



Prêmio
CTCH

**As flores da poesia na terra do saber:
uma teoria do poema em Walter Benjamin**

Rafael Zacca Fernandes

EDITORA
PUC
RIO

**nu
ma**
EDITORA

As flores da poesia na terra do saber:
uma teoria do poema em Walter Benjamin



Reitor

Prof. Pe. Anderson Antonio Pedroso, S.J.

Vice-Reitor Geral

Prof. Pe. André Luís de Araújo, S.J.

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Ricardo Tanscheit

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento e Inovação

Prof. Marcelo Gattass

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Francisco de Guimaraens (CCS)

Prof. Sidnei Paciornik (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

RAFAEL ZACCA FERNANDES

**As flores da poesia na terra do saber:
uma teoria do poema em Walter Benjamin**





©**Editora PUC-Rio**

Rua Marquês de S. Vicente, 225 – Casa da Editora PUC-Rio
Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22451-900
T 55 21 3527-1760/1838
edpucrio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio

Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Francisco de Guimaraens, Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão Diniz, Marcelo Gattass, Sidnei Paciornik.



Editora Numa

www.numaeditora.com

Edição: Adriana Maciel
Coordenação Editorial: Julia Mendes
Produção Editorial: Marina Mendes
Projeto Gráfico do miolo: Design de Atelier/Fernanda Soares
Desenho de Capa: Fernanda Soares

Fernandes, Rafael Zacca

As flores da poesia na terra do saber: uma teoria do poema em Walter Benjamin / Rafael Zacca Fernandes – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Numa Editora, 2022.
1 recurso eletrônico (226 p.) : il.

Originalmente apresentado como tese da autora (doutorado
-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras) Inclui bibliografia
ISBN Numa Editora (e-book): 978-65-87249-79-7

Criado em 2017 pelo Decanato do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, o Prêmio CTCH de Teses tem como objetivo laurear e dar reconhecimento e visibilidade para as melhores teses de Doutorado defendidas entre 2019-2021 nos Programas de Pós-graduação em Design, Educação, Estudos da Linguagem, Filosofia, Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Psicologia Clínica e Teologia, e para a melhor dissertação de Mestrado em Arquitetura.

Os critérios de premiação consideraram a originalidade dos trabalhos e sua relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural, social e de inovação. Os Programas de Pós-graduação selecionaram internamente os trabalhos premiados, verificando a adequação das pesquisas ao patamar elevado de qualidade exigido.

A publicação deste livro é resultado da parceria entre o Decanato do CTCH, os Departamentos do Centro, a Editora PUC-Rio e a Numa Editora, com apoio da Vice-Reitoria Acadêmica.

Rio de Janeiro, novembro de 2022

Júlio Diniz
Decano do CTCH

Monah Winograd
Coordenadora Setorial de Pós-graduação e Pesquisa do CTCH



Decanato do
CTCH

*para todas as pessoas que fizeram parte
da Oficina Experimental de Poesia
(2011-2018).*

Agradecimentos

Este livro foi escrito primeiramente como tese de doutoramento na PUC-Rio. Refaço aqui os agradecimentos de então, acrescentando um ou outro nome dos apoios que se sucederam à história deste texto:

ao Pedro Duarte, pela orientação, pelo afeto, pela confiança;

ao Patrick Pessoa, pela amizade e por ter sido o primeiro, em meados de 2009, a me ajudar a dar os passos iniciais na filosofia de Walter Benjamin;

à Jessica Di Chiara Salgado, por ter sido a minha parceira de sala de aula e de hora do recreio tanto dentro quanto fora da universidade;

ao CNPq e à PUC-Rio pelo apoio financeiro concedido para a realização desta pesquisa;

aos professores do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e também à Edna Sampaio e à Diná Lucia;

aos professores Bernardo Oliveira, Pedro Sussekind, Alexandre Costa, Rodrigo Nunes, pelas lições de estética e de filosofia política, e principalmente ao Fernando Ribeiro, pelas aulas, algumas conversas, as traduções que ele deixou de Baudelaire — e que tanta falta fará nos anos que se seguem;

aos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio pela convivência, pelo aprendizado e pelas horas extras vivendo a rua, em especial Alyne, Ronaldo, Gall, Raquel, Saldanha, Uriel, Carlos, Ádamo, Juliana, Miriam, Larissa, Carlotta, Maikel, Pedro, Carla, Patrícia e Maria Eduarda, além de alguns do Programa de Letras, principalmente a Julia, a Valquíria, o Ricardo e o Fred;

aos integrantes do grupo Correspondências: Adorno e Benjamin, o Daniel Gilly, a Jessica Di Chiara Salgado e o Eduardo Guerreiro Losso, que entre cafês ouviram as primeiras versões da tese;

ao Lucas van Hombeeck, amigo inestimável e primeiro leitor e revisor do texto integral desta pesquisa;

à Patrícia Lavelle, por ter me ensinado a poesia do “jovem Benjamin”; ao Luiz Camillo Osório, pelas aulas sobre arte contemporânea no primeiro ano do Doutorado e pelos comentários na formulação do projeto final, que determinaram em grande medida um rumo mais coeso e forte para este trabalho acadêmico; à Deborah Danowski, pelo curso sobre Monadologia, sem o qual a tese não existiria; e ao Luciano Gatti, por ter sido um dos primeiros leitores da primeira parte desta pesquisa, e cujos comentários, no primeiro seminário do grupo Correspondências, foram tão esclarecedores quanto os seus textos, que me ensinaram a ler Benjamin;

à Eduarda Moura, pela amizade e pelas trocas valiosíssimas para a tradução de alguns poemas e trechos de Charles Baudelaire; à Marianna Borges, pelas trocas e aulas por e-mail a propósito de alguns versos de Stefan George;

à Izabela Pucu, pela amizade, pelo afeto e pela parceria intelectual em torno da práxis da arte como trabalho;

à Oficina Experimental de Poesia, sonho de uma escola livre da palavra, que suspendeu as atividades em 2018, durante a escrita do último capítulo da tese, mas que aqui está viva e acordada, e é coautora da tese — seus integrantes seguem organizados e articulados nestas palavras;

ao Marcelo Reis de Mello, amigo e parceiro de oficinas na Coart/UERJ;

ao GT de Estética da ANPOF, por todas as trocas e aprendizado, em especial ao secreto GTT, Anderson, Cris, Benito e Jess, e também ao pessoal de Minas, Mariana, Chico, Debora, Rachel e Rizzia;

à Ana Carolina Assis, por todo o apoio que recebi durante a escrita da tese;

ainda às amigas e amigos Vini, Gui, Carolight, Thiago, Marcella, Matheus, Mario, Victor, e também Augusto, Camila, Luciana, Ingrid, Alexandre, Ana N., Juliana, Mari, Carol C., Marcos, Beto, Dani, Beta, Ana Lu, Clara, Maíra, Giulia, Vinicius F., Cata, Antônio, Michelle, Jorge, Daniel, Maurício, Rayi, Lucía, Julya Tavares, Joana Lavôr, Khalil, Tomaz, Sarah, Jalles, Manu C, Pacífico, Lucas Matos, Gallego, Fred, Edu, Tom, Ana Nicolino, Heyk;

ao José Goiana, por toda a força e acolhimento;

à Ana Luiza Riguetto, pelo cotidiano, pelo apoio, pela alegria, pelo amor;

aos meus pais Antonio Osorio Toledo Fernandes e Maria de Fátima Teles Zacca, por todo o apoio, carinho, amor e vida; às minhas irmãs Carolina Zacca Fernandes e Ana Clara da Silva Toledo Fernandes, por me ensinarem a brincar: montar e desmontar as coisas e as ideias;

a todos os educandos que passaram por turmas minhas ou por oficinas de criação literária conduzidas por mim, porque construíram comigo muitas das coisas do pensamento que aqui se apresentam.

Sumário

1. Introdução	12
2. O “inconsciente poético”: do conceito de poetificado e da crítica do poema como crítica da vida	23
2.1. O que é o poetificado?	29
2.1.1. Vida e poesia: Walter Benjamin <i>versus</i> o Círculo de George	30
2.1.2. O poema e todos os poemas que poderiam ter sido escritos.....	36
2.2. O inconsciente poético	49
2.3. Tarefa: Criticabilidade Traduzibilidade Refazibilidade	60
2.4. O poema além do poema	65
3. Os poemas e as coisas	69
3.1. A linguagem e as coisas.....	76
3.1.1. A linguagem em geral.....	76
3.1.2. A linguagem humana.....	85
3.1.3. A linguagem da poesia.....	90
3.2. Os poemas e as coisas: tensão e distensão no poema.....	93
3.3. Teor de coisa e teor de verdade	97
3.3.1. O vínculo entre teor de coisa e teor de verdade	100
3.3.2. Aparência e verdade	102
3.3.3. Duração	106
4. Os poemas e a história	109
4.1. Entrelaçamento entre ser, linguagem e história na concretude das obras.....	120
4.2. O poema é mônada: Benjamin leitor de Leibniz	129
4.2.1. A monadologia do ser das coisas em Leibniz	130
4.2.2. A monadologia do ser das ideias em Benjamin.....	133
4.2.3. Monadologia do poema	140
4.3. Teor em Adorno	144
4.4. Poesia e história em Benjamin e Adorno.....	151
5. As flores da poesia na terra do saber	155
5.1. O século XIX mergulha em Charles Baudelaire.....	161
5.2. Um verso de “Ao leitor” e o desdobrar-se monadológico do fragmento	173
5.3. “A uma passante” e o fenômeno social como estrutura do poema.....	181
5.4. A embriaguez e a expressão das forças sociais na obra.....	187
5.5. O poema como expressão do que poderia ter ocorrido.....	194
6. Considerações finais	199
7. Referências Bibliográficas	203
Apêndice	
Considerações depois das considerações finais	214

*Penso nas coisas que puderam ser e não foram.
O tratado de mitologia saxã que Beda não escreveu.
A obra inconcebível que a Dante lhe foi dado acaso entrever,
já corrigido o último verso da Comédia.
A história sem a tarde da Cruz e a tarde da cicuta.
A história sem o rosto de Helena.
O homem sem os olhos, que nos deram a lua.
Nas três jornadas de Gettysburg a vitória do Sul.
O amor que não partilhamos.
O dilatado império que os Vikings não quiseram fundar.
O globo sem a roda ou sem a rosa.
O juízo de John Donne sobre Shakespeare.
O outro chifre do Unicórnio.
A ave fabulosa da Irlanda, que está em dois lugares ao mesmo tempo.
O filho que não tive.*

*Jorge Luís Borges,
Things that might have been*

*A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe
não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é
mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era
a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso
fixar o relâmpago.*

*Machado de Assis,
Memórias póstumas de Brás Cubas*

Introdução

As gerações imediatamente anteriores à de Walter Benjamin (1892-1940) conheceram *As flores do mal* que Charles Baudelaire fixou em imagens doentias. Já aqueles que partilharam o tempo com o filósofo conheceram flores da morte. Muitos dos expoentes de sua própria geração, na Alemanha, foram para as trincheiras da Primeira Guerra Mundial, em 1914, com exemplares de bolso do *Hipérion* de Hölderlin, e, como lembra Carpeaux, morreram com versos do poeta nos lábios.¹ Já em seu tempo, Hölderlin acreditava que não haveria mais o que colher: “Ai de mim, aonde, se / É inverno agora, achar as / Flores?”² Alguns anos antes da guerra, em 1909, Marinetti gritava em um dos manifestos futuristas: “Nós queremos glorificar a guerra, única higiene do mundo”;³ e, no seu manifesto de apoio à guerra imperialista na Etiópia, bradou: “a guerra é bela porque enriquece um prado florido com as orquídeas das metralhadoras.”⁴ O poeta Gottfried Benn pôde ver na delicadeza da flor ao lado de uma mesa de dissecação a sombra da guerra, em que atuara como médico:

Florzinha

Um afogado carregador de cervejas foi fincado sobre a mesa.
Alguém havia entalado uma sécia de lilás claro-escuro
entre seus dentes.
Quando recortei fundo
desde o peito
língua e palatino
com uma longa faca,
devo tê-la empurrado, pois escorregou
para o cérebro, que estava ao lado.
Enfiei-a na cavidade torácica
entre os fios
que o costuravam.
Embeba-se no seu vaso!
descanse em paz,
florzinha!⁵

1 O. M. Carpeaux, *A literatura alemã*, São Paulo: Editora Cultrix, 1964. p. 199.

2 Tradução de Manuel Bandeira, F. Hölderlin, “Metade da vida”, in: M. Bandeira. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. No original: “Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen”.

3 F. T. Marinetti. “Manifesto do Futurismo”, in: G. M. Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis: Vozes, 1997. p. 92.

4 F. T. Marinetti apud W. BENJAMIN, *Estética e sociologia da arte*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 46.

5 G. Benn, “Florzinha”, in: C. Cavalcanti (Org.), *Poesia expressionista alemã: uma antologia*, São Paulo: Estação Liberdade, 2000. pp. 52-53.

“A guerra, diziam as pessoas, reavivou o interesse por poesia”, escreveu Virgínia Woolf em 1927, no seu romance *To the lighthouse*.⁶ Ou a morte, poderia ter dito também. Deve ser por motivo semelhante que Walter Benjamin se entregou ao exame e às práticas das formas poéticas após o suicídio de Heinle (que, aliás, era poeta) e de Rika Seligson, em 1914. Eram seus amigos, e confiaram, como ele alguns anos antes, no poder renovador da juventude e da arte. Mataram-se em protesto à guerra, porque não acreditavam no florescimento das metralhadoras, e enquanto isso parte de sua geração atirava-se voluntariamente ou era atirada contra a sua vontade no *front*. Tudo leva a crer que a morte de duas pessoas queridas e a própria guerra mexeram com o desejo de Benjamin por poesia. Ele escreveu sonetos (a maior parte deles enlutados e para Heinle), traduziu Baudelaire, praticou a crítica de poesia, tudo isso intensamente no espaço dos dez anos seguintes. Era ainda o início da Primeira Guerra. Já no final de sua vida, quando se dedicava a escrever um livro sobre o autor de *As flores do mal*, viu o começo de uma nova guerra mundial, que terminaria com uma terrível rosa em Hiroshima e outra em Nagasaki. O próprio Benjamin daria fim à sua vida com uma dose letal de morfina, que se deriva do ópio, isto é, do leite da papoula, ainda em 1940.

Não é só sobre as flores da morte esta pesquisa. Mas por que Benjamin, como tantos de sua geração, dedicou o seu tempo à poesia, justamente em um cenário histórico como esse, e o que a sua análise de poemas tem a dizer sobre todas essas flores da morte que cercaram seus contemporâneos como um túmulo precoce?

Uma teoria do poema em Walter Benjamin

Esta pesquisa se propôs a costurar uma teoria do poema na obra do filósofo alemão Walter Benjamin. Costura, sim, pois Benjamin nunca chegou a escrever linhas que esclarecessem de forma definitiva os seus pressupostos quando exerceu a crítica de poesia. Apenas alguns parágrafos mais ou menos herméticos em poucos ensaios ou cartas permitem intuir uma tal teoria. Portanto, não é sem boa cota do fio da imaginação que este trabalho pode se realizar.

A situação fragmentária do espólio de Benjamin com que nos deparamos tem pelo menos três razões principais. A primeira, de ordem econômica, é que o filósofo passou, ao longo de sua vida, por um extenso processo de precarização de seu trabalho intelectual. Tendo nascido em família da alta burguesia, no período imperialista colonial alemão pós-unificação, nada indicava o grau de penúria a que se veria submetido, sobretudo na última década de sua vida. Em

⁶ Tradução livre. V. Woolf, *To the lighthouse*. Nova York: Harcourt, 1981. p. 134.

parte, isso se deve à humilhação econômica em que a Alemanha se encontrou nos anos seguintes à Grande Guerra de 1914, entre os dentes da inflação galopante. A classe dos intelectuais alemães, espiritualmente descendentes da aristocracia, estava destinada a se transformar, primeiro sob o poder crescente da burguesia, mais afeita ao deus mercado que ao espírito absoluto, e, depois, sob a mira do anti-intelectualismo nazista. Por outro lado, agrava-se o problema quando Benjamin vê frustrado o seu plano de lecionar nas universidades alemãs, com a rejeição de sua tese de habilitação (que depois seria publicada em livro, *A origem do drama barroco alemão*).⁷ A partir de então, a busca por rendimentos e oportunidades de publicação pagas determinou – se não de maneira impositiva, pelo menos de maneira decisiva – o tema de seus escritos e estudos, impossibilitando um trabalho filosófico mais tradicional de fundamentação teórica “pura”.

A segunda razão remete ao projeto filosófico de Walter Benjamin. Até a década de 1910, podemos falar na existência de uma vontade de sistematização em seus textos. Se Benjamin seguisse por esse caminho, veria-se obrigado em algum momento a explicitar melhor tanto os seus pressupostos quanto, mais claramente, o vínculo entre a sua teoria do conhecimento, a estética, a política etc. No entanto, na década de 1920 ele abandona o projeto sistemático. Enquanto o ensaio “Sobre a filosofia vindoura” (de 1917-1918) marcava ainda a sua vontade de correção e aperfeiçoamento do sistema kantiano, por exemplo, a partir de uma revisão do conceito de experiência, o livro sobre o barroco (publicado em 1928) colocaria o problema da escrita e da apresentação do pensamento filosófico sob a égide do método antissistemático. Desse modo, passou a importar a Benjamin muito mais descobrir no próprio objeto de investigação os critérios e os conceitos da exposição filosófica do que em uma armação teórica prévia.

A terceira razão é de ordem histórica. No momento em que Benjamin finalmente formulava alguns pressupostos de uma teoria materialista da arte, mais nomeadamente em um ensaio sobre Eduard Fuchs e num extenso trabalho sobre as passagens parisienses, a sua vida foi interrompida. Depois de alguns anos de exílio na França, veio a ocupação de Paris pelas tropas alemãs. Benjamin fugiu da polícia nazista com a sua irmã para o sul. Como conta Witte, “depois de finalmente ter pegado o visto no consulado americano em Marselha, nos últimos dias de agosto, ele se pôs a caminho, junto com um grupo de fugitivos, para entrar na

⁷ A história dessa rejeição e outros motivos para o afastamento de Benjamin da vida universitária podem ser lidos tanto na biografia escrita por Witte, no capítulo intitulado “Pessimismo histórico e estética materialista”, quanto naquela escrita por Eiland e Jennings, no capítulo “Nômade acadêmico”, respectivamente em: B. Witte, *Walter Benjamin, uma biografia*, trad. Romero Freitas, Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 55-70; e H. Eiland; M. W. Jennings, *Walter Benjamin: A critical life*, Londres: Harvard University Press, 2014. pp. 177-234.

Espanha ilegalmente (...).⁸ Sem o visto de saída da França, porém, foram rejeitados na fronteira espanhola, e em uma madrugada de 1940 Benjamin se suicidou com uma dose de morfina.

Seja como for, a teoria do poema apresentada aqui é um tecido fabricado a partir de pontas soltas. Duas delas, porém, constituem boa parte da fazenda. Dois escritos de Benjamin fornecem as coordenadas. O ensaio sobre “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” e uma carta de Benjamin, enviada a Theodor W. Adorno, fundamentam o poema sob o signo de um mesmo conceito, o de “teor”, *Gehalt*, e o consideram diante de um mesmo problema, o de sua relação com a vida. Juntamente com as críticas que Benjamin escreveu sobre Baudelaire, esses escritos são o fio condutor da presente pesquisa.

O ensaio sobre Hölderlin se pergunta pela relação entre duas versões de um mesmo poema e as conexões vitais, não as do poeta, mas as da vida em um sentido mais amplo. A carta responde a críticas de Adorno a propósito das ilações que Benjamin realiza entre conteúdos da vida histórica e versos de Baudelaire na crítica que escreveu do poeta parisiense, no final da década de 1930. Separados por mais de duas décadas, esses escritos se ligam tanto pelo conceito a que aludem como pelo tema epistemológico de fundo. Tão logo me pus a pesquisar, a tarefa seria responder a cinco perguntas fundamentais: 1) qual é a relação da poesia com a vida nesses escritos?; 2) o que o conceito de teor, *Gehalt*, ilumina nessa relação?; 3) qual é a relação entre palavras e coisas na filosofia de Benjamin?; 4) e qual é a relação entre as palavras e a história?; 5) que conceito e metodologia de crítica de poesia esses pressupostos exigem?

Pequeno histórico da pesquisa

Antes de investigar uma teoria do poema em Walter Benjamin, eu procurava, no filósofo, uma teoria do índice profético das obras de arte. Meu anteprojeto, pré-requisito para o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, tinha por título “Profética” e por subtítulo “Vidência e antecipação na arte a partir de Walter Benjamin”. Interessava-me, sobretudo, investigar a capacidade com que Benjamin demonstra índices de futuro no passado a partir de sua estética materialista. Algo próximo do que figura no ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que Benjamin afirma: “uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre gerar uma demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros”.⁹

8 B. Witte, *Op. cit.* p. 143.

9 W. Benjamin, *Benjamin e a obra de arte*, trad. Marijane Lisboa, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 28.

O filósofo vê, por exemplo, na poesia de Baudelaire, uma espécie de pré-
via do cinema, a partir da verificação, na forma dos poemas e naquela da recepção
cinematográfica, de uma mesma experiência do choque vivida pelas massas hu-
manas nas grandes cidades dos séculos XIX e XX. No expressionismo alemão, por
outro lado, o filósofo enxergou, assim como Jung, uma antecipação da psicanálise:
com o niilismo expressionista diante do corpo, a arte teria predito o desinteresse
médico pelo corpo biológico, fazendo crescer o interesse pelo corpo psíquico.¹⁰
Isso acontece – eu pressupunha então – porque no projeto filosófico de Walter
Benjamin a obra de arte aparece como um lugar privilegiado de acúmulo de ten-
sões temporais. O crítico, ao penetrar os limites da obra, tocaria também tensões
que aparentemente lhe seriam exteriores. A obra seria portanto um *médium* no
qual se dariam as tensões do passado, os perigos do presente e as possibilidades
de futuro. E traria em si mesma uma possibilidade de “vidência”.

Em outras palavras, as obras de arte guardariam elementos “antecipadores”. Isso fora intuído por mim em minha dissertação de mestrado, na pesquisa
que realizei no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal
Fluminense, entre os anos de 2012 e 2014. Esses elementos antecipadores teriam
um duplo sentido: as obras trariam consigo “futuros” possíveis da humanidade,
bem como instaurariam demandas por esses futuros. Esse é o ponto daquela pas-
sagem de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” acerca da tarefa
da arte. A obra possuiria uma relação profunda com a satisfação e com a insatis-
fação. Por um lado, ela seria um sinal de insatisfação com relação à configuração
histórica que lhe é contemporânea. Por outro, ela exigiria satisfação. A oportuni-
dade que se ofereceria ao crítico, nessa concepção, seria a de interpretar as obras
como se interpretasse sonhos, tentando fazer emergir, assim, aquilo que se en-
contra recalcado historicamente, e que só tardiamente se apresenta à consciência.
O crítico seria, nesse quadro, o antídoto contra um “tarde demais” do desejo.

A meio caminho, senti a necessidade de dar um passo atrás e de realizar
um voo mais curto. Eu me deparei com o conceito de “poetificado” (*das Gedich-
tete*), que parecia fundamentar a tensão temporal da obra de arte – nesse caso,
do poema – com a capacidade antecipatória da arte. Foi preciso, nesse momento,
delimitar melhor a pesquisa. Foi então que elegi o poema como limite de minha
empreitada, e a partir daí a tarefa se tornou a de esclarecer a relação entre pala-
vras, coisas, poema e história.

Esse caminho, no entanto, foi o que possibilitou compreender tanto o
conceito de teor, *Gehalt*, quanto as suas derivações, teor de coisa [*Sachgehalt*] e
teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*], em função de uma temporalidade mais com-

10 W. Benjamin, *Passagens*, Organizador da tradução brasileira Willi Bolle, São Paulo: UFMG, 2009. p. 514.

plexa. Eu descobriria durante a minha pesquisa que era possível ler esses conceitos não somente à luz de uma teoria epistemológica (o teor de verdade seria o índice de verdade contido nas obras de arte, incrustado em seu material histórico datado, o que por fim a oculta – ou, para dizer de outra forma, a obra de arte diz a verdade enquanto diz outras coisas), mas também à luz de uma teoria da história: o teor de verdade é a conservação da humanidade realizada, do ponto de vista de seus desejos e da superação da história da dominação e da guerra, ainda que no plano empírico essa humanidade tivesse fracassado. A relação entre teor de verdade e teor de coisa envolveria a ideia de que as coisas que se perdem na vida empírica se conservam na vida da obra, o que permite ler as obras – e, no caso desta pesquisa, o poema – como um lugar onde o que foi destruído aguarda salvação. A relação entre essa perda e essa salvação estaria presente no conceito de teor.

Os livros que poderiam ter sido escritos

Este livro se deriva da minha pesquisa de doutorado, cuja tese levava o mesmo nome “As flores da poesia na terra do saber”. E o leitor adivinhará o porquê num fragmento de Benjamin que figura no primeiro e no último capítulos. De todo modo, esse nome organiza a teoria do poema em Walter Benjamin que pretendi elucidar com uma expressão que lembra o espírito das aventuras. Trata-se, é claro, da aventura de uma coisa delicada, a poesia, principalmente a lírica, em uma terra que costumam achar perigosa para ela. Perigosa porque o preço do saber, para muitos, é a beleza. Podemos formular esse pensamento da seguinte forma: o poema gasta a sua beleza para que possamos saber dele. Penso, no entanto, que a teoria de Benjamin contradiz essa ideia, pois não coloca o poema como objeto de mera fruição nem da racionalidade dominadora. Sua teoria não é nem uma justificação da leitura irrefletida que quer somente gozar com o poema, nem o elogio do crítico que escrutina versos para deles se assenhorar. Saber e beleza não se excluem. A bem da verdade, grande parte das dicotomias a que estamos acostumados quando falamos sobre poesia desaparecem na teoria de Benjamin: crítica imanente e crítica transcendente; forma e conteúdo; engajamento e autonomia; são termos ou obsoletos, ou conversíveis entre si, como veremos.

Mas a tese poderia ter tido o nome que levou na qualificação: “Para uma crítica do poema como crítica da vida”. O título ecoa uma ideia do jovem Lukács de “Sobre a essência e a forma do ensaio”, a propósito dessa forma que permitiria ao crítico falar sobre os temas mais importantes da vida, e sobre a vida mesma, a partir de objetos secundários na vida da maioria das pessoas, como uma obra de arte. A formulação procurava dar resposta à pergunta: por que escrever sobre poesia? O que há de interesse na vida literária para a nossa vida prática? Durante todo o tempo de elaboração da tese, atuei basicamente

como crítico (para um jornal de literatura, o *Rascunho*, e para uma revista dedicada à poesia contemporânea, a *Escamandro*), poeta e artista educador ministrando oficinas de criação literária. E, acima de tudo, estava ocupado com a construção do coletivo Oficina Experimental de Poesia. De alguma forma, dar esse título a este trabalho era procurar também em Walter Benjamin a justificativa (do ponto de vista não somente da estética, mas também da vida) de minhas próprias formas de ação no mundo. Mas não era só isso. Como pude descobrir com o desenrolar da pesquisa, estudar os textos de Benjamin exigiram de mim uma transformação como intelectual, como artista e como educador, de modo que a pesquisa não foi para mim autojustificação, mas autoexame. A tese é a armadura teórica de tudo o que realizei até aqui, bem como a defesa contra a ação irrefletida. Como consequência, mais do que um trabalho de exegese, este se configurou como o de alguém implicado diretamente em ver como essa filosofia reage às questões do poema e da crítica de poesia hoje.

Este livro poderia ter tido ainda um outro nome: “Crítica e precariedade”. Nome que faria justiça a um trabalho que eu gostaria de ter escrito, caso tivesse levado a frente uma outra pergunta que me acompanhou apenas marginalmente durante a pesquisa: qual é a função da crítica quando todos os seus meios materiais de realização estão ameaçados? Também aí o título traria uma conexão com Walter Benjamin. Porque a história de sua formação como um dos mais importantes críticos do século XX é a história da precarização não apenas de seu trabalho intelectual como de grande parte dos intelectuais europeus. Foi essa precariedade que o levou, como tantos, a se identificar e solidarizar com o proletariado. Por não deter os meios de produção de sua atividade, também não poderia determinar a sua própria ação. Por outro lado, isso também está ligado à história de nossa colonização, que determina a situação de nossa produção intelectual. A precariedade dos “aparelhos culturais” do Brasil, em especial de bairros periféricos, diz respeito a uma privação generalizada na economia intelectual. Ela afeta um país que conheceu apenas recentemente a universidade (instalação “tardia”, que data do início do século XX, mesmo quando comparada com a experiência de países vizinhos que também sofreram processos de colonização, como é o caso da Argentina, cuja primeira Universidade remonta ao século XVII – história comparada reforçada desde pelo menos *Raízes do Brasil*)¹¹ e que a muito custo conhece – poucas – bibliotecas públicas de qualidade.

11 “Comparado aos castelhanos em suas conquistas, o esforço dos portugueses distingue-se principalmente pela predominância de seu caráter de exploração comercial, repetindo assim o exemplo da colonização da Antiguidade, sobretudo da fenícia e da grega; os castelhanos, ao contrário, querem fazer do país ocupado um prolongamento orgânico do seu. (...) O afã de fazer das novas terras mais do que simples feitorias comerciais levou os castelhanos, algumas vezes, a começar pela cúpula a construção do edifício colonial. Já em 1538, cria-se a Universidade de São Domingos. A de São Marcos, em Lima, com os privilégios, isenções e limitações da de Salamanca, é fundada por cédula real de 1551, vinte anos apenas depois de iniciada a conquista do Peru por Francisco Pizarro. Também de 1551 é a da cidade do México, que em 1553 inaugura seus cursos. Outros institutos de ensino superior nascem ainda no século XVI e nos dois seguintes, de modo que, ao encerrar-se o período colonial, tinham sido instaladas nas diversas possessões de Castela nada menos de vinte e três universidades, seis das quais de primeira categoria (...). Por esses estabelecimentos passaram, ainda

Que significava para Benjamin e o que pode significar para nós a crítica exercida desde a precariedade? Acima de tudo, por que seguir fazendo a crítica do poema diante de uma vida crítica?

Por fim, percebo que a pluralidade de teses que a tese poderia ter sido atravessa as suas questões mais fundamentais. Por todos esses motivos, a teoria do poema em Walter Benjamin que se esboça aqui não é “pura”, pelo menos não no sentido de um trabalho filológico desinteressado. Trata-se, evidentemente, de uma tentativa de responder ou pelo menos de apurar e refazer essas perguntas que pairam sobre minha geração desde o ponto de vista da poesia e da crítica. A tese, por isso mesmo, também poderia ter todos os nomes que se inventariaram. Na impossibilidade de realizar uma tese perfeita, que responderia a todas essas questões com amplitude e simplicidade, entrego esta, singular.

A costura desta que foi escrita

Para realizar a costura de uma teoria do poema em Walter Benjamin, este foi o caminho escolhido.

No primeiro capítulo, procurei fundamentar a teoria do poema em um de seus primeiros textos a tratar do assunto: “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” traz o conceito de “poetificado”, que permite pavimentar um ponto de partida. Nesse capítulo tentei caracterizar a teoria do poema a partir de um conceito operativo, o de “inconsciente poético”. Ele explica uma operação benjaminiana que acompanhará o autor por toda a vida: a da descoberta de um pensamento condensado não apenas em poemas, como em diversos objetos da cultura, que permitem a ligação entre a investigação de seus detalhes e a descoberta de uma dimensão especulativa pela atividade crítica. No caso específico da poesia, esse pensamento se articula diretamente com a ideia de expressão e de linguagem nomeadora.

Isso é mais claramente explicitado no segundo capítulo, em que investi-guei a relação das descobertas geradas pelo conceito de “inconsciente poético” com a filosofia da linguagem de Benjamin. Mais especificamente, procurei quais seriam as consequências de articulação do ensaio sobre Hölderlin com o ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. O capítulo resultou no mais abstrato e metafísico do livro, já que procurou dar visibilidade à relação entre palavras e coisas, e, conseqüentemente, entre poemas e coisas. Não obstante, sem ele é impossível compreender por que as coisas não apenas sobrevivem, como vivem de outras formas no poema enquanto linguagem.

durante a dominação espanhola, dezenas de milhares de filhos da América que puderam, assim, completar seus estudos sem precisar transpor o Oceano.” S. B. Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: J. O. Editora, 1987. pp. 64-65.

A partir do terceiro capítulo, deparamo-nos com a transição do pensamento de Benjamin para bases mais materialistas. O tom místico de suas primeiras reflexões, embora não desapareça, desloca-se para segundo plano, cedendo lugar a um pensamento mais diretamente ligado à história e às condições materiais em que vivem os seres humanos. Esse capítulo serve como aprofundamento e deslocamento das questões levantadas pelo segundo, investigando as relações entre poemas e história. No segundo e no terceiro capítulo, portanto, tentei explicitar as consequências dos conceitos de teor de coisa e de teor de verdade para a teoria do poema em Benjamin.

O terceiro capítulo apresenta ainda uma discussão a propósito do tratamento materialista da poesia, mais especificamente em diálogo com Theodor W. Adorno e, menos diretamente, com Georg Lukács. Por isso, tanto o prefácio ao livro sobre o barroco alemão como a correspondência entre Benjamin e Adorno foram examinados. O resultado foi a especulação das consequências de se conceber o poema como uma mônada, isto é, como partícula mínima que expressa a história. Esse encaminhamento é aprofundado no quarto capítulo, no qual tentei compreender, a partir das críticas que Benjamin fez dos poemas de Baudelaire, como o filósofo procede quando aborda um verso, um poema ou uma série de poemas. O que é que o crítico descobre com cada uma dessas abordagens, e de que modo procede em cada caso. Esse capítulo fundamenta ainda uma teoria do crítico materialista de poesia.

A modernidade ou o poema?

Desde muito cedo, na história de sua recepção brasileira, o pensamento de Walter Benjamin se deparou com a reflexão acerca de sua crítica de poesia. Em grande medida, isso se deve ao fato de que Benjamin foi introduzido aqui a partir de pensadores ligados à crítica literária, como José Guilherme Merquior (e seu livro pioneiro sobre *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, de 1969, anterior, inclusive, ao estudo de Martin Jay, *A imaginação dialética*, de 1973, usualmente considerado o primeiro a tratar da chamada Escola de Frankfurt), Roberto Schwarz, Luiz Costa Lima, Leandro Konder, Benedito Nunes e os poetas e irmãos Augusto e Haroldo de Campos, entre outros.

Geralmente associa-se a primeira fase da recepção brasileira de Benjamin a uma revisão do marxismo, por um lado, e a uma fundamentação das teorias da comunicação e da cultura de massa, por outro. Com razão: boa parte dessa recepção se deu a partir do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Mas a teoria literária também fez-se representar nessas leituras. A primeira

tese de doutorado sobre Benjamin é de Flavio René Kothe – na verdade, um estudo comparativo entre Benjamin e Adorno –, responsável também por estudos que tentam caracterizar uma sociologia da literatura em Benjamin. Defendida em 1975, na USP, foi publicada em livro em 1978. Mais de uma década depois, Kothe seria responsável pela edição de *Walter Benjamin: Sociologia*, e introduziria o volume com um texto de título significativo: “Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história”.

Já os irmãos Campos, expoentes da poesia concreta, seriam os responsáveis por chamar a atenção tanto para as leituras que Benjamin fez de Mallarmé (o filósofo é citado no artigo “Mallarmé: o poeta em greve”, publicado originalmente em 1967 no Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, depois em livro) quanto para a sua teoria da tradução (desde o final da década de 1960, Haroldo de Campos se referiu ao ensaio sobre “A tarefa do tradutor” para fundamentar o seu próprio conceito de tradução).

Em todas essas faces da recepção de Benjamin estava em cena o conceito de modernidade. Junto com ele, a reflexão sobre conceitos ligados à arte moderna, ou pelo menos a questões que podem ser feitas a partir dela: sobre a aura e a sua atrofia, a experiência e o seu declínio e, é claro, a alegoria e o seu estatuto de forma privilegiada de composição artística – a teoria desta última recolhida tanto dos textos de Benjamin sobre Baudelaire quanto de seu livro sobre o drama barroco alemão.

Tudo isso determinou a construção da imagem do trabalho do crítico Walter Benjamin como, por um lado, um sociólogo da literatura, e, por outro, como um crítico da modernidade. Não à toa, dois dos volumes mais recentes publicados pela editora Autêntica na última década recebem os nomes de *Baudelaire e a modernidade* e *Estética e sociologia da arte*. Já em meados da década de 1980, fortaleceu-se uma outra tradição, a partir da leitura de textos de juventude, principalmente aqueles sobre a linguagem – tradição que engloba os trabalhos de teóricas como Jeanne Marie Gagnebin e Katia Muricy. Os frutos dessa tradição têm se dado em algumas edições como as da editora 34, por exemplo os volumes *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe* e *Escritos sobre mito e linguagem*, ambos já no século XXI.

De todo modo, procurei não ter por foco a reflexão sobre os conceitos a que se dedicou aquela tradição do Benjamin sociólogo da arte: modernidade, aura, experiência, alegoria etc. Além disso, também tentei não me demorar nas reflexões sobre violência, poder e mito, que marcam a história da recepção da crítica do jovem Benjamin. Gostaria de construir uma teoria do poema que possibilitasse uma leitura do método do filósofo e de sua concepção de poesia, e que, ao mesmo tempo, ultrapassasse os temas que o interessaram. O objetivo é

que essa teoria possa encontrar fecundidade em outros objetos. Por isso também, novamente este livro se apresenta menos como exegese, e mais como discussão sobre o poema e a sua crítica com Benjamin. Trata-se, portanto, de um gesto ao mesmo tempo de aproximação do pensamento do filósofo e de distanciamento, tanto quanto possível, de seus objetos de interesse.

Tradução

Uma última palavra, a propósito da tradução de textos poéticos. Procurei analisar e trabalhar com poemas citados por Benjamin, direta ou indiretamente. Quando a tradução inexistia no Brasil, apresentei a minha versão. E também em alguns casos em que a tradução existente dificulta o entendimento da reflexão referida. Para a tradução do francês e do alemão, tive a ajuda aqui e ali de Eduarda Moura e de Marianna Borges, respectivamente.

2. O “inconsciente poético”: do conceito de poetificado e da crítica do poema como crítica da vida

“Um poema é sempre, como um câncer”

João Cabral de Melo Neto

Materialismo e metafísica são ao mesmo tempo pontos de vista e tradições de pensamento que disputam o estatuto da realidade na história da filosofia. O primeiro, que tem representantes antigos como Demócrito e Epicuro, e que encontra em Karl Marx a sua revitalização moderna mais conhecida, sob o nome de materialismo histórico, advoga um olhar imanente para as coisas ou os objetos do mundo. Sem procurar justificativas “transcendentais”, o materialismo defende a investigação do mundo a partir de seus indícios e evidências mais concretos, e tenta limitar a sua especulação a essa concretude. Já a tradição metafísica pode ser reportada a pensadores como Platão e Agostinho, e encontra uma de suas expressões modernas mais complexas no espírito absoluto de Hegel. Enquanto o materialismo tende a ver o mundo “a olho nu”, a metafísica procura lentes que possam revelar a verdadeira realidade por trás daquilo que os nossos sentidos captam.

As duas tradições, materialismo e metafísica, encontraram, na primeira metade do século XX, um de seus mais excêntricos articuladores. Não é sem dificuldades que o adjetivo “excêntrico” vêm à tona, pois é difícil qualificar as posições paradoxais que Walter Benjamin sustentou sob o cetro de sua teoria: marxista e teólogo judeu; crítico de arte e crítico do direito; parceiro intelectual tanto do materialista dialético Bertolt Brecht quanto do judeu historiador da cabala Gershom Scholem; teórico implicado na materialidade da palavra e do pensamento; e reformulador da teoria platônica das ideias. O preço que pagou por tais posições é sempre revisitado por seus comentadores: o isolamento político-intelectual sintetiza as dificuldades que enfrentou, tanto no fracasso em conseguir a habilitação para livre docência quanto nas malfadadas tentativas posteriores de estabilização financeira, ou mesmo em seus frustrados planos de aderir ao Partido Comunista. O diagnóstico é o mesmo em toda parte: Benjamin estava, em grande medida, sozinho. Depois de sua morte, no entanto, o acolhimento de sua obra tem sido estrondoso.

O que parece fascinar em Benjamin é, não obstante, essa junção de materialismo e metafísica, que, em sua filosofia, se converte em atenção total aos

detalhes das coisas, das obras de arte, das sentenças filosóficas, em suma, ao particular, para extrair, daí, conexões e significados não captáveis “a olho nu”. Seu materialismo pode ser traduzido por essa fascinação que o filósofo tem por pequenos objetos e pormenores; sua metafísica, por sua capacidade de encontrar semelhanças e parentescos lá onde a mera observação do fenômeno não pode captar. Essas duas posições foram bem formuladas por duas pessoas bastante próximas a Benjamin (embora de temperamentos hostis entre si). É Hannah Arendt quem comenta a “paixão [de Benjamin] pelas coisas pequenas, até minúsculas”, e lembra que “Scholem conta da sua ambição de colocar cem linhas escritas na página comum de um caderno de notas, e da sua admiração por dois grãos de trigo na seção judaica do Museu Cluny, ‘onde uma alma irmã inscrevera na íntegra o *Shema Israel*’”. Ela ressalta que, para Benjamin, “a dimensão de um objeto era inversamente proporcional à sua significação”.¹² E Theodor W. Adorno menciona como, em tudo o que dizia ou escrevia, o pensamento do amigo assumia “as promessas dos contos de fadas e dos livros infantis, ao invés de recusá-las e repeli-las em nome de uma infame maturidade”.¹³

Atenção ao particular e promessa são, talvez, outros nomes para isso que em Benjamin denominamos materialismo e metafísica. Esse par também acompanha a teoria e a metodologia do filósofo diante das obras literárias; e, evidentemente, assim Benjamin procede em suas análises de poemas. Nesse sentido, a sua atenção ao particular parece suscitar um esforço filológico bastante peculiar, com um senso aguçado para os detalhes estranhos ou absurdos das obras que foram objetos de sua crítica. Em uma de suas análises mais contundentes, por exemplo, ao comentar o soneto “A uma passante” (*À une passante*), de Charles Baudelaire, Benjamin toma como ponto de partida o aparente paradoxo entre o segundo quarteto e o primeiro terceto do poema:

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le *plaisir qui tue.*

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?¹⁴

12 H. Arendt, *Homens em tempos sombrios*, Lisboa: Relógio D'Água, 1991. p. 190.

13 T. W. Adorno, “Caracterização de Walter Benjamin, in: *Prismas*, trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida, São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 225.

14 Grifos meus.

Na tradução de Ivan Junqueira:

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?¹⁵

Ou, em tradução literal das partes destacadas: “Eu bebia (...) / Nos seus olhos (...) / o prazer que mata”. Depois do clarão e da noite, diz o poeta que o “olhar me fez renascer subitamente”. É essa suposta inadequação entre morte e renascimento, gerados por um mesmo olhar, que mobiliza a reflexão de Benjamin a propósito de um tipo de amor que nos passa despercebido. Lá onde uma leitura rápida descobriria apenas um absurdo, o filósofo sugere o emergir de um novo sentimento que apenas a vida em meio às multidões das metrópoles engendra: o amor à última vista, daqueles que cruzam com a massa de anônimos cujos vestígios não se pode recuperar. Trata-se de um amor produzido pelo choque com que um desejo se inscreve no sujeito erótico metropolitano, como um lampejo que acomete subitamente aquele que, embora esteja rodeado de gente, se sente solitário. Nesse ponto, chegamos às conexões que o olhar “metafísico” de Benjamin é capaz de descobrir: nada no soneto descreve a imagem da multidão que o filósofo vê vestir a passante de Baudelaire como um véu, mas ele a enxerga no primeiro verso do soneto,¹⁶ que diz “A rua ensurdecadora gritava ao meu redor” (“*La rue assourdissante autour de moi hurlait*”).

Para Benjamin, também os poemas são como que grandes complexos cheios de sutilezas e detalhes, ao mesmo tempo que guardam, em seu interior, inumeráveis conexões a serem reveladas. E, a esse propósito, ainda estamos mal amparados para compreender qual é a teoria que serve de sustentação a essa concepção de poesia – em grande medida, esse desamparo é uma espécie de lacuna na obra do filósofo, que não se dedicou a esclarecer, em um único texto, o que entende por “poema” ou “composição lírica”. Esse esclarecimento pode ser apenas deduzido fragmentariamente de sua obra, e articulado *a posteriori*.

Um ponto de partida possível para essa investigação é o conceito de “poetificado”, tal como aparece em um ensaio de Benjamin sobre Friedrich Hölderlin,

15 Tradução de Ivan Junqueira. C. Baudelaire, *Poesia e prosa*, p. 179.

16 W. BENJAMIN, *Baudelaire e a modernidade*, trad. João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 47-48.

escrito em 1914. O “poetificado” parece conter em si os germes dessa atitude ambivalente diante das obras: respeito às suas configurações particulares e promessa de conexões interiores. O resultado dessa investigação terá o mérito de desvendar uma teoria basilar para a análise de poemas que conjuga tanto a consideração de sua singularidade, na forma da crítica imanente, quanto a *recepção ativa e produtiva* das obras, que fundamenta a possibilidade de sua reescritura na forma de uma nova obra, de uma tradução ou de uma crítica.

*

Existe uma recepção “passiva” e “improdutiva” da arte? É certo que algumas obras se apresentam com tamanha autoridade diante de alguém ou de uma época que nada, nesses casos, nenhuma fala ou gesto, parece estar à altura de seu poder fascinante. Uma crítica, uma tradução, uma reapresentação em contexto ou suporte diferentes daquele de seu surgimento parecem sempre diminuir a força com que essas obras dobram os joelhos de seus admiradores, e a submissão à sua eterna repetição se impõe como signo de fidelidade à sua autenticidade. Essa postura servil foi ironizada por Friedrich Schlegel em um fragmento publicado na revista *Lyceum*, que reunia textos dos primeiros românticos alemães de Jena:

Se muitos amantes místicos das artes, que consideram toda crítica como desmembramento e todo desmembramento como destruição da fruição, pensassem consequentemente, então “Oh!” seria o melhor juízo artístico sobre a obra de arte mais apreciável.¹⁷

Benjamin se aproximaria, ao longo da década de 1910, do pensamento desses românticos (o que culminaria na produção de sua tese de doutorado, sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*). Principalmente da ideia, presente no fragmento de Schlegel, de que arte e pensamento não são inconciliáveis. Seja como for, as palavras de Schlegel soam como um grito de guerra. Por volta de 1800, Schlegel e os outros românticos alemães se contrapuseram tanto ao que chamaram de “amantes místicos” quanto aos “juizes” da arte. Talvez por um mesmo motivo: importava, ao chamado grupo de Jena, unificar arte e filosofia. Para produzi-las em conjunto, é certo, mas também para inserir, na filosofia, o fazer artístico (não para “embelezar” os textos da tradição filosófica, mas para refletir sobre a sua própria forma de apresentação), e para descobrir, na arte, a possibilidade do pensamento (não para torná-la mais conceitual, mas para

17 F. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, trad. Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 29.

reconhecer a produção de saber que nela se efetiva a despeito de seu caráter conceitual ou não).

Filosoficamente, esses românticos são responsáveis por alimentar uma linhagem filosófica que não separa a verdade de sua forma de apresentação. Sua produção em fragmentos apontava, por exemplo, para o caráter fragmentário da verdade na modernidade (“muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos”, afirmava Schlegel, “muitas obras dos modernos já o são”).¹⁸ Literariamente, os românticos alemães possibilitaram a eleição da arte como meio privilegiado para a construção de conhecimento: sobre as coisas, sobre a natureza, sobre a história. Com qualquer reserva que Walter Benjamin possa ter tido, depois da escrita de sua tese de doutorado sobre o conceito de crítica no grupo de Jena, essas duas lições seguiriam com o filósofo na consideração dos textos filosóficos e das obras de arte.

Vê-se, de toda forma, que os românticos alemães não atacavam os amantes da arte: apenas a frivolidade com que alguns deles “amam” a arte. Mais precisamente, a distância e o pudor desse amor. Para esse tipo de admirador de alguma forma recuado, qualquer recensão significa uma diminuição da força da arte; e, ao preservar o objeto do amor (a obra) de qualquer profanação (como a crítica, por exemplo), renunciam, no fundo, ao amor mesmo. Quanto aos “juizes” da arte, que limitam seu papel a distinguir as “boas” obras das “más”, isto é, aquelas que obedeciam a padrões previamente estabelecidos daquelas que não se adequavam a eles, o ataque romântico é mais claro: seu alvo é a submissão aos padrões da Antiguidade clássica – os juizes, que julgavam as tragédias de Shakespeare tendo por critério as regras de composição das tragédias gregas tais como compiladas pelo classicismo muitos séculos depois, por exemplo, não teriam legitimidade nenhuma no exercício de seu poder. Nos dois casos, uma recepção servil: os amantes místicos suspirando abaixo de objeto indevassável; os juizes, diante das poéticas prescritivas com critérios supostamente colhidos em uma época exemplar, pairando acima dos objetos tidos como réus.

Schlegel falava, como os outros românticos alemães que se reuniram também em torno da revista *Athenäum*, em nome de uma crítica de arte que pudesse estar à justa altura das obras. Uma possibilidade que, na *Conversa sobre poesia*, seria formulada no sentido de, a um só tempo, pré-condição e exigência: “de poesia (...) só se pode falar em poesia”.¹⁹ A poesia *pode* falar sobre a poesia: o silêncio daqueles amantes, que apenas emitem suspiros diante das obras, é substituído pela possibilidade de fala. Só a poesia pode falar sobre a poesia: a linguagem dos

¹⁸ Ibidem, p. 51.

¹⁹ F. Schlegel, *Conversa sobre poesia*, trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 30.

tribunais não tem direito de cidadania no reino da arte, e, portanto, toda a linguagem judicativa fica banida da recepção das obras.

O conceito de poesia entre os românticos alemães abdica da recepção passiva da arte, sendo marcado por um alto grau de reflexão.²⁰ Nesse sentido, a expressão que citamos, “de poesia só se pode falar em poesia”, não postula que de poemas só se possa falar em versos, ou que de quadros só se possa falar por pinturas, por exemplo. Antes, ela evoca a necessidade de que um pensamento sobre a arte seja capaz de elaborar, ele mesmo, a sua própria forma de exposição. Em outras palavras, se o romantismo alemão descobriu na arte o lugar onde também o pensamento acontece, ele descobriu igualmente, no discurso sobre a arte (e na filosofia da arte, bem como na filosofia em geral), a centralidade do trabalho com a forma.

Isso se traduz, na teoria romântica, no entendimento duplo de que a escrita, enquanto materialidade do pensamento, é a sua manifestação sensível, e de que as obras de arte são dotadas de um tal poder de reflexão que, se despertadas e potencializadas, podem elevar-se além de suas limitações naturais. Por um lado, na filosofia a forma da linguagem “informa” tanto quanto o seu conteúdo; por outro, as obras de arte contêm em si o germe do pensamento, ou ainda, já estão “pensando”. Que sobre a poesia se fale em poesia resulta, portanto, em uma intensificação da reflexão que se estrutura nos limites formais da obra de arte. Nesse sentido, Schlegel afirmaria ainda que “o que se pode fazer enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto é tempo de unificar as duas”²¹.

“O que se pode fazer”...

Como herdeiro do legado romântico que pretendeu unir arte e filosofia, na tarefa de investigação de obras poéticas, Benjamin formulou cedo o conceito de “poetificado”, *das Gedichtete*, que, parece, concentrou essa possibilidade de união em uma recepção ativa das obras. Ele está no ensaio sobre “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. E se, frequentemente, poetas queixam-se de que uma definição qualquer de poesia ou de poema (mesmo quando “aberta” e cheia de abstrações vagas o suficiente para não liquidar uma potência criativa) tende a esgotar cedo demais as possibilidades de atuação artística, a nossa hipótese aqui é a de que o conceito de “poetificado” abre não apenas um vastíssimo horizonte poé-

20 Cf. W. Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, trad. Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2011, especialmente o capítulo sobre “O significado da reflexão nos primeiros românticos”, pp. 36-48.

21 F. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, p. 158.

tico para a filosofia e para o pensamento, como também, no seio de cada poema, a possibilidade de um fazer sempre renovado. O conceito de “poetificado” autoriza uma recepção não servil dos poemas, ao conceber uma dimensão “prática” em seu interior, como promessa.

2.1. O que é o poetificado?

O “poetificado” é um conceito que tenta explicar a forma pela qual poemas se relacionam com a vida – ou ainda, a forma como a vida se “insere” nos poemas. O conceito surge no contexto de início de século alemão. A crescente mercantilização da vida desvalorizava todos os objetos e contradizia a tradição artística e filosófica do país recém-unificado. A geração de Benjamin pressentiu, diante da modernização capitalista galopante que esvaziava o mundo germânico de qualquer sentido, trocando todos aqueles valores conquistados pela tradição pelo valor da moeda, a necessidade de renovação da vida espiritual por meio da filosofia, da arte e da juventude.

Na sua vida estudantil, Benjamin aderiu a esse projeto, com o seu engajamento nos movimentos da juventude, sob a influência da pedagogia de Gustav Wyneken. Mas rapidamente essa vontade de renovação se mostrou insuficiente para ele. E é no contexto desse veredito que o conceito de “poetificado” emerge. Mais precisamente, e no âmbito que aqui nos interessa, ele nasce da desilusão com a renovação proposta por outros expoentes de sua geração: no final de 1914, primeiro ano da Primeira Guerra Mundial, Benjamin irá quebrar a armadura não problemática da relação entre vida e poesia. Enquanto para alguns pensadores parecia que a arte poderia reencantar a vida, para o filósofo isso não se daria de maneira imediata. Consequentemente, Benjamin atacava a concepção que unia a ideia de poesia a um projeto de renovação da vida. O conceito de “poetificado”, portanto, está em franca oposição a uma ideia bem consolidada em diversos círculos alemães.

Então, além de se contrapor às tradições daqueles amantes místicos e daqueles juízes da arte, a concepção de poesia de Benjamin se contrapôs também a esse conceito de poesia que traz em si uma esperança de salvação da vida pela arte. Para ele, essa ideia estava incrustada principalmente naqueles que se filiaram ao pensamento e à poesia de Stefan George.

2.1.1. Vida e poesia: Walter Benjamin versus o Círculo de George

O poeta Stefan George representava duas coisas importantes para a Alemanha, segundo Benjamin. Como líder, George teria sido o mentor poético e espiritual, por assim dizer, de grande parte de uma geração desiludida com o seu país e disposta a lutar por sua recuperação. E, como poeta, teria sido um vidente, capaz de prever, alegoricamente, a tragédia de sua época: a Primeira Guerra Mundial e a ascensão do nazismo. Tendo demonstrado admiração poucas vezes, e mais pelo poeta que pelo líder, na maior parte do tempo Benjamin representou o papel de rival diante de George e de seu Círculo.

Os textos de Benjamin, a propósito da crítica literária em geral, e da crítica de poesia, especificamente, parecem se situar em contraposição indireta, ou, muitas vezes, direta, a textos e ideias de membros do Círculo. É o que acontece, por exemplo, com a crítica de Benjamin sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, em que se opõe abertamente à aclamada biografia de Goethe escrita por Friedrich Gundolf, um dos principais discípulos de George. Mesmo as traduções que Benjamin realizara do poeta francês Charles Baudelaire, bem como o ensaio em que se apresentava, sobre “A tarefa do tradutor” tinham como um de seus objetivos, segundo Susana Kampff Lages, “superar a situação de epigonalidade em relação ao Tradutor e à Tradução que até hoje marcam a recepção da obra de Baudelaire na Alemanha: a do poeta simbolista-decadentista alemão Stefan George”.²²

Soma-se a isso o fato de que George e os membros do seu Círculo, de um lado, e Benjamin, de outro, parecem ter se debruçado muitas vezes sobre os mesmos temas, sustentando, diante deles, posições radicalmente opostas. Isso se refere tanto aos casos já citados de Charles Baudelaire e Goethe quanto às leituras de Hölderlin, às teorias sobre a história e à especulação sobre a relação entre arte e vida.

Especular sobre as práticas e a teoria poética de Stefan George e de seu Círculo, portanto, ergue o pano de fundo – a saber, de uma teoria que explica a arte a partir da subjetividade criadora – a partir do qual se pode destacar a concepção de poesia de Walter Benjamin por volta de 1914. Esse pano de fundo é bastante consistente, uma vez que, apesar do caráter fechado do grupo, a sua

22 S. K. Lages, *Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire*, Alea [online], 2007, vol.9, n.2. p. 243. Lages propõe dois principais pontos de divergência, na tradução das *Flores do Mal* de Baudelaire, entre os projetos de tradução entre Walter Benjamin e Stefan George. O primeiro deles se situa no esforço de George em germanizar Baudelaire, enquanto Benjamin propunha um esgarçamento do alemão por meio de recursos de outra língua, no caso, a francesa; o segundo, na dedicação de George em “sublimar” as imagens baudelairianas, dando mais importância para os movimentos das *correspondances* que ao recurso alegórico, ao qual Benjamin dedicaria a sua tradução e os seus ensaios posteriores. pp. 239-249.

influência foi imensa, fosse pela posição de destaque dos intelectuais que o compunham no cenário nacional, fosse pela penetração de suas obras com o grande público.

O Círculo se formara em torno da publicação da *Folhas para a arte* (*Blätter für Kunst*), revista editada entre os anos 1892 e 1919, dedicada à arte, inicialmente, e também à figura de Stefan George como líder espiritual de uma Alemanha renovada, depois. Somente na virada do século o Círculo se encontrou formado e ideologicamente informado – para muitos, como para Benjamin, no sentido de uma espécie de seita em torno do poeta. Depois, a partir da década de 1920, grande parte desses intelectuais ocupariam importantes cargos de docência nas universidades alemãs, e o modelo interpretativo do grupo foi adotado e apoiado por outros professores e estudantes, fazendo com que seus ideais se propagassem, ainda que o grupo permanecesse restrito a poucos iniciados.

Carolla Groppe distingue três fases geracionais no Círculo de George: a primeira, que vai de 1892 a 1904, corresponde a uma geração que formava um círculo de poetas em torno de *Folhas para a arte*, ainda pouco organizado e sem muita hierarquia nem constância; a segunda e a terceira fases teriam já o aspecto de uma formação social que, para Groppe, espelhava a própria burguesia intelectual alemã das primeiras décadas do século XX, tendo se defrontado justamente com os principais temas debatidos por essa classe no período.²³ Groppe afirma que o grupo, nessas gerações, não refletia apenas uma classe burguesa, mas uma classe de intelectuais em situação de aburguesamento, e que tentava pensar criticamente sua posição diante dos novos valores da sociedade industrial. A partir da segunda fase, o grupo se fecha.²⁴

De todo modo, Stefan George exerceria sua influência de maneira mais contundente a partir, justamente, dessa segunda geração, nascida entre as décadas de 1870 e 1880 (e que, portanto, se tornara adulta durante a infância de Benjamin), em meio à qual se destacam Friedrich Gundolf e Friedrich Wolters. O aumento de sua influência é acompanhado pela reorientação do Círculo, que de reunião de poetas se torna, aos poucos, um grupo de intelectuais filiados a George e anunciadores de uma nova época, focada em ideais de uma juventude renovadora. A partir de então, o pensamento se desloca da poesia e da arte

23 C. Groppe, *Die Macht der Bildung: das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997, p. 45

24 Arlenice Almeida da Silva parte do mesmo diagnóstico. Ela mostra como Georg Lukács, por exemplo, em sua juventude, publicou um ensaio elogioso sobre Stefan George, esperando, com isso, algum tipo de abertura e comunicação com os amigos a sua volta: segundo Arlenice Almeida da Silva, “o ensaio de Lukács sobre George não foi bem recebido pelos críticos alemães, nem abriu as portas, como pretendia o filósofo húngaro, do fechadíssimo ‘Círculo de George.’” SILVA, Arlenice Almeida da. *A solidão em Stefan George: poesia e filosofia*. revista FronteiraZ. n.º 16. julho de 2016. pp. 81-82.

para questões mais diretamente ligadas à vida. Enquanto a primeira fase, marcada pela fundação das *Folhas para a arte*, foi fortemente influenciada pela viagem que George fizera, no final do século XIX, para a França, e por seu encontro com os simbolistas e com Mallarmé, agora a influência dos movimentos de juventude, os *Jugendbewegungen*, se faziam sentir sobre o grupo. Segundo Walkíria Oliveira Silva, “essa reorientação foi acompanhada pelo abandono dos ideais simbolistas franceses e por uma guinada rumo às questões nacionais”.²⁵ Conta a autora que “o apelo à juventude, enquanto o grupo que poderia realizar os ideais promulgados por George e seu Círculo, torna-se evidente”, e, nesse sentido,

o tom dos escritos de George e de seus discípulos torna-se mais urgente ao abordarem questões relacionadas com a identidade alemã, bem como com os problemas advindos do processo de modernização da sociedade. Os georgeanos passam a se preocupar em definir o caráter alemão, preocupação que se acentuará após o fim da Primeira Guerra.²⁶

Essa reorientação é acompanhada de uma verticalização do Círculo, e George assume, definitivamente, o lugar de mentor e de mestre. Ainda segundo a autora, o Círculo terá, progressivamente, um caráter pedagógico “de doutrinação de uma visão de mundo e de um modo de viver. A partir daqui, nenhuma publicação chegaria ao público sem o crivo do mestre. George se tornará o centro de seu próprio mundo”.²⁷

O Círculo trabalhou ativamente na mitologização da figura de George; é o caso de Karl Wolfskehl, que, ainda no terceiro número de *Folhas para a arte*, publicaria um pequeno texto intitulado “O sacerdote do espírito” (*Der Priester vom Geiste*), no qual exaltava características místicas e proféticas de George. Na tradução de Walkíria:

Um novo sacerdócio [*Priestertum*] foi iniciado, um novo reino para os crentes [*Gläubigen*]. Florescente a alma do criador sente indizíveis alegrias. [...] O caminho para a vida foi encontrado, o caminho sagrado, sobre o qual cada escrito é como uma canção de triunfo. [...] ele tornou-se visto. Todo o conhecimento misterioso brilha em seus olhos.²⁸

25 W. O. Silva, *Alemanha Secreta: biografia e história no Círculo de Stefan George*, Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História. Universidade de Brasília. Brasília, 2013. p. 25.

26 *Ibidem*, p. 25.

27 *Ibidem*, p. 25.

28 K. Wolfskehl, Karl. *Apud* W. O. Silva, *Alemanha Secreta*, p. 26.

A eleição de um poeta para a renovação da vida na Alemanha tem um pressuposto teórico bastante forte: arte e vida se conectam de maneira imediata, e, portanto, tanto o poeta é capaz de falar diretamente da vida quanto a vida é capaz de acolher o mundo simbólico erguido pelo poeta para a sua transformação. Não existiria, assim, nenhuma diferença essencial de *meios*; o poeta caminharia livremente pelo meio ambiente da arte e pelo meio ambiente da vida como sendo, essencialmente, da mesma natureza. Não é à toa que um dos gêneros mais praticados entre os membros do Círculo (mas não pelo próprio Stefan George), anos após a fixação de seus membros em uma estrutura hierárquica, foi a biografia. Friedrich Gundolf publicou *Goethe* em 1920, *George* em 1927 e a biografia sobre Heinrich von Kleist em 1922 (já desligado do círculo, *Shakespeare: Sein Wesen und Werk* em 1928); Ernst Bertam publicou *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* em 1920; Ernst Kantorowicz publicou *Kaiser Friedrich der Zweite* em 1930; e Friedrich Wolters publicou *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, 1930.

Era como se houvesse alguma esperança na informação da literatura com as formas da vida de figuras exemplares, para que a arte, reformada, pudesse ela mesma reformar a vida. Tal esperança foi acompanhada pelo engajamento imediato de muitos dos membros tanto nos movimentos de juventude quanto na Primeira Guerra. O entusiasmo geral da sociedade alemã diante do conflito parece ter envolvido os principais nomes do Círculo, que, por volta de 1914, se alistaram voluntariamente, como é o caso de Gundolf, Wolfskehl, Wolters, Edgar Salin e Berthold Vallentin.

Benjamin conheceu a poesia de George muito mais pela boca de pessoas amadas do que por suas próprias leituras. Em “Sobre Stefan George”, Benjamin afirmou que alguns poemas lhe marcaram mais pelos “traços” que lhe imprimiram essas pessoas, tais como Julia Cohn ou Rika Seligson. É pela voz de Rika que o filósofo tem a forte impressão do poema “Es lacht in dem steigenden Jahr dir”, presente em *O ano da alma (Das Jahr der Seele)*, livro de 1897 e que, em “Sobre Stefan George”, figura como livro pelo qual a juventude se representa e se legitima, no qual ela se reclama com as suas lutas e os seus amores.²⁹ É do mesmo livro o poema “Entführung”, “Rapto”, um dos favoritos de Benjamin:

Rapto

Comigo, amada criança,
Vem, para o bosque isolado,
E guarda como lembrança
Minha canção em teu lábio.

29 W. Benjamin, “Sobre Stefan George”, in: *Ensaio sobre literatura*, trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016. p. 119.

Esse azul nos tem molhado
No futuro das fragrâncias,
Feito os corpos cintilâncias
Bem mais claras que o orvalho.

No ar fino prateado
Fios nos vestem de véus
Sobre a grama branca ao léu
De neve e linho estrelado.

Sob as árvores do lago
Flutuemos abraçados
A flores, cantando calmos,
Branços trevos, brancos cravos.³⁰

É curioso que um dos poemas de George mais elogiados por Benjamin configure não um “engajamento” na vida, mas o “raptó” de uma criança para “fora” dela, quer dizer, a um lugar para o qual o único meio de transporte, aparentemente, é a canção. A promessa de redenção e salvação é uma mera lembrança (mais precisamente, um *Angebinde*, uma espécie de presente que sustenta um vínculo entre presenteado e presenteador) que liga, por meio dos lábios, a criança ao mundo cantado de “brancos trevos” e “brancos cravos”. São os poemas de George que apresentam esse “refúgio”, na canção, diante da vida que mais encantam Benjamin – para ele, composições distantes do que considerava como um tom clerical com que George e seu Círculo tentaram, depois, renovar a juventude. Com a conversão da *Folhas para a arte* em veículo do grupo georgeano, converte-se também, gradualmente, o estilo de George, aos olhos de Benjamin, que menciona a crescente visibilidade de seu “estilo de juventude” com igual crescimento do fracasso de seu poder poético:

Trata-se do chamado *Jugendstil*, o estilo de uma arte nova com que a velha burguesia disfarça o pressentimento de sua própria fraqueza, que lhe permite elevar-se ao sonho cósmico de todas as esferas e, ébria de futuro, abusar da “juventude” como uma espécie de fórmula mágica.³¹

30 Tradução livre. No original: “Zieh mit mir, geliebtes Kind, / In die Wälder ferner Kunde, / Und behalt als Angebind / Nur mein Lied in deinem Munde. // Baden wir im sanften Blau / Der mit Duft umhüllten Grenzen: / Werden unsre Leiber glänzen, / Klarer scheinen als der Tau. // In der Luft sich silbern fein / Fäden uns zu Schleiern spinnen. / Auf dem Rasen bleichen Linnen, / Zart wie Schnee und Sternenschein. // Unter Bäumen um den See / Schweben wir vereint uns freuend, / Sachte singend, Blumen streuend, / Weisse Nelken, weissen Klee”.

31 W. Benjamin, “Stefan George: uma retrospectiva”, in: *Ensaaios sobre Literatura*. p. 143-144.

O trecho citado é de “Stefan George: uma retrospectiva”, em que o filósofo avalia o impacto de George sobre sua geração. Ainda às vésperas da Primeira Guerra, cresce o pressentimento, no poeta, da existência de uma natureza demoníaca, e, com ele, a necessidade de renovação do mundo. É assim que seu livro *A estrela da aliança* (*Der Stern des Bundes*) prevê a miséria da Guerra, ainda em 1914, na qual tantos morreriam com seus versos na boca, segundo Benjamin, e sem que tivessem podido testemunhar a história. Progressivamente, Stefan George, “na mais profunda experiência da natureza”, vê “no caos a força essencial do acontecer”³². Como parece acontecer com os versos de “Débil forma e forças monstruosas” (“Unholdenhaft nicht ganz gestalte kräfte”), poema citado na retrospectiva que Benjamin faz de George, e que figura no livro de 1914:

Débil forma e forças monstruosas:
cada frágil discurso o todo ouvido
tempo em livro gravou tudo pó mas
não ouviu o rolar subterrâneo –
tudo sabe e ignora o que é real.
Vós prenhes do passado que serviram
poderiam voltar à vida mesmo
assim a treva escura não vos mostra.
E caístes na noite já sem forças
brasa e centelha e luz interior.³³

Entre *O ano da Alma* (1897), livro que contém o poema “Rapto”, e *A estrela da aliança*, que contém “Débil forma e forças monstruosas”, encontra-se a formação rigorosa do Círculo em torno das *Folhas para a arte*.³⁴ Benjamin frisa, em “Sobre Stefan George”, que não encontra sintonia entre a ciência sacerdotal da poesia da revista com os poemas que mais o marcaram: ele se refere, além de ao “Rapto”, a “A canção do ano”.³⁵

32 Ibidem, p. 145.

33 Tradução livre. No original: “Unholdenhaft nicht ganz gestalte kräfte: / Allhörige zeit die jedes schwache poltern / Eintrug ins buch und alles staubgeblas / Vernahm nicht euer unterirdisch rollen – / Allweis und unkund des was wirklich war. / Euch trüchtig von gewesnem die sie nutzen / Sich zur belebung hätte bannen können / Euch übersah sie dunkelste Verschollne. / So seid ihr machtlos rückgestürzt in nacht / Schwelende sprühe um das innre licht”.

34 Ainda sobre essa reorientação de *Folhas para a arte*, comentário de Walkíria Oliveira da Silva: “Até onde pude ter acesso, essa mudança de orientação parece se evidenciar nos prefácios das *Blätter für die Kunst*, após 1900. Os temas sobre *Kultur*, o papel do poeta na sociedade e a crítica à sociedade de massas tornam-se mais patentes. Além disso, o papel transformador do indivíduo na sociedade parece também ganhar força em relação aos temas anteriores que diziam respeito às críticas literárias e sobretudo ao naturalismo”. W. Silva, *Op. cit.* p. 25. O último e discreto comentário está em sintonia também com a transformação da função da natureza nas poesias de George na virada do século, com a transformação da natureza idílica em força caótica a ser vencida pela renovação.

35 W. Benjamin, “Sobre Stefan George”, in: *Ensaio sobre Literatura*, p. 140.

Por um lado, os comentários de Benjamin sobre Stefan George deixam transparecer a desconfiança crescente do filósofo com os movimentos de juventude, com os quais estivera engajado durante algum tempo até encontrar a sua decepção.³⁶ Também a sua desconfiança com relação aos *Wandervogel*, que precederam esses movimentos, e cujos primeiros grupos datam de fins do século XIX, formados por membros homens da classe média e alta urbanas que, segundo John McCole, procuravam a autonomia da juventude “escapando do mundo opressor e doentio dos adultos”, com incursões na natureza que combinavam experiências “primitivas” e laços de comunidade masculina “para criar um refúgio onde o contato com fontes de vitalidade, de ideais e de comunidade pudesse ser renovado”.³⁷ Mas também, e é isso que nos interessa principalmente aqui, tais comentários transparecem uma diferença de concepção de poesia e de arte, e de sua relação com a vida.

Essas diferenças se tornam visíveis na recepção que cada um faz de Friedrich Hölderlin. Enquanto a “escola de Stefan George”, segundo Jeanne Marie Gagnebin, “transformava Hölderlin em figura de poeta sagrado da nação alemã”,³⁸ Benjamin iria amparar a sua leitura na defesa de “sobriedade” do poeta, uma “sacro-sobriedade” que se destaca na fase tardia do poeta. A inversão é sutil. No primeiro caso, a embriaguez poética, que se nutriu das águas do pré-romantismo alemão do movimento de *Sturm und Drang*, do “Ímpeto e Tempestade”, santifica a nação alemã e renova a sua vida espiritual com poesia; no segundo, a sobriedade é permitida porque a “vida espiritual” “em si é sagrada” e, portanto, não precisa ser santificada pelos poderes mágicos da poesia³⁹. É essa sobriedade, ainda, que alicerça, em Benjamin, suas ressalvas com relação às forças mitologizantes de certos poemas, e que irá nortear a sua consideração dos “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” de forma a problematizar a relação entre vida e poema.

2.1.2. O poema e todos os poemas que poderiam ter sido escritos

Versões e reescrituras de um mesmo poema foram relativamente comuns no trabalho de Friedrich Hölderlin. Entre os que receberam mais de uma aparência, Walter

36 Vê-se a influência ainda positiva desse movimento em textos como “Experiência” (1913) ou “A metafísica da juventude” (1913-1914).

37 Tradução livre, J. McCole, *Walter Benjamin and the antinomies of tradition*, Londres: Cornell University Press, 1993, p. 37.

38 J. M. Gagnebin, in: W. Benjamin, *Escritos sobre mito e linguagem*, São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2011, p. 18.

39 W. Benjamin, *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 47.

Benjamin decidiu se debruçar sobre duas variantes de “*Dichtermut*”, ou “Coragem de poeta”, texto que na sua terceira e última versão ganharia o nome de “*Blödigkeit*”, “Timidez”. É justamente essa passagem para a forma final que lhe interessa – uma mudança, no corpo e no nome do poema, que, não obstante, consegue manter a ideia de que se tratam, efetivamente, de duas versões de um mesmo texto.

O que possibilita esse entendimento? Para Benjamin, é a suposição de um “poetificado” – um conceito que permite identificar uma “tarefa poética” à qual os poemas tentam se apresentar como “solução”.

Das Gedichtete, que pode ser traduzido para português como “o poetificado” ou “o poematizado”, é uma substantivação do particípio passado *dichten*, que se refere ao escrever, compor, poetar–familiar a *der Dichter*, o poeta, e também a *das Gedicht*, o poema, a poesia, a composição. O particípio é um tempo verbal que une algumas características de nome e de verbo; dessa forma, dizer “poetificado” é dizer ao mesmo tempo o traço de uma ação passada (algo que foi elaborado poeticamente) e o resíduo de uma substância (o resultado dessa ação, aquilo que foi, efetivamente, poetificado); ou, para colocar de outra forma, algo que apenas participa do ser e da ação, mas que é, em si, de natureza imprecisa. Como é uma substantivação da forma verbal, refere-se a uma coisa tornada, formada, realizada – ao mesmo tempo que não indica mais que uma vaga característica: adquiriu qualquer qualidade da ordem do “poético”. Nesse sentido, o artigo definido “o” (*das*) que o acompanha dá a ideia de palpabilidade; mas não se pode tocar essa substância, nem encontrá-la, apenas saber de sua qualidade: que em algum momento tenha sido “poetificada”. Daí que o conceito de “poetificado” seja, para Benjamin, um conceito de passagem, ou, nas suas palavras, um “conceito limite”.

No ensaio sobre “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, o poetificado (cunhamos agora a palavra sem aspas) é invocado com função metodológica para comparar as duas versões de Hölderlin: “[esses poemas] estão ligados por tal afinidade que se poderia falar de diferentes versões de uma mesma obra”.⁴⁰ Como um conceito-limite, que não se refere exatamente nem a uma esfera sensível – palpável – nem a uma esfera intelectual – ideal –, pode servir de critério de comparabilidade entre duas versões de um mesmo poema?

“O conceito do ‘poetificado’ é um conceito limite sob dois aspectos: em primeiro lugar, com relação ao conceito de poema”.⁴¹ Isso significa que o poetificado não se deixa identificar com o corpo do poema, o poema mesmo – mas o tangencia em algum ponto crucial. Ponto que, segundo Benjamin, diz respeito

40 *Ibidem*, p. 19.

41 *Ibidem*, p. 15.

aos vínculos estabelecidos entre forma e matéria na composição artística, entre palavra e ordenação dos elementos linguísticos na obra. Vejamos o que isso quer dizer tomando como base alguns aspectos da análise que faz dos poemas de Hölderlin. Duas estrofes da primeira versão:

Coragem de poeta⁴²

Então não te são aparentados todos os viventes,
Então não nutre a própria Parca, em serviço a ti?
Portanto, anda assim, apenas inerme,
Adiante pela vida, e nada temas!
(...)

Passa tu assim também, quando uma vez for o tempo,
E ao espírito seu direito nenhures faltar, morra assim
Uma vez, na seriedade da vida,
Nossa alegria, porém, uma bela morte!

São reelaboradas da seguinte forma:

Timidez

Então não te são conhecidos muitos dos viventes?
Não anda sobre o verdadeiro teu pé, como sobre tapetes?
Portanto, meu Gênio! Caminha somente
Nu vida adentro e não te preocupes!
(...)

Bons também destinados a alguém para algo somos nós
Quando chegamos, com arte, e dos celestiais
Trazemos um. Porém,
Trazemos atinadas mãos nós mesmos.⁴³

Essas são a primeira e a última estrofes das duas variantes comentadas por Benjamin, que não esconde a sua preferência pela segunda versão. O ponto crucial de seu ensaio, e que fundamenta a sua defesa de “Timidez”, é demonstrar

42 Aqui são citadas as traduções de Vicente Arruda de Sampaio, que constam na edição de *Escritos sobre mito e linguagem*. Original dos versos citados de “Dichtermut”: “Sinn denn dir nicht verwandt alle Lebendigen, / Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich? / Drum, so wandle nur wehrlos / Fort duchs Leben, und fürchte nichts! // (...) So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist / Und dem Geiste sein Recht nirgend gebricht, so sterb' / Einst im Ernste des Lebens / Unsre Freude, doch schönen Tod!”.

43 No original: “Sinn denn dir nicht bekannt viele Lebendigen? / Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen? / Drum, mei Genius! tritt nur / Bar ins Leben, und Sorge nicht! // (...) Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir, / Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen Einen bringen. Doch selber / Bringen schickliche Hände wir”.

que a primeira versão, “Coragem de poeta”, apresenta a relação de interdependência entre seus elementos de maneira muito mais “frouxa”. Os vínculos estabelecidos entre o que Benjamin chama de forma e matéria teriam sido melhor sucedidos em um caso do que no outro. Sua análise se dedica a demonstrar que no caso de “Timidez” todos os elementos e a sua complexa geografia são “necessários”, isto é, se codeterminam de maneira rígida, de modo que todo o poema necessita de cada um dos versos; prova disso é a constituição de um embate de forças míticas criadas pelo próprio círculo do poema, diferentemente de “Coragem de poeta”, que se fia na mitologia grega, sem sequer apresentar uma visão de mundo realmente grega (na conversão de uma versão para a outra, o que figurava como “Deus Sol” na primeira, por exemplo, se torna “Deus pai” na segunda). Para Benjamin, esse acesso a uma mitologia exterior ao universo constituído pelo poema o enfraquece. O resultado é uma frouxidão, no primeiro caso, na plasticidade que deveria emergir, e não fenecer, da morte: “A própria morte ainda não é – como será entendida mais tarde – figura em sua mais profunda coesão; ela é extinção da essência plástica, heroica, na beleza indeterminada da natureza”.⁴⁴

A consequência dessa frouxidão é, na leitura de Benjamin, o surgimento de um mundo poético fraco em “Coragem de poeta”, como se nele a elaboração fosse ainda demasiadamente “indeterminada”. O poema teria sido mal realizado – mas não de acordo com regras pré-estabelecidas pelos manuais de poética, e sim com relação à sua própria “proposta”. Isso seria caracterizado, por exemplo, por certa poética “brusca” no poema, ou, poderíamos dizer, por uma passagem apressada dos temas para o círculo do poema. Em outras palavras, o poema que se propôs a apresentar alguma imagem da “coragem”, ao tentar fazê-lo de maneira imediata, sacrifica em parte o trabalho de “poetificação”, fazendo com que essa “coragem” apareça de maneira algo desconstruída no poema – com isso, o “mundo” do poema não se teria elaborado suficientemente. Os versos não estariam à altura do “mundo de que o poema dá testemunho”.⁴⁵ Neles haveria ainda uma relação muito direta com a vida – e, é importante dizer agora, para Benjamin, poema e vida não estão ligados diretamente, não são mutuamente referenciáveis de maneira imediata.

A ideia de que vida e arte se relacionam imediatamente pode ser traduzida no pensamento de que vida e arte partilham os mesmos meios, o mesmo mundo. Poesia e fatos da vida empírica seriam a mesma coisa. Já o conceito de poetificado parte de outro pressuposto: o da existência de pelo menos dois “mundos” quando analisamos uma composição lírica. O mundo empírico, em que

44 *Ibidem*, p. 26.

45 *Ibidem*, p. 14.

vivemos, em que o poema se inscreve; e o mundo do poema, composto por relações formal-materiais de natureza puramente linguística, que o poema origina. Há comunicação – ou trânsito – entre esses mundos, por meio da linguagem, o que não significa, entretanto, que isso se dê de maneira imediata. Ou, o que é dizer o mesmo, isso não ocorre sem transformação. Nesse sentido, quando a ideia de coragem adentra o poema, há uma exigência de que ela seja transformada pela operação de poetificação. O trabalho poético mal realizado não levaria em conta essa diferença fundamental entre mundo empírico, feito de coisas e de relações vitais, e mundo do poema, em que as relações vitais são reconstituídas a partir de relações verbais. O poema constitui uma esfera intuitiva-intelectual, e a vida outra. Estão, certamente, ligadas, e veremos de que maneira, mas permanece problemática a relação entre as duas, para Benjamin, que concebe que a esfera do poema não deve ser franqueada da mesma maneira que a esfera da vida, pois o custo seria, no contexto de produção, uma composição “frouxa”, e, no contexto da recepção crítica, uma cegueira.

Destaquemos essas ações de naturezas distintas nas diferentes versões do poema de Hölderlin. Quais são os “movimentos bruscos”, que fazem “saltar” conteúdos quase que “puros” desse mundo empírico para o mundo do poema? E quais são aqueles mais “orgânicos”, que se elaboram poeticamente como conexões verbais, que aceitam a sua natureza formal-material de linguagem poética própria? Na primeira estrofe de “Coragem de poeta”, por exemplo, os viventes são “aparentados” (uma relação mais imediata, portanto), ou “vinculados” (*verwandt*) ao poeta; em “Timidez”, foram por ele “conhecidos” (transformaram-se em uma experiência). No primeiro caso, nutre a todos a Parca, determinante na constituição do destino do poeta e dos viventes; no segundo, a força do verdadeiro – sem maiores referências à morte – faz com que o caminhar do poeta seja tranquilo (*Geht auf Wahrem dein Fuß*). Na primeira versão, o poeta precisa não andar armado e não temer; na última, a imagem do Gênio caminha firme sem preocupações nem advertências. Quanto à última estrofe, em que a morte se estabelece com maior força, em “Coragem de poeta” ela o aniquila como destino, na “seriedade da vida” (*Ernstes des Lebens*), apresentando-se como “bela morte” (*schönen Tod*), de um ser solitário (e, por isso, a coragem aqui se apresenta, forçosa e nominalmente, como “coragem de poeta”); no segundo caso, a condição dos viventes, dos celestiais e de deus são equiparadas na vida sensível, e assim superadas (e, por isso, a coragem no segundo caso se apresenta na figura do poeta que entra em “simbiose com o mundo” saturado de perigos, e “não precisa temer a morte, ele é um herói, porque vivencia o centro de todas as relações”):⁴⁶

46 Ibidem, p. 45.

A expansão espacial dos viventes determina-se pela intervenção do poeta na interioridade temporal do poema: assim se esclareceu a palavra “*geschickt*” — no mesmo processo de singularização pelo qual o povo converteu-se numa série de funções do destino. (...) A ordem de povo e deus, dissolvidos em unidades distintas, aqui se torna unidade no destino poético. Manifesta-se a identidade múltipla, na qual povo e deus encontram-se superados como as condições de existência sensível.⁴⁷

No primeiro caso, não se pode falar em “coragem” rigidamente determinada porque há ainda uma “tensão entre dois mundos – o do poeta e aquela ‘realidade’ na qual a morte ameaça, ‘realidade’ que aqui aparece somente sob as roupagens da divindade”.⁴⁸ Enquanto aí “homem e morte estão um diante do outro, os dois rígidos; nenhum mundo intuitivo lhes é comum”,⁴⁹ no segundo caso o poeta adentra o mundo que se lhe apresenta. No primeiro caso, “o perigo da morte foi superado pela beleza”; no segundo, “toda beleza flui da superação do perigo”.⁵⁰ Em suma, no primeiro caso o poeta não foi transformado em um poeta-linguagem, e adentra sem transformações na composição: a consequência é um personagem em tudo estranho ao mundo erigido; no segundo caso, a transformação em poeta-linguagem permite uma vivência mais orgânica com os elementos composicionais.

De toda forma, se me prolongo nesse tema da morte, do perigo e da coragem, é porque parece ser justamente a elaboração desses temas que une os poemas e possibilita a comparação entre as versões a partir de um mesmo critério. E, das duas, é somente a primeira versão que o anuncia verbalmente (na versão final, essa enunciação não é necessária, uma vez que a “coragem”, motivo de ambas as versões, foi elaborada poeticamente e se inscreveu na ordem sensível-intelectiva do poema, isto é, foi incorporada às leis do mundo do poema). Segundo Benjamin, os dois poemas enquanto forma e matéria em sentido restrito não são comparáveis – ou seja, a mera comparação a partir de um estudo das suas técnicas de composição e de suas sutilezas filológicas não é suficiente. Para verdadeiramente cotejar os dois escritos e decidir sobre eles, é necessário um gesto crítico, pois só aceitam comparação a partir de seus poetificados:

Deve-se comparar o “poetificado” de ambas as versões – não em sua igualdade, que não existe, mas em sua “comparabilidade”. Os dois poemas estão ligados em seu “poetificado” e, a saber, por uma atitude para com o mundo. Esta atitude é a coragem,

47 Ibidem, p. 42.

48 Ibidem, p. 43.

49 Ibidem, p. 43.

50 Ibidem, p. 44.

a qual, quanto mais profundamente é compreendida, torna-se menos uma característica do que uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem.⁵¹

Em outras palavras, os poemas são comparáveis porque se constituem como soluções de tarefas semelhantes – tais tarefas se configuram em seus respectivos poetificados. E apresentam as suas soluções a partir de relações *determinadas*. Para realizá-lo, forma e matéria se combinam, com maior ou menor força. E aqui é possível, agora, esclarecer o ponto em que poetificado e poema se tangenciam: “O ‘poetificado’ se distingue de modo decisivo do esquema forma-matéria por conservar em si a unidade estética fundamental de forma e matéria”, mas se aproxima do poema pelo fato de que “ao invés de separar [forma e matéria], cunha sua ligação necessária, imanente”.⁵² Com isso, fica suspensa a possibilidade de se comparar qual poema é “melhor” ou “mais bem acabado” que o outro por qualquer apuro técnico ou capacidade de produzir efeitos no espectador: a comparação entre os dois é feita a partir da rigidez com que a tarefa lhes impõe a unidade de composição, e de com que competência tentaram estar à sua altura a partir de suas soluções, mediante o trabalho de poetificação.

O poetificado é, portanto, uma esfera a ser procurada pela crítica, da mesma forma como o poema a procurou no momento de sua composição, na tentativa de lhe dar uma solução. Trata-se de uma esfera na qual repousa a tarefa poética completamente “distendida”. O poema, então, é percebido como um tensionamento dos elementos, uma escolha que permanece como mera possibilidade no círculo do poetificado, que, mais irrestrito, contém em si outras possibilidades de determinação. Se uma comparação cara a Benjamin nos é permitida, imaginemos que o poetificado é um conjunto de estrelas, a sua pura disposição, enquanto o poema é um determinado desenho, que propõe, com imaginação, uma “geometria” dessas estrelas. Se o poetificado são as estrelas disponíveis, o poema é a constelação nomeada.

“Timidez” pode ser escrito como uma versão de “Coragem de poeta” porque se trata, para Benjamin, de uma tentativa de responder à mesma tarefa diante da qual o primeiro poema se mostrou como (fraca ou frouxa) solução. Essa tarefa é inominável, ela não possui formulação linguística definitiva, e por isso mesmo exige o poema. Porque não encontra formulação verbal adequada, vive somente como um ideal dos poemas. Apesar disso, podemos determinar, até certo ponto, a tarefa dos poemas de “Timidez” e “Coragem de poeta” como a de apresentar certa imagem da “coragem”. É principalmente o conceito de coragem que une as duas

51 Ibidem, p. 43.

52 Ibidem, p. 15.

versões – mas é a sua aparição em cada caso particular (poeta versus destino/mundo num caso, poeta mergulhado no mundo saturado de perigos, no outro) que as separa. O que é curioso, nesse processo, é que a escrita de “Timidez”, ao tentar apresentar uma nova solução para aquela tarefa, acaba por responder a outra, pois, Benjamin o deixa claro, a nova versão apresenta também um “novo” poetificado, apenas semelhante àquele, unidos por um índice de comparabilidade, mas não idênticos.

Disso concluímos que é cada escrito particular que inaugura o seu próprio poetificado, e não o contrário. Inaugura o seu poetificado na mesma medida em que inaugura o seu mundo: enquanto a coragem toma determinadas formas no mundo empírico, poetificada ela assume outros limites existenciais, pois está ligada a um mundo verbal próprio em cada poema que a poetifica. Apesar de ser compreendido como um *a priori* do poema, ou seja, como alguma coisa que o antecede e exige a lei de sua forma, o poetificado é, efetivamente, uma elaboração *a posteriori*, que surge com a própria escrita do texto poético. Somente depois de escrito um poema surge o seu poetificado. Nesse sentido, o *a posteriori* se insere como um *a priori*, inaugurando, na composição, uma temporalidade que desafia as formas espaço-temporais do mundo empírico que compartilhamos. A consequência disso é que a crítica procurará a verdade do poema *como se* ela fosse anterior a ele (pois, de fato, no mundo do poema, ela o é), ainda que ela se tenha inscrito após a sua escritura (e, de fato, no mundo empírico, o foi). Ficam estabelecidas duas ordens temporais em que a crítica deve ser capaz de transitar para levar a cabo a sua tarefa. Com isso, desde esse jovem Benjamin até o seu último escrito, a estrutura da verdade ficará marcada pela consideração de sua temporalidade específica, própria ao objeto contemplado⁵³.

A partir de uma tal concepção, é a obra quem cria a sua fundamentação, no momento mesmo de sua aparição – e cada nova “versão” é uma resposta à anterior (e, portanto, está ligada ao seu poetificado), ao mesmo tempo que inaugura uma nova fundamentação, a partir da qual deverá ser julgada. Neste caso, Benjamin está de pleno acordo com as formulações românticas que ressaltam não existirem critérios prévios para a avaliação das obras de arte; elas mesmas dão as pistas dos critérios que devem avaliá-las, cada uma a seu modo, singularmente.⁵⁴

53 Muitos anos mais tarde, Benjamin construirá a imagem de um “historiador materialista” que, na investigação histórica, é capaz de destruir a linha do tempo “homogênea e vazia” das narrativas oficiais para construir uma outra historiografia. Cf. W. Benjamin, “Sobre o conceito de história”, in: *O anjo da história*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. pp. 7-20.

54 Pedro Duarte, em *Estio do tempo*, diz que o conceito romântico de crítica não prevê a existência de “prescrições universais” para a elaboração artística, nem confia a sua verdade a “subjetividades particulares”, mas busca a fala poética na própria obra, que se fundamenta a si mesma: “Quem fala é a obra”. P. Duarte, “O nascimento da crítica de arte”, in: *Estio do tempo*, Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 92.

E foi a própria tarefa que “Coragem de poeta” tentou solucionar – essa é a tese de Benjamin – que levou Hölderlin a outro resultado com “Timidez” (que, não obstante, depois de elaborado, responde a um novo poetificado).

Ao tentar esclarecer a relação do poetificado com um de seus limites – com o conceito de poema –, iniciamos já a explicação com relação ao seu outro limite, com o conceito de tarefa. “O ‘poetificado’ (...) revela-se como passagem da unidade funcional da vida para a do poema. No ‘poetificado’, a vida se determina através do poema; a tarefa, através da solução”.⁵⁵ Para compreendê-lo, é necessário, ainda, evocar uma das últimas passagens do ensaio de Benjamin – não tanto por seu conteúdo, mas por sua função na arquitetura do texto. Após considerar os dois poemas, o filósofo apresenta alguns aspectos do conceito de coragem, a despeito da forma como os poemas a apresentam. Diz Benjamin que “coragem é o sentimento de vida do homem que se entrega ao perigo, e, ao fazer isso, expande, em sua morte, o perigo para o mundo ao mesmo tempo em que o supera. A grandeza do perigo surge na pessoa corajosa”.⁵⁶ Trata-se, evidentemente, não de uma consideração sobre os poemas, mas sobre a coragem. Ora, por que esse movimento centrífugo em seu ensaio, do centro do poema para a vida, isto é, da passagem da consideração de *uma* coragem, tal como plasmada no mundo do poema, para a *da* coragem, tal como encontrada no mundo empírico?

Se, ao avaliar o conceito de coragem que se funda em cada um dos poemas de Hölderlin, Benjamin culmina, em seu ensaio, em uma avaliação do próprio conceito de coragem, isso significa que, na crítica, se manifestam aspectos ou elementos da vida, do mundo empírico, através da leitura dos poemas. Para concebê-lo, Benjamin propõe também que existiu uma passagem anterior: o poetificado é um conceito de função metodológica que permite, na crítica, a passagem do poema para a vida porque verifica que houve uma passagem anterior, da vida para o poema.

Da vida para o poema... Mas o que é essa vida? Benjamin adverte que não se trata de procurar, na obra, a atmosfera da vida individual [*individuelle Lebensstimmung*] do artista, mas sim “um conjunto de relações vitais [*Lebenszusammenghang*] determinado pela arte”⁵⁷. Nos casos de “Coragem de poeta” e de “Timidez”, essas relações vitais são determinadas pelo conceito de coragem que, verbalmente, cunham. Para compreender as implicações desse fenômeno, tenha-se em mente que a relação vida-poema descoberta pela crítica de Benjamin não emite qualquer juízo sobre a vida de Hölderlin ou sobre a sua “concepção de

55 W. Benjamin, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, p. 16.

56 Ibidem, p. 44.

57 Ibidem, p. 16.

mundo”. Não se trata disso; mas, de toda forma, a crítica, ao avaliar o conceito mesmo de coragem, para medi-lo com as articulações poéticas propostas por Hölderlin, acessa esse conceito, realizando, portanto, uma crítica não apenas do poema, como também da vida. Vida, assim, não se refere tanto à vida individual, ou mesmo orgânica, mas ao mundo empírico em que surgem os poemas. Esse mundo é pleno de “relações vitais”, que são determinadas verbalmente quando ressignificadas e transmutadas pelo trabalho poético. Vinte anos depois, em seus conhecidos ensaios sobre Baudelaire, essas relações não seriam mais somente vitais, como também históricas. É assim que, em 1938, 24 anos após a escrita do ensaio sobre Hölderlin, Benjamin pôde descobrir, na base da poesia de Baudelaire, um núcleo poético que dizia respeito ao surgimento das multidões, ao avanço do modo de produção capitalista, ao surgimento das galerias nas grandes cidades — em suma, constatou nesses poemas uma imagem da modernidade capitalista “poetificada” no mundo baudelaireano.

De todo modo, no ensaio sobre o poeta alemão, o que se passa é que existe uma espécie de “convocação” a que os poemas respondem. O poema, no momento em que surge, capta como que vetores éticos — pois o domínio de uma tarefa é um domínio de um dever. É como se as posições que a própria vida demanda dos sujeitos diante de questões problemáticas — e que envolvem a relação das ações humanas com a vida, a morte, a justiça, a virtude etc. — encontrassem nas formulações verbais um substituto para as ações. As respostas que a vida no mundo empírico nos demanda encontram, no mundo do poema, nova formulação e nova exigência. Por isso os poemas são equiparados, por Benjamin, a “soluções”. Nos poemas apresentados, essa tarefa é determinada pela “coragem”.

Tal passagem, no entanto, não se dá de forma tão direta quanto a representada. Não acontece que “a coragem” saia da vida como tarefa para se apresentar limpidamente como solução no poema. O conceito de poetificado não concebe essa passagem suave, mas uma “passagem descontínua” para a esfera do poema.

A tarefa que, a princípio, surge da vida, no momento em que é poetificada se transforma, tornando-se outra tarefa. Por isso ela é ao mesmo tempo exterior e interior em relação ao poema. Surgem da vida os seus motivos, mas se substancia no mundo verbal. Kevin McLaughlin, em *Poetic Force*, propõe uma explicação para essa diferença entre as esferas da vida e do poema no ensaio de Benjamin. Se a vida corresponde ao mundo de coisas, o poema é uma aniquilação desse mundo para fazer emergir um “campo de relações”. Nesse sentido, as mudanças, revisões e reescritas que Hölderlin opera em seu poema teriam como objetivo potencializar essa devastação do mundo das coisas. Nas palavras de McLaughlin, o que se revela nessa reformulação do poema é “uma força com potencial para reduzir o mundo das coisas, incluindo a coisa humana [*human thing*], a nada — um poder que de uma vez despoja o mundo dos objetos e impõe um campo de relações [*a field of relations*]”.⁵⁸

58 K. McLaughlin, Kevin. *Poetic Force: poetry after Kant*. Palo Alto: Stanford University Press, 2014. p. 17. Tradução livre.

O ensaio de Benjamin sinaliza uma passagem da esfera da vida para a do poema, ao mesmo tempo que apresenta uma descontinuidade que impede a sua identificação imediata, pois há uma conversão de um mundo de coisas para um mundo de relações. Em “Timidez”, por exemplo, os tapetes a que Hölderlin alude não se referem nem somente a tapetes que realmente existiriam, nem somente à palavra tapete (*Teppich*) com a qual ele poderia “brincar” ludicamente enquanto poeta, mas para certa relação entre o caminhar e a verdade estruturada por uma ideia de coragem. Por isso, um poema não pode ser reduzido a um mundo meramente verbal: as palavras estruturam, materialmente, o mundo do poema, que é, essencialmente, um mundo, ou um campo, de relações. “A coragem” não se transplanta, portanto, para os poemas de Hölderlin; a tarefa de responder a esse conceito faz emergir, em cada versão, “coragens” distintas, que determinam as relações efetivadas pelo próprio poema. Da mesma forma, nos ensaios sobre Baudelaire, não é “a modernidade” que Benjamin verifica no seio de sua poesia, mas um conceito de modernidade que emerge de cada obra particular, e a partir do qual a modernidade pode ser, enfim, franqueada.

O conceito de poetificado não expressa uma “teoria do reflexo” do tipo vida-arte, mas também não exclui o seu entendimento em conjunto. Talvez o poetificado seja semelhante ao que estabeleceu mais tarde Theodor W. Adorno, quando menciona uma espécie de capacidade “refratária” da arte – um processo de desfiguração da vida no trabalho de transformação dos materiais “incorporados” às obras de arte. É justamente esse processo que impede que a vida seja identificada imediatamente com as obras, mas é também ele que funda a possibilidade de conhecimento da vida a partir da arte⁵⁹. O que des- e re-configura as relações vitais é o trabalho de poetificação, e o seu resquício é o poetificado.

Depois de expor o que tangencia o conceito de poetificado, resta com-

59 Devo essa analogia com a teoria da “refração” em Adorno à pesquisa de Jessica Di Chiara, que procurava, a determinada altura de sua pesquisa, o vínculo que a teoria da “refração” estabelece em Adorno com a sua *Teoria estética*, entre a teoria do conhecimento e a estética. A sua pesquisa se desenvolveu no programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, e as teses aqui desenvolvidas a partir de sua pesquisa não estão ainda disponíveis em bibliografia consultável. O que aqui chamamos de “vida” seria, para Adorno, uma espécie de “conteúdo histórico” que se sedimenta na forma. Para Di Chiara, a *Teoria estética* permite repensar a *Dialética do esclarecimento* a partir do jogo de luzes efetuado pela razão. Segundo Di Chiara, o esclarecimento é pensado, por Adorno, como um processo de “iluminação ingênua”, não consciente dos efeitos de sua própria iluminação, ao longo da história do pensamento humano, por não ter dedicado a devida atenção aos processos de sombra e desvios de luz próprios à razão. O conceito de refração permitiria abordar a teoria da iluminação a partir da incorporação dos meios que dificultam e desviam, fragmentam e bloqueiam, a passagem pura da luz. Quanto ao conceito de refração, tal como figura na *Teoria estética*: “As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade. (...) Contudo, a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refractadas”. T. Adorno, *Teoria estética*, trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, pp. 12-17. De toda forma, os dois últimos capítulos deste livro apontam também para a diferença entre a ideia de refração em Adorno e o que veremos como sendo a ideia de expressão em Benjamin.

preender o que é esse mundo de relações inaugurado pela atividade poética. No que diz respeito ao poema, pode-se afirmar que ele se apresenta como uma “determinação”, um tensionamento de elementos; com relação à vida, como um conjunto de relações vitais. Trata-se, no entanto, de uma mesma e única coisa: o que Benjamin chama de “forma interna” [*die innere Form*]. Avaliemos a seguinte montagem, um pouco extensa, a partir de dois trechos de Benjamin:

[Ao poetificado] não compete a comprovação dos chamados elementos últimos. Pois não há tais elementos no interior do “poetificado”. Ao contrário, o que deve ser comprovado não é nada menos do que a intensidade do vínculo entre os elementos intuitivos e intelectuais, e isso, em primeiro lugar, em exemplos singulares. E justamente nessa comprovação tem de estar evidente que não importam os elementos, mas sim as relações, uma vez que o próprio “poetificado” é uma esfera da relação entre obra de arte e vida, cujas unidades em si mesmas não são inteiramente apreensíveis. Desse modo, o “poetificado” irá se mostrar como a condição do poema, como sua *forma interna*, como tarefa artística.⁶⁰

[O poetificado] é construído segundo a lei fundamental do organismo artístico. Ele se distingue do poema enquanto conceito-limite, enquanto conceito de sua tarefa, e não simplesmente por qualquer característica de princípio. Distingue-se tão só por sua maior determinabilidade: não por uma falta quantitativa de determinações; de modo que, através disso, torna-se visível a interpenetração, a unidade funcional entre os demais elementos. Pois o poema é condicionado de tal maneira pela existência, em ato, de todas as suas determinações, que ele só pode ser concebido de maneira unitária como tal. Mas a visão interna de sua função tem como pressuposto a multiplicidade das possibilidades de vínculo. Assim a visão interna da articulação do poema consiste em captar sua determinação cada vez mais rigorosa. Para levar ao mais alto grau de determinação, o “poetificado” deve abstrair certas determinações.⁶¹

Podemos traduzir essas passagens em uma imagem. Pensemos, por um momento, que os poemas são extensas casas de máquinas, que produzem determinados efeitos a partir da aparelhagem que movem. O poetificado é o que determina o arranjo dessa aparente confusão de estruturas mecânicas e elétricas; a leitura de um poema revela somente um efeito produzido. A crítica, nesse sentido, deveria estar empenhada em compreender não o efeito, mas a própria condição de efetividade. A casa de máquinas está vedada para aquele que não se

60 W. Benjamin, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, p. 17.

61 *Ibidem*, pp. 15-16.

iniciou em sua aparente magia. Uma vez penetrada, no entanto, a crítica descobre aí quais mecanismos estão ligados a tais efeitos – e quais mecanismos poderiam existir no lugar daqueles. Deve conceber, portanto, toda uma infinidade de casas de máquinas que poderiam gerar o mesmo efeito ou semelhante, de modo a avaliar a capacidade daquela casa específica. Nesse sentido, é o próprio efeito – a leitura do poema – que determina a abertura da casa de máquinas – da forma interna, a partir da concepção de um poetificado que assim a exigiu –, e essa casa, o seu julgamento. Por isso o julgamento a partir dos “elementos últimos”, da forma final do poema, é infecundo, já que o que determina o propósito mesmo desse julgamento não é o efeito, aquilo a que já chamamos de solução, o poema, mas a casa de máquinas, onde há todo o dispêndio de energia e uso de materiais.

É isto o que está em jogo no conceito de “forma interna”: não são os elementos exibidos pelo poema que devem ser criticados, como também não deve ser a pura geometria que parece desenhar no espaço em que o verbo se prolonga. A “forma interna” também não se reporta ao processo de composição lírica do poeta, nem às técnicas que foram usadas na confecção da obra. A crítica deve se dirigir, segundo Benjamin, a um conjunto de relações internas e à intensidade de seus vínculos, conjugando a sua investigação com a intuição da tarefa poética a que tais relações respondem.

Isso significa que no interior do poema, na forma que exige a sua articulação específica, reside um conjunto de relações que pode ser concebido, de certa forma, autonomamente. Por isso o poetificado se distingue do poema por sua “maior determinabilidade” – ele exige as determinações do poema ao mesmo tempo que conserva, em sua lei, a possibilidade de outras. Todo poema, nesse sentido, guarda em si uma multiplicidade de outros poemas possíveis. E é por isso que – mesmo na exigência irrevogável de se realizar a “crítica imanente”, de se respeitar a singularidade de cada composição, sem que se tomem critérios prévios de avaliação – ainda é possível afirmar que “Coragem de poeta” e “Timidez” são duas versões de um mesmo poema. Da mesma forma, na medida em que a vida está, de alguma maneira, sedimentada na base das obras, podemos afirmar que todo poema, para Benjamin, guarda em si uma multiplicidade vital potencial. Multiplicidade que, inclusive, pode ter se perdido na “vida empírica”, mas que pode ter sido sustentada pela ação das formas. Não importa tanto se Hölderlin encarnou ou não algum dia a coragem que plasmou em seus poemas; nem importa também se aquela forma de se conceber a coragem ainda existe nas ações de determinados seres humanos ou não. É o seu trabalho poético que, ao plasmar – no sentido de constituir material e espiritualmente, com linguagem – um mundo de relações para cada uma dessas coragens, as preserva do esquecimento, e as

conserva em pequenas cápsulas, os poemas, que podem ser abertas pela leitura crítica.

O conceito de poetificado não teve mais desenvolvimentos na teoria benjaminiana. Quero propor, no entanto, que o conceito pode se provar fecundo para a leitura dos ensaios de Benjamin, muito além do texto sobre Hölderlin. Para compreendê-lo, gostaria de chamar a atenção para a possibilidade de se conceber o poetificado como uma espécie de “inconsciente poético”, e creio mesmo que uma tal renomeação permitirá pelo menos uma nova legibilidade da obra crítica do filósofo.

2.2. O inconsciente poético

Em parte alguma o conceito de “inconsciente poético” pode ser lido nos textos de Benjamin. Encontramos, no entanto, em sua filosofia tanto a ideia psicanalítica de um “inconsciente pulsional” quanto a formulação original de um “inconsciente ótico”. A proposição, aqui, amplia esse léxico: podemos deduzir mais um inconsciente em sua obra, a partir do conceito de poetificado. A formulação desse conceito pode se dar a partir de três etapas críticas. Em primeiro lugar, reconstruindo as semelhanças entre o inconsciente em Freud e o inconsciente em Benjamin a partir de uma passagem em que o filósofo recorre de maneira heterodoxa ao termo (no contexto de alusão ao “inconsciente ótico”). Em segundo lugar, recuperando a história da criação do conceito no seio da psicanálise, mas apenas na medida em que importa aqui à construção do “inconsciente poético” – isto é, a partir da concepção do inconsciente como um saber do poema que não sabe saber. Por último, formulando enfim o conceito de “inconsciente poético” à luz do que Jacques Rancière considerou como “inconsciente estético”. Para Rancière, a própria ideia da existência de um inconsciente faz parte de um movimento histórico das formas de legibilidade do mundo, resultante de um abalo feito pelo surgimento da Estética no seio do pensamento filosófico. O surgimento da Estética teria possibilitado conceber uma ordem do pensamento que se dá de forma inconsciente, com a descoberta da existência de um pensamento em lugares em que se cria que ele não seria possível.

Em seu ensaio sobre Édipo e o anjo, Sérgio Paulo Rouanet propõe que toda a obra de Benjamin pode ser lida a partir de “itinerários freudianos”, com o que queria dizer que poderíamos percorrer temas da psicanálise para procurar novos significados nos textos de Walter Benjamin. Advertia, mesmo assim, que “a presença de temas freudianos em Benjamin não é nem frequente nem, no sen-

tido habitual, decisiva”⁶². Rouanet encontra, não obstante, um ponto de partida bastante decisivo, ao recorrer ao ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que Benjamin compara o “inconsciente ótico” [*Optisch-Unbewussten*] ao “inconsciente pulsional” [*Triebhaft-Unbewussten*]. Enquanto o inconsciente pulsional revela pensamentos que estruturam a ação do sujeito que não se revelam à sua consciência, o inconsciente ótico se refere a uma gama de movimentos que nossos olhos veem todos os dias mas que não sabem que veem. A fotografia e o cinema teriam revelado esse inconsciente ótico ao interferir (por exemplo, com técnicas de aproximação e distanciamento, *zoom* e panorâmica, por um lado, e com técnicas de aceleração e desaceleração, por outro) nas imagens que temos do mundo.

No texto de Benjamin, dedicado a reformular a teoria da arte a partir dos recursos de reprodução técnica que se desenvolveram a saltos galopantes com a modernidade, a reflexão sobre um “inconsciente ótico” surge na avaliação do impacto que representaram tanto a fotografia quanto o cinema na transformação da percepção humana na modernidade. Para Benjamin, a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olho nu. Cito um trecho de Benjamin traduzido na longa citação que Rouanet realiza em seu próprio ensaio:

O cinema tem como consequência um aprofundamento perceptivo análogo em todo o campo do nosso horizonte ótico, e agora também acústico... Nossos cafés e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações ferroviárias e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos. Veio o cinema, e fez saltar pelos ares esse universo carcerário, com o dinamite dos seus décimos de segundo (...). Graças ao grande plano, o espaço se amplia, graças à câmara lenta o movimento assume novas dimensões (...). É palpável, dessa forma, que a natureza que fala ao olhar é outra que a natureza que fala à Câmara. Outra, principalmente, porque esta substitui o espaço em que o homem age conscientemente por um espaço em que ele age de forma inconsciente. (...). É somente através da câmara que tomamos consciência do inconsciente ótico assim como tomamos consciência, pela psicanálise, do inconsciente pulsional.⁶³

É esse paralelo que faz com que Rouanet trace uma analogia do “olhar clínico” com o “olhar cinematográfico” para descobrir uma espécie de “olhar benjaminiano”. Um olhar de natureza epistemológica, e, portanto, basilar, já que conteria “o modelo da relação cognitiva que segundo Benjamin deve se instaurar

62 S. P. Rouanet, *Édipo e o anjo*, Itinerários freudianos em Walter Benjamin, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008. p. 10.

63 W. Benjamin, apud S. P. Rouanet, *Op. cit.* p. 11.

entre o sujeito e seu domínio de objetos”.⁶⁴ A esse olhar benjaminiano, Rouanet contrapõe dois outros olhares arquetípicos: a visão desarmada e a visão filosófica.

A visão desarmada estaria destinada à pura especulação acerca dos fenômenos, do mundo material tal qual ele se nos apresenta, “incapaz de aceder a um segundo nível de realidade, atrás da pura facticidade do que é visto”. Transpondo essa “visão desarmada” para o universo do poema, que aqui nos interessa, ela corresponderia ao olhar do comentador que nas composições enxerga apenas os jogos de linguagem e as armações técnico-formais, e, por isso mesmo, as enxergaria insuficientemente. Para essa visão, segundo Rouanet, “a realidade psíquica é tão opaca quanto a paisagem urbana”, e “seu horizonte é o da reificação”. Por outro lado, a visão filosófica dissolveria todo o mundo empírico num mundo puramente inteligível, perdendo a dimensão dos objetos particulares num universal abstrato – transpondo essa visão “filosófica” (que de filosófica guarda apenas o ímpeto totalizante de algumas tradições da filosofia...) para a análise de poemas, o risco é que as formas, os detalhes e tudo o que é manifestação sensível nas composições se percam de vista, e que se termine, como ironizou certa vez outro romântico alemão, August Schlegel, por contemplar quadros fechando os olhos para que não se destrua a fantasia de quem “vê”.⁶⁵ Para Rouanet, “nos dois casos, o objeto se perde”.⁶⁶

O olhar benjaminiano, no entanto, no que coincide com o olhar do analista e com o olhar da câmara, é totalmente atento ao objeto e às suas possibilidades especulativas. Para Rouanet, esse olhar reúne elementos do olhar desarmado e do filosófico: como o primeiro, percebe o mundo sensível em sua facticidade; como o segundo, sabe que “a realidade não se esgota no que é oferecido imediatamente ao olhar”. À semelhança do olhar analítico, o olhar benjaminiano “recolhe do fluxo do que é dito o fragmento que de outra forma se perderia”; e, à semelhança do olhar cinematográfico, “mergulha tão profundamente no objeto que percebe o que nele não é perceptível, e sem sair dele, capta dimensões que o transcendem”.⁶⁷

É esse olhar que revela uma espécie de “inconsciente poético” nas obras – que, é importante dizê-lo já, nada tem a ver com o inconsciente do sujeito que cria as obras. Não significa, portanto, que nas obras haja certos motivos psicológicos de seu autor. Novamente, não é a vida do poeta que se inscreve nas obras.

64 S. P. Rouanet, *Op. cit.*, p. 12.

65 “Alguns preferem contemplar quadros de olhos fechados, para que a fantasia não seja perturbada”, in: F. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*. p. 76.

66 S. P. Rouanet, *Op. cit.*, p. 12.

67 *Ibidem*, p. 12.

E, desse ponto de vista, são as obras mesmas que possuem um inconsciente, que não é “poético” por ser “belo” ou qualquer coisa que o valha; é “poético” porque guarda, em seu interior, mecanismos e sistemas que condicionam a manifestação poética mesma na forma de um saber, ou de um pensamento. A própria ideia de um poetificado nos poemas de Hölderlin diz respeito à descoberta desses “mecanismos reflexivos”: os poemas “Coragem de poeta” e “Timidez” podem ser concebidos como manifestações poéticas de mecanismos postos em movimentação pela própria ação do poetificado.

Mas o que queremos dizer quando dizemos um “inconsciente”? Em um pequeno trabalho dedicado à exposição de algumas das descobertas da psicanálise, Carl Gustav Jung recuperou o histórico do desenvolvimento da noção de inconsciente por Sigmund Freud a partir de suas colaborações com Breuer. Os estudos sobre a histeria teriam comprovado que “nenhuma das espécies de sintomas histéricos se produz por acaso”, e que um trauma se encontrava em sua base, “persistindo inconscientemente durante vários anos as impressões produzidas”.⁶⁸ Antes das descobertas freudianas, os sintomas histéricos – como fobias, afasias e paralisias – eram tratados, senão como mero fingimento ou exacerbação teatral de problemas que não estavam à altura da reação constatada, como problemas de ordem espiritual. Nos estudos sobre a histeria, o que se verificava, então, era a persistência de um trauma organizando o sintoma, a partir de uma cadeia de pensamentos impedida de vir à consciência. A descoberta completara-se com a *Interpretação dos sonhos*, na constatação de que, no enfraquecimento da consciência, pensamentos oníricos seguiam a toda força, podendo ser compreendidos à luz da consciência mediante o método de análise dos sonhos. E assim se propunha, efetivamente, a existência de um sistema psíquico inconsciente em que os traumas se inscreveriam, dotando o sujeito de pensamentos que ele próprio não se dava conta de saber.⁶⁹ Esse sistema é o que chamamos de inconsciente.

Nesse sentido, a ideia de um inconsciente poético supõe, de saída, que nada na composição do poema é gratuito. Todos os elementos poéticos têm um papel determinado na economia da obra. E pouco importa, nesse sentido, se esses elementos foram previstos ou não em uma arquitetura do poeta que os formalizou, pois o inconsciente poético não revela nada do sujeito que escreveu o poema, apenas um universo pensante que concerne ao próprio poema. Por isso também, na interpretação dos poemas de Hölderlin, Benjamin afirma que o poetificado é a lei que justifica cada verso do poema em relação com o seu ideal.

68 C. G. Jung, “A psicanálise”, in: *Psicologia do inconsciente*, trad. Maria Luíza Appy. São Paulo: Editora Vozes, 2013. p. 8.

69 Cf. S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. A interpretação dos sonhos*, Rio de Janeiro: Imago: 1996. Vol. IV, principalmente pp. 565-579.

A pressuposição de um inconsciente significou, com a psicanálise, a não aleatoriedade de processos psíquicos aparentemente sem sentido (como eram vistos os sintomas histéricos, os lapsos mentais ou a vida onírica). “A possibilidade de se conferir um sentido aos sintomas neuróticos, mediante interpretação analítica”, dizia Freud em uma de suas *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, “é uma prova inarredável da existência – ou, se preferem, da necessidade de manter a hipótese... de processos mentais inconscientes”.⁷⁰ Com isso, o inconsciente não é compreendido exatamente como o lugar de ligação entre trauma e sintoma (ou seja, não ocorre exatamente que trauma e sintoma se liguem numa região mais ou menos abstrata “na cabeça” de um indivíduo), mas como a condição de possibilidade de se lhes conferir um sentido.

É a partir da hipótese de que cadeias de pensamento sobrevivem inconscientemente nos sujeitos que se pode compreender que pacientes e analistas, consigam, juntos, descobrir a lógica de um trauma persistindo em diversos momentos psíquicos de sua vida, antes desconexos numa aparente arbitrariedade. Isso não apenas na forma de uma narratividade, como também na de uma “cura”, isto é, no restabelecimento do material inconsciente à consciência, em que reside a possibilidade de revisitação do trauma pelo paciente que sofre com o sintoma histórico, por exemplo, como também a chance de reelaborar, no processo narrativo mesmo, a sua fonte de prejuízo⁷¹.

Dizer um inconsciente do poema em Benjamin significa dizer, portanto, que existe, em seu pensamento, a proposição de que “cadeias de pensamento sobrevivem inconscientemente” nos poemas. Não cadeias de pensamento do sujeito, mas dos próprios poemas. Como se a aparência legível do poema fosse a sua própria consciência, condicionada por essas cadeias invisíveis a olho nu.

A ideia de uma inconsciência que se desenvolve paralela e imperceptivelmente à consciência é, como notou Michel Foucault, um ponto de inflexão nas práticas interpretativas desde Marx, Nietzsche e Freud⁷². Não se trata, portanto, de uma descoberta apenas psicanalítica, e podemos pressupô-la também em Benjamin. Certamente devemos à psicanálise a descoberta do inconsciente pulsional — mas essa descoberta se inscreve em uma forma de pensar (que descobre uma segunda camada, subterrânea, de legibilidade dos fenômenos) que tem origem na segunda metade do século XIX, e que influenciou decisivamente pensadores

70 S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Conferências introdutórias sobre psicanálise. Parte III*, Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol XVI. pp. 286-287.

71 Processo mais bem descrito em S. Freud, “Recordar, repetir e elaborar”, in: *O caso Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos*, Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XII.

72 M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx. Theatrum Philosophicum*, trad. Jorge Lima Barreto, São Paulo: Princípio, 1997.

do século XX. Conceber que exista uma lógica que ultrapassa, e mesmo determina, em grande medida, a razão daquele sujeito moderno que se considerava mentalmente onipresente (que acreditava acompanhar e mesmo controlar seus próprios estados e processos psíquicos enquanto mantivesse o estado lúcido) é, de todo modo, dar a ver um segundo plano de leitura — potencialmente infinito, segundo Foucault, por se constituir de dobras por cima de dobras, ou, conforme suas palavras, por estabelecer “um perpétuo jogo de espelhos”⁷³ — a partir do qual outras formas de pensamento emergem. Em outras palavras, o pensamento é descentrado e passa a não pertencer mais ao sujeito, nem é determinado majoritariamente por suas faculdades. Trata-se do surgimento, na modernidade, de um tipo de pensamento que encontra lógicas que o sujeito, tal como concebido modernamente, não controla nem percebe.

Essa forma de colocar as coisas desprende a noção de inconsciente de sua fundação exclusiva na psicanálise. Podemos formulá-la muito além do inconsciente pulsional. Chamemos inconsciente, então, uma estruturação qualquer de acontecimentos sobre os quais um pensamento *a posteriori* pode descobrir a ação de forças razoavelmente “lógicas” (dotadas de uma logicidade interna que não precisa encontrar identidade com um mundo lógico “geral”) que não se apresentam à consciência do(s) agente(s) envolvido(s), mas que se tornam invariavelmente reconhecidas, pelo pensamento que por ventura as descubra, como um *a priori* dos eventos (uma espécie de “revolução temporal” bem parecida com o modo como, para Benjamin, o poetificado se inscreve nos poemas).

A ideia de que um poema “pensa” poderia levar a crer que todo poema tem um elemento qualquer conceitual, seja explicitamente, seja em suas entrelinhas. Não é isso que se propõe aqui. Um poema, de versos de caráter conceitual ou não, traz em sua forma interna cadeias de pensamento. Mesmo um poema didático, dotado de um discurso coeso e lógico, tem, em seu interior, cadeias de pensamento de que ele próprio não pode se dar conta. Nesse sentido, a crítica é o momento em que o inconsciente das obras vem à consciência em uma nova forma textual.

O inconsciente é uma estrutura descoberta necessariamente *a posteriori* e que se insere como elemento de legibilidade de um fenômeno como um *a priori*. Foi para compreender uma armação conceitual desse tipo que Jacques Rancière definiu a existência de um “inconsciente estético”, precursor daquele psicanalítico. Ele avaliou a descoberta de um “inconsciente pulsional” como o substrato de uma descoberta maior. Prova disso seriam os inúmeros exemplos tomados de empréstimo por Freud das obras de arte. Tais empréstimos, segundo Rancière,

73 Ibidem, p. 17.

“são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante”.⁷⁴ Podemos ler, portanto, as descobertas psicanalíticas a partir da própria revolução que a Estética representou para a Filosofia e para o pensamento em geral: trata-se, efetivamente, uma vez mais, desde a proposição de um “conhecimento do confuso” por Baumgarten,⁷⁵ de descobrir “um pensamento daquilo que não pensa”.⁷⁶

Com Rancière, a Estética não representa tanto “um novo regime para designar o domínio da ‘arte’”, quanto uma “configuração específica desse domínio”.⁷⁷ Graças a essa nova configuração, a própria noção de inconsciente é “formulável, porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente”⁷⁸. Também o inconsciente em Benjamin parece ser devedor dessa nova “configuração específica”. Esse inconsciente figura em sua obra não apenas aparentado àquele de Freud, em sua caracterização das modificações do aparelho perceptivo a partir da modernidade (como quando escreve sobre Baudelaire ou sobre a reprodutibilidade técnica)⁷⁹, mas também, como ressalta Rouanet, aparentando-se à epistemologia psicanalítica. Nesse sentido, pertence a essa forma de organização do sentido e do sem-sentido que Rancière caracteriza, em que “essa solidariedade das coisas do pensamento e das coisas da doença [na psicanálise] é ela mesma solidária do novo regime de pensamento das produções da arte”.⁸⁰

Sabemos que Walter Benjamin foi leitor de Freud. A história de suas leituras foi bem definida em trabalhos como o de Maria Castel, e não importa muito decidir agora o seu alcance.⁸¹ Importa, por hora, explorar certa afinidade episte-

74 J. Rancière, *O inconsciente estético*, trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: ed. 34, 2012. pp. 10-11.

75 Cf. A. Baumgarten, *Estética, a lógica da arte e do poema*, trad. Mirian Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

76 *Ibidem*, p. 13.

77 *Ibidem*, p. 13.

78 *Ibidem*, p. 11.

79 Cf. capítulos III e IV de “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” Respectivamente em *Baudelaire e a modernidade*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 110-116; e *Obras escolhidas Vol. I*, trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. pp. 165-196.

80 Trata-se do que Rancière definiu como regime estético. Ainda a esse propósito, Rancière afirma que “no regime estético, essa identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, que radicaliza em identidade de contrários a ‘clareza confusa’ de Baumgarten, constitui-se no próprio modo de ser da arte. Nesse sentido, a revolução estética já havia começado no século XVIII quando Vico, em sua *Ciência Nova*, se dispusera a estabelecer, contra Aristóteles e a tradição representativa, o que ele denominava a figura do ‘verdadeiro Homero’.” J. Rancière, *Op. cit.* pp. 27-28.

81 M. Castel, “Notas sobre a recepção da obra de Sigmund Freud na filosofia da história benjaminiana”, in: C. E. J. Machado; R. Machado Jr.; M. Vedda (Org), *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*, São Paulo: Editora Unesp, 2015. pp. 273-286.

mológica. A atividade crítica de Walter Benjamin, vista a partir do conceito de poetificado, é análoga à práxis psicanalítica freudiana, na mesma medida em que, onde o psicanalista concebe um “inconsciente pulsional”, o filósofo concebe essa espécie de inconsciente poético, ambos talvez codeterminados pelo inconsciente mais amplo postulado por Rancière.

Com o conceito de poetificado, abre-se para Benjamin uma região do poema que, de outra forma, dificilmente se deixaria penetrar pelo pensamento. O seu estabelecimento permite um avanço da teoria sobre os territórios tomados como inexplicáveis por sua qualidade um tanto quanto etérea. O que Benjamin descobre é um inconsciente poético na medida em que o próprio poema é tratado como uma espécie de sintoma, como a persistência de impressões deixadas pela tarefa poética, que, apesar de não nomeada francamente, se deixa ver mediante o trabalho da crítica. Isso permite alguns paralelos, tais como:

inconsciente ⇔ sintoma ⇔ análise
tarefa poética ⇔ solução ⇔ soluções
poetificado ⇔ poema ⇔ crítica

O poema é ao mesmo tempo uma solução e um sintoma. Do ponto de vista de sua determinação, de sua própria existência, ele é compreendido de maneira limitada. Se ele é uma solução e um sintoma, ele é fruto, respectivamente, de uma tarefa e de um inconsciente. Assim como o analista avalia o sintoma do ponto de vista da reconstituição do inconsciente, a solução deve ser avaliada, como dizia Benjamin, do ponto de vista da reconstituição da tarefa. A fabulação de que outras soluções para essa tarefa seriam possíveis tem papel análogo à análise – é o que possibilita fazer com que o sintoma reviva as suas conexões com o inconsciente, e o que possibilita a reunião da solução com a tarefa poética. Na teoria de Benjamin, a própria existência de diferentes versões de um mesmo poema testemunha, em Hölderlin, a existência dessa tarefa, desse inconsciente. Desse ponto de vista, a crítica não avalia o poema nem o poetificado, mas intui a sua reunião e a avalia.

Como isso acontece? Ora, na psicanálise, a estrutura do inconsciente não é descoberta espontaneamente pelo sujeito, mas por um trabalho em análise. Nem analista nem paciente, no entanto, têm acesso direto a essa estrutura, de modo que apenas o sintoma se constitui como indício de sua existência, que pode ser perseguido pela fala do paciente em análise. No caso da crítica, a estrutura do poetificado não aparece para o leitor de maneira espontânea, assim como nada, na versão intitulada “Timidez”, do poema de Hölderlin, nomeia a “coragem” que se insere como lei de sua “forma interna”. Só a crítica pode descobri-lo; e, no en-

tanto, a crítica nunca tem acesso direto ao poetificado, e só pode persegui-lo através do indício que o poema representa, a partir da “fala” do poema “em análise”.

O que está em jogo nessa série de analogias, nessa semelhança de relações, é a concepção de que um tensionamento entre “elementos determinados” e “relações possíveis de determinação” é inerente ao jogo entre inconsciente e consciência a partir do sintoma. No entanto, enquanto o inconsciente pulsional é o *a priori* dos sintomas e os inaugura, com Benjamin, é o sintoma (o texto, o poema) que inaugura o inconsciente. O inconsciente é um *a priori* que se cria *a posteriori*, a partir da ação do sintoma. Com isso, cada processo analítico realizado, cada crítica imanente que pretenda desdobrar o poema a uma outra região, cada reescritura, cada tradução, configura, de fato, um novo “sintoma”, um novo texto. Ao fazê-lo, no entanto, também se configura como um novo inconsciente. O texto que surge, a crítica, a versão, a tradução, é, de fato, aparentada ao “original” – no entanto, se autonomiza, e funda, por si própria, um novo inconsciente (já que aqui os sintomas não brotam de um inconsciente, mas enraízam um).

O poema é compreendido, portanto, simultaneamente, como determinação limitada de um inconsciente bastante amplo, e como a única determinação possível, já que a mínima modificação, mesmo efetuada em correspondência com o inconsciente poético, inaugura um novo, diante do qual parecerá, não obstante, uma nova determinação bastante limitada diante da multiplicidade possível. Traduzindo para o contexto do ensaio sobre Hölderlin: a primeira versão do poema, intitulada “Coragem de poeta”, quando comparada com o seu inconsciente poético pela crítica, se apresenta, necessariamente como mera versão do que poderia ser. É por isso que Hölderlin pode investir em novas versões, e chegar ao poema “Timidez”, a partir de pequenas variações. No entanto, ainda que “Coragem de poeta” pressuponha um inconsciente poético, e que um acesso a esse inconsciente revele a lei que lhe origina, como essa lei é fundada, como dissemos, *a posteriori*, as variações levadas a cabo para chegar à versão chamada “Timidez” inventam um novo inconsciente poético, na medida em que essa versão é, efetivamente, um novo poema. Com isso, são esses inconscientes, inaugurados por essas duas versões, que podem se medir, pois eles guardam um parentesco mais evidente (uma vez que guardam, cada um à sua maneira, a possibilidade de muitas outras configurações poéticas) que os poemas da forma como foram escritos.

São, portanto, pelo menos três as consequências de se ler a teoria benjaminiana do poetificado como uma abertura de um inconsciente poético. O poema se torna: a) um lugar privilegiado para o pensamento; b) um desdobrável sempre inacabado; e c) um momento de uma tarefa mais ampla que atravessa o reino da arte.

Em primeiro lugar, o poema se torna um lugar privilegiado para o pensamento, lá onde poderia ser o simples objeto de uma fruição ou de uma pesquisa puramente técnica. Mais do que isso, o objeto se torna desde aí um *medium-de-reflexão*, mesmo anos antes da conclusão da tese de Benjamin sobre o romantismo alemão, em que usará esse termo para definir a qualidade do meio em que repousam as obras para os românticos.⁸² Com o grupo de Jena, sustenta-se uma concepção, que Benjamin chama de “crença metafísica”, de que o real é um todo pensante. Para uma tal concepção, só existe conhecimento na medida em que se efetua um autoconhecimento: as coisas se pensam a si mesmas. A arte teria, graças ao seu trabalho formal, em suas estruturas internas, um potencial reflexivo que a crítica teria o dom de intensificar. A consequência é clara: só há conhecimento da arte na medida em que a arte se conhece a si mesma. O crítico figura como intensificador desse processo. Segundo Benjamin, com os românticos, a arte é, dessa forma, “uma determinação do medium-de-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu”, e a crítica, “o conhecimento do objeto neste medium-de-reflexão”⁸³. A tese sobre o romantismo foi terminada apenas em 1919, mas essa concepção é, de alguma forma, válida para o ensaio de Benjamin de 1914 – e também a consequência de que “na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra”.⁸⁴ De modo semelhante, o poema em Benjamin passa a ser concebido como um todo que contém em si as bases de sua inteligibilidade. A crítica, por seu turno, torna-se parte integrante dos poemas, assim como, para os românticos, segundo Benjamin, “a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento”.⁸⁵

Em segundo lugar, e aqui há também uma boa dose de influência romântica, o poema se torna um desdobrável sempre inacabado. Por um lado, o estabelecimento de uma região inconsciente, em que repousa a tarefa poética, assenta um território infinito para a tentativa de correspondê-la – na medida em que ela pode ser definida como uma multiplicidade de elementos distendidos que exige uma tensão que lhe dê fim, seu próprio paradoxo assegura a sua sobrevivência a cada determinação. Por outro lado, nenhum desdobramento acaba por responder à mesma tarefa, como vimos, o que coloca cada nova solução como retorno a uma “estaca zero”. Dessa forma, qualquer desdobramento da obra configura, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma nova, e, com ela, também o assentamento

82 W. Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, pp. 71-93.

83 *Ibidem*, p. 71.

84 *Ibidem*, p. 74.

85 *Ibidem*, p. 77.

de uma nova região inconsciente.⁸⁶ Assim, o que nunca se conclui é o seu acabamento. A obra, nesse caso, se torna um sempre ativo canteiro de obras.

Em terceiro lugar, o poema se torna somente um momento de uma tarefa mais ampla que apenas atravessa o âmbito da arte. Se há uma passagem da esfera da vida para a do poema, há também um retorno da esfera do poema para a vida, efetuado pela crítica e por outras práticas de interação com as obras. É sempre uma tarefa que determina a transferência da vida que reside como substrato textual entre as diferentes configurações da obra e do pensamento. Quinze anos depois da escrita do ensaio sobre Hölderlin, tal entendimento ainda acompanharia Benjamin; em notas preparatórias para um ensaio que deveria se chamar “Programa da crítica literária”, anotou:

Uma imagem da crítica: transpor plantas do jardim da arte para a terra estranha do saber, captando com atenção as pequenas mudanças de cor e de forma que acontecem nesse processo. O mais importante é a mão delicada, o cuidado com que se arranca a obra com raiz e tudo, para elevar o terreno do saber a um nível superior. Todo o resto vem naturalmente, porque são os aspectos mais válidos da obra que merecem o nome de crítica no seu sentido mais nobre.⁸⁷

De um jardim para o outro, observa-se a evolução dos sintomas. Para Freud, “a construção de um sintoma é o substituto de alguma outra coisa que não aconteceu”.⁸⁸ Residiria, na base dos poemas, alguma coisa que não teria acontecido? É o que sugerem os escritos tardios de Benjamin. Se concebermos que o horizonte de um inconsciente poético ainda se coloca para os seus escritos da década de 1930, teremos uma visão mais nítida do alcance dessa teoria. Com relação a Baudelaire, por exemplo, há, segundo Benjamin, uma espécie de suspensão e conservação, em sua poesia, de muitas das aspirações revolucionárias que eclodiram no século XIX, concomitantes ao desenvolvimento violento do capitalismo.⁸⁹ Em cada poema, no entanto, tais aspirações tomam um aspecto próprio, e

86 Seligmann-Silva, a esse propósito, se apropria de uma passagem do poeta e crítico Octavio Paz para definir o gesto infinito da crítica em Walter Benjamin. Substituindo a palavra “poeta” pela palavra “crítico”, parodia Paz: “O que é certo é que com este procedimento, Benjamin, como o poeta descrito por Octavio Paz (...), escreve a sua crítica ‘para decifrar o universo apenas para cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do’ crítico; ou seja, as críticas de Benjamin exigem uma ‘decifração’, uma alegorese, assim como ele a executou com os textos da literatura – e do mundo”. M. Seligmann-Silva, *Ler o livro do mundo*, Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária, São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1999. p. 214.

87 W. Benjamin, *Linguagem, tradução, literatura*, trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2015. p. 120.

88 S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Conferências introdutórias sobre psicanálise. Parte III*. p. 287.

89 Cf. por exemplo a determinação do *ethos* da *bohème* dividido e em disputa entre Baudelaire, os conspiradores revolucionários das tavernas e Napoleão III; ou as análises que Benjamin faz dos poemas satânicos como máscara teológica do espírito de revolta no poeta francês. W. Benjamin, “A *bohème*.” in: *Baudelaire e a*

irremediavelmente conservam o seu aspecto de tarefa, nunca de resolução. Nesse jovem Benjamin, no entanto, a história ainda não penetrou tão imediatamente as suas análises, a ponto de, imaginemos por exemplo, criar relações diretas entre o tema da coragem e do mundo como saturação de perigos, como analisados nos poemas de Hölderlin, e as trincheiras da guerra mundial onde os combatentes carregavam o poeta alemão na mochila e apodreciam e viam apodrecer seus amigos dia após dia (cenário que influenciou no suicídio-protesto de Heinle, poeta e amigo de Benjamin, provável motivação de muitos dos temas de seu escrito que aqui analisamos).

2.3. Tarefa: Criticabilidade | Traduzibilidade | Refazibilidade

O conceito de inconsciente poético parece descobrir no próprio poema os critérios de “intervenção” aos quais alguém poderia recorrer para transformá-lo. O peso da tradição romântica sobre o pensamento de Benjamin a esse propósito não pode ser menosprezado. Para Márcio Seligmann-Silva, os românticos pregaram “uma leitura produtiva”, com a sua acentuação enquanto “*atualização* e *desdobramento criativo* do texto”. Assim, “a escritura é uma forma potencializada da leitura – e vice-versa”.⁹⁰ O mesmo se pode dizer dessa “intervenção” que se prepara na teoria de Benjamin, e que se espalha por diferentes ensaios seus sob diversas formas textuais: a crítica (tal como figura no texto sobre Hölderlin, bem como na tese sobre o primeiro romantismo alemão), a tradução (em “A tarefa do tradutor”) e a reescritura, ou refazibilidade (deduzível principalmente do conceito de poetificado em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”). Podemos também dizer que o conceito de inconsciente poético descobre no interior do poema motivos para outros sintomas. Resta saber “o que se pode fazer” com uma tal descoberta – o que é, de fato, que as obras permitem, ou melhor, que sementes aguardam em sua terra.

Gostaria de evocar, em meu auxílio, a história de “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luís Borges. Trata-se de um conto que apareceu pela primeira vez em 1939 e que conta a história da última empreitada de Pierre Menard, um crítico que se atreveu a *recriar* o Dom Quixote como um empreendimento crítico mesmo. Menard, que “declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ter con la critica”,⁹¹ decidiu escrever (não copiar,

modernidade, pp. 13-36.

90 M. Seligmann-Silva, Márcio. *Op. cit.* p. 41-42.

91 J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, in: *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 445.

mas escrever) linha por linha o clássico de Cervantes. A tarefa foi parcialmente resolvida – Menard consegue deixar, antes da morte, dois capítulos concluídos e um fragmentado, deixando a maioria dos restantes sem redação; mas também era uma tarefa impossível – Menard, mesmo ao escrever linhas idênticas às de Cervantes, não obtém o mesmo resultado. Temos, por exemplo, a afirmação de Borges de que “es vivido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin – adolece de alguna afectación. No [es] así el del precursor [Cervantes], que maneja con desenfado el español corriente de su época”.⁹² Exatamente o mesmo texto, com efeitos radicalmente diferentes. O gesto de Menard, de todo modo, é uma tentativa de retomada do motor que deu origem ao Quixote de Cervantes – uma tentativa a um só tempo legítima, executável e impossível.

Quando o crítico tenta reescrever o Quixote, palavra por palavra, sem o recurso à mera cópia mecânica do manuscrito, tenta também alcançar não a verdade do texto manifesto, mas a própria forma interna do Quixote, mesmo que a manifestação sensível (os elementos determinados) coincida, no fim de sua redação, com a da obra de Cervantes – mesmo que resulte, de fato, em um texto em que as mesmas palavras se encontrem organizadas na mesma ordem. Ora, se lemos esse conto com as lentes que inventamos para o poetificado, o que alcança o texto de Menard é, portanto, um novo poetificado – não pode simplesmente repetir o precedente. Veremos em outro capítulo como as obras se constituem de um índice inevitavelmente espaço-temporal, o que também determina essa sua forma interna. Por enquanto, podemos dizer que os mesmos elementos determinados terminam por revelar duas estruturas internas distintas. É isso que autoriza o jogo apenas aparentemente retórico de Borges ao classificar duas escritas “idênticas” como diferentes.

Pierre Menard descobriu a tarefa do Quixote como *tarefa infinita* (restaria à crítica estabelecer a descoberta de Borges ao produzir uma tal descoberta de Menard...).

Sabe-se que Walter Benjamin cogitou por algum tempo tratar do conceito de “tarefa infinita” como objeto de pesquisa de doutorado, tendo abandonado a ideia para pesquisar o conceito de crítica entre os românticos alemães. Florencia Abadi destacou a amplitude desse interesse que seguiria com o filósofo –na esfera moral, na do direito e na da história⁹³. Com o ensaio sobre Hölderlin, tal interesse também se manifesta na esfera estética. Não é à toa que a palavra “tarefa” apareceria tantas vezes em seus escritos: a tarefa do tradutor, a tarefa do crítico, a tarefa do poema etc.

92 Ibidem, p. 449.

93 F. Abadi, “Walter Benjamin y el proyecto (no realizado) de una tesis doctoral sobre el concepto de “tarea infinita” en la filosofía de la historia de Kant”, in: *Diánoia*, México, v. 58, n. 70, 2013, pp. 89-111.

Márcio Jarek mencionou recentemente, em sua tese de doutorado, que muitas vezes o conceito de “tarefa” aparece como “uma espécie de chamada introdutória de caráter epistemológico”, como forma de abordar as questões a que Benjamin se propõe⁹⁴. Esse “caráter epistemológico” é o que permite que a “atenção ao particular” de Benjamin se abra, metafisicamente, em “promessa”. Em outras palavras, pode-se pensar que há uma operação no estado de coisas com vistas a abri-las ao mundo das ideias.⁹⁵ A concepção de uma “tarefa” no ensaio sobre Hölderlin abre o poema, *a posteriori*, descobrindo uma região que se inscreve como se fosse anterior a ele. Com isso, quero propor que, quando o conceito de “tarefa” [*Aufgabe*] se manifesta na obra de Benjamin, o que ele opera é uma disjunção temporal nas coisas, ou melhor, na situação em que as coisas se encontram determinadas, revelando, assim, a sua indeterminação potencial.

No caso Hölderlin, o conceito de tarefa permite cindir os textos para vislumbrar os poemas que poderiam ter acontecido. A consequência desse conceito foi também intuída por Howard Eiland e Michael Jennings – segundo os autores de *Walter Benjamin: A critical life*, no ensaio sobre Hölderlin, “Benjamin delinea uma esfera privilegiada da percepção, na qual as ideias clássicas de tempo e espaço cedem a uma ‘ordem espaço-temporal’, envolvendo a reverberação do passado no presente (...)”.⁹⁶

Algo de análogo acontece no ensaio sobre “A tarefa do tradutor”, em que se afirma que certos textos contêm em si a exigência de sua tradução, algo como um índice de sua traduzibilidade. Susana Kampff Lages sustenta que essa traduzibilidade “se comporta, pois, como o fiel de uma balança em que os dois pratos constituem as duas dimensões diferidas de temporalidade, o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções”.⁹⁷ E não é mesmo uma faculdade de abertura das coisas que se estabelece com o conceito de tarefa? No ensaio sobre Hölderlin, todo julgamento emitido sobre os poemas se dá em nome de uma determinação mais forte que o poema poderia ter recebido de acordo com a sua própria “proposta”, de acordo com os seus próprios critérios.

Tenho ressaltado que a teoria aqui exposta respeita “os próprios critérios” da obra. Walter Benjamin talvez seja um dos pensadores mais reconhecidos

94 M. Jarek, *A constelação vida: Política e linguagem na juventude de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016. p. 73.

95 Algo da ordem do papel que Benjamin atribui aos conceitos em geral na teoria do conhecimento postulada no Prefácio à *Origem do drama barroco alemão*. Lá, os conceitos são compreendidos como modos de acesso ao mundo das coisas, de forma a reordenar os fenômenos em novas constelações, articulando-os em novas imagens, ou em ideias. W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 21-22.

96 H. Eiland; M. W. Jennings, *Walter Benjamin: A critical life*, Londres: Harvard University Press, 2014. p. 72. Tradução livre.

97 S. K. Lages, *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, São Paulo: EdUSP, 2007. p. 203.

por sua capacidade de respeitar a dignidade dos pequenos objetos, do fragmentário, das coisas miúdas. Adorno menciona a sua maestria “atomística”, ao não subsumir os objetos a conceitos tomados de antemão.⁹⁸ Se aqui se tenta desenhar uma teoria do poema em Benjamin, talvez seja possível afirmar isto: sua postura é rígida o bastante para respeitar até o fim a dignidade do poema – e isso se traduz na tentativa de encontrar em sua própria constituição os índices de suas possíveis transformações. De modo que seria melhor dizer que não existem, no interior dos poemas, critérios para a “intervenção” em seu interior, mas pontos que concentram as leis de seus possíveis “desdobramentos”.

O conceito de tarefa, portanto, não apenas opera uma disjunção; nessa cisão mesma que realiza, há uma descoberta de critérios, de limites, a partir dos quais uma obra é desdobrável. Esse desdobramento se traduz em pelo menos três atitudes básicas. As obras possuem um índice de “criticabilidade” (que autoriza, e mesmo contém, a crítica), outro de “traduzibilidade” (que autoriza e contém a tradução) e outro de “refazibilidade” (que autoriza e contém outras versões de uma mesma composição).

Todos esses índices dizem respeito a uma mesma característica da filosofia da linguagem de Benjamin, tal como exposta em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”. Nesse ensaio, de 1916, a linguagem é definida como “um *meio* em que sua essência espiritual se comunica”.⁹⁹ Para Benjamin, a linguagem não é uma ferramenta ou uma convenção que adequa seus signos mais ou menos arbitrários às coisas; é a própria linguagem que se comunica a si mesma, no que há de comunicabilidade nas coisas. Só é possível falar de algo na medida em que se comunica o que em sua essência espiritual é comunicável; e essa essência espiritual, para Benjamin, é linguística. Linguagem e conhecimento são interdependentes, nesse sentido, porque dizer as coisas implica uma receptividade diante de sua comunicabilidade mesma, que está ligada à sua essência espiritual.¹⁰⁰

É nesse sentido que a linguagem mais “pura” se confunde com a palavra nomeadora (“O nome é aquilo *através* do qual nada mais se comunica, e *em* que a própria língua se comunica a si mesma de modo absoluto. No nome a essência espiritual que se comunica é a língua”¹⁰¹), e se distingue da palavra pectorada – entendida no ensaio como instrumental e judicante, que pretende encontrar qualquer

98 T. Adorno, “O ensaio como forma”, in: *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed 34, 2003. pp. 28-30.

99 W. Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*. p. 72.

100 Cf. também o capítulo “Os poemas e as coisas” deste livro.

101 *Ibidem*, p. 56.

comunicação que não esteja nas coisas mesmas. Benjamin define a “lei essencial da linguagem” como aquela segundo a qual “expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento”.¹⁰²

É possível pensar, portanto, que a obra (e, principalmente, o poema, esse ser de linguagem), em Benjamin, desdobra a si mesma *em si mesma*; as composições são suas próprias autoras, em certa medida; nós, os seus possíveis coautores. Trata-se de uma herança da concepção romântica, que inaugurou um conceito de obra que continha em si mesma seu conceito de crítica.¹⁰³ A isso corresponde o índice de criticabilidade da obra, se a crítica é entendida, portanto, como um seu desdobramento, pois *no* poema encontra-se o acesso ao poetificado, onde reside a esfera *em* que “deve ser franqueado aquele setor peculiar que contém a verdade da obra poética”,¹⁰⁴ segundo o ensaio sobre Hölderlin.

É dessa mesma forma que é formulada a traduzibilidade das obras – colocada, no ensaio sobre “A tarefa do tradutor” como sendo, de saída, diferente da exigência de tradução. Ao contrário da concepção usual da “função social” da tradução, Benjamin adverte aí que nem o original nem a tradução devem se dirigir ao público. Tradução não seria, portanto, em sua razão de ser, uma facilitação de um conteúdo em uma língua estrangeira ao original. Nem original nem tradução possuem uma determinação externa, nesse sentido; antes, referem-se a alguma lei que estabelece o seu parentesco, uma lei localizada no original: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”.¹⁰⁵

Quanto ao poema de Hölderlin, podemos afirmar que o que autoriza a transformação de “Coragem de poeta” em “Timidez” é algo inerente à primeira versão, uma espécie de lei formal, como nos casos da criticabilidade e da traduzibilidade, e que diz respeito à sua refazibilidade. Seria essa a lei que permitiria o gesto de Pierre Menard no conto de Borges, ao radicalizar o índice de refazibilidade de *Dom Quixote*.

A obra, na teoria benjaminiana, é uma possibilidade de oficina permanente de si mesma. É como se brotassem índices de “fazibilidade” em seu interior, e é ela que parece definir os critérios de seu autodesdobramento. O que está implicado, portanto, nessa “fazibilidade” geral, é uma diluição da figura do autor, que, como já intuímos anteriormente, se vê perdendo o seu controle do portentoso canteiro de obras que se separa de suas mãos.¹⁰⁶

102 Ibidem, p. 57.

103 Cf. P. Duarte, *Op. cit.* pp. 85-98.

104 W. Benjamin, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, p. 14.

105 W. Benjamin, “A tarefa do tradutor”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 102.

106 Seligmann-Silva formulou também, com outras palavras, esse índice de fazibilidade no seio da obra na

2.4. O poema além do poema

Em agosto de 1914, o poeta Friedrich Heinle e sua esposa Rika Seligson abriam a torneira do gás e cometiam o suicídio. O *Vossische Zeitung* relatou o caso como consequência de uma tristeza de fundo amoroso; ao contrário do jornal, muitos identificaram, depois, o ato como uma espécie de protesto do casal contra a entrada da Alemanha na Grande Guerra. Da mesma forma como não se sabe se algo da vida social motiva e mesmo se instala na base das obras de arte, o suicídio dos artistas parece causar essa estranheza na recepção de sua morte – uma estranheza que logo se converte em disputa de sua memória e legado.

Um caso estranho, de toda forma. A Alemanha se dividia entre aqueles que se empenhavam por sua renovação pela guerra e aqueles que lutavam por ela no espírito. E Heinle fez parte do Movimento de Juventude, que se engajou em ambos. Benjamin já demonstrara certas reservas com algumas posições do amigo, e, a essa altura, crescera o seu repúdio aos caminhos seguidos pelo Movimento. O suicídio deve tê-lo impactado com profunda estranheza.

Tanto que foram mais de setenta os sonetos que Walter Benjamin compôs após a morte de Heinle, em um espaço de cerca de dez anos, lamentando o destino do amigo. Ainda durante esse período, escreveu: “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (1914-5); “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916); e, no contexto de sua tradução dos “Quadros Parisienses”, de Charles Baudelaire, “A tarefa do tradutor” (1921). Caroline Sauter ressalta, em seu “O fantasma do poeta”, que se “no princípio era a morte de um poeta” (Heinle), em seguida Benjamin teria uma atuação literária intensa, operando ao mesmo tempo como escritor, teórico e tradutor de um poeta lírico.¹⁰⁷

Por que, diante da vida ameaçada, ou mesmo arruinada, a atividade literária – tomada muitas vezes como entretenimento, ou ainda como atividade afastada das necessidades básicas ou vitais das pessoas – merece ser exercida? Durante a guerra, por que se ocupar de literatura, de obras de arte e de outras manifestações do “espírito”? Voltar-se para a arte e para a poesia em tempos turbulentos significa buscar refúgio na realidade ficcional? Um recuo diante do “real”, do turbilhão dos acontecimentos no país e na vida pessoal? Certamente não para Benjamin nem para a sua geração. Em primeiro lugar, em função da vida alemã de início de século, quando para a juventude o engajamento muitas das vezes se

teoria de Benjamin. Cf. O capítulo “Crítica como tarefa”, o item “Leitura = crítica + comentário + tradução”, em Seligmann-Silva. *Op. cit.* p. 199-205.

107 C. Sauter, *The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin's Early Poetry, Theory and Translation*, in: I. FERBER; P. Schwebel(org), *Lament in Jewish Thought*, Berlim/Nova York: de Gruyter, 2014. p. 205.

fazia culturalmente; em segundo lugar, em função da teoria benjaminiana, que concebe uma dimensão prática no interior dessas manifestações espirituais que costumamos tomar como separadas da vida empírica.

O jovem Georg Lukács achava graça que um crítico parecesse sempre falar de “livros e imagens, dos ornamentos bonitos e supérfluos da grande vida”. Dizia que havia nisso um humor, uma ironia – pois a crítica, na verdade, quando parecia falar apenas de imagens, de livros, de ideias, falava “sempre as questões fundamentais da vida”.¹⁰⁸ Benjamin era especialmente sensível às obras do filósofo húngaro, e parece mesmo que uma tal afirmação serve como chave de explicação para essa espécie de “guinada poética” benjaminiana. A descoberta de um poetificado, que indicava a subsistência da vida na base das obras, permitia que Benjamin de alguma forma lidasse com a trama tanatológica por volta de 1914. Afinal, o movimento do ensaio sobre Hölderlin é falar de imagens da “coragem” e do “mundo saturado de perigo” em dois poemas, para chegar ao conceito de “coragem” em geral. Quase somos tentados a dizer: a coragem do poeta (título da primeira versão) do Hölderlin de Benjamin é a coragem de Heinle... No entanto, lembremos que Benjamin preferiu a segunda versão, que se chama “Timidez”.

Aquele índice de “refazibilidade” dos poemas – dispositivo acionado pela crítica – abre acesso à vida de maneira indireta. A forma da crítica foi acessada por Benjamin justamente em 1914, uma época de mutilações, suicídios e assassinatos em massa, a mesma época que gerou tantos distúrbios de fala entre os combatentes da guerra, que retornavam mudos, como lembra Benjamin alguns anos mais tarde. Nesse sentido, o que nos parece um movimento de retirada pode significar outras coisas.

O que quero dizer é que há algo no gesto de Benjamin, de escrever um ensaio sobre duas versões de um poema de Hölderlin, que não é mero afastamento da vida empírica, assim como não pode se identificar meramente como “engajamento espiritual” – talvez esse movimento possa ser lido como uma espécie de preparação para a ação. A atividade crítica, ao acessar o índice de “refazibilidade” das obras, ganha acesso às questões da vida de maneira mais deslocada (e, por isso, mais crítica) do que o engajamento empírico espontâneo e imediato. O conceito de tarefa permite acessar as “conexões vitais” condensadas em uma obra. Há na obra aspectos da vida, do mundo empírico, preservados em estado de congelamento. Na obra, as possibilidades de desenvolvimento desses aspectos encontram-se em grau distendido, tanto quanto aqueles elementos da obra que se encontram no poetificado. Na vida empírica e no poema escrito, encontram-se em tensão “resolvida”; no poema, para quem acessa a tarefa poética, não.

108 G. Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio”, in: *A alma e as formas*, trad. Rainer Patriota, Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 42.

Uma última analogia teórica pode nos ajudar a esclarecer a dimensão prática que se prepara no texto de Benjamin sobre Hölderlin. O conceito de crítica (de arte) benjaminiano esboçado no ensaio se encontra, mesmo anos antes da adesão ao marxismo, com o conceito de crítica (da economia política) em Marx. Com isso, não quero aqui sugerir que Benjamin fosse “um marxista sem que o soubesse”. Antes, acredito que esse paralelo permite alargar o que chamamos até aqui como “índice de refazibilidade” das obras até o ponto em que ele se torna político, não por caracterizar um posicionamento à esquerda ou à direita do espectro da época, mas por condicionar a possibilidade de engajamento com a vida empírica a partir da preparação da práxis.

Com *O Capital*, Marx, que se dedicou a um pouco mais que analisar o seu funcionamento, procurava levar a cabo três reposicionamentos da filosofia diante da tarefa (anunciada na *Ideologia alemã*)¹⁰⁹ de “transformar” o mundo.

Em primeiro lugar, o conceito de crítica em Marx pretende alterar os critérios de funcionamento da investigação que se realizava no campo da economia política. Como notou Althusser, “‘criticar’ a Economia Política não pode significar a censura ou a retificação desta ou daquela inexatidão (...) [mas] *contrapor*-lhe uma nova problemática e um objeto novo: portanto, questionar o *objeto* mesmo da Economia Política”.¹¹⁰ Tratava-se, então, não de acusar uma insuficiência dessa ciência em seu desenvolvimento até ali, mas de abalar o ponto de partida mesmo.

Em segundo lugar, como anuncia Marx em seu prefácio à primeira edição de *O Capital*, sua crítica se destina a operar não com a realidade tal qual ela se apresenta, mas com uma série de abstrações que possam medir o efeito de suas determinações:

na análise das formas econômicas não podemos nos servir de microscópio nem de reagentes químicos. A força da abstração [*Abstraktionskraft*] deve substituir-se a ambos. Para a sociedade burguesa, porém, a forma-mercadoria do produto do trabalho, ou a forma de valor da mercadoria, constitui a forma econômica celular. Para o leigo, a análise desse objeto parece se perder em vãs sutilezas. Trata-se, com efeito, de sutilezas, mas do mesmo tipo daquelas que interessam à anatomia micrológica.¹¹¹

No terceiro livro da mesma obra, essa visão se radicaliza: a aparência, a “figura pronta e acabada” das relações econômicas “tal como se patenteia na superfície” é classificada como totalmente divergente de sua “estrutura interna”,

109 K. Marx; F. Engels, *A ideologia alemã*, trad. Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Calvini Mantorano, São Paulo: Boitempo, 2007. p. 535.

110 L. Althusser; E. Balibar; R. Establet, *Ler o Capital*, trad. Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 105.

111 K. Marx, *O Capital*, Livro 1, São Paulo: Boitempo, 2013. p. 78.

ainda que tal estrutura se configure como “essencial” à sua “correspondente conceitualização”.¹¹²

Em terceiro lugar, a análise da produção de capital tem como objetivo não apenas compreender a sociedade capitalista, como investigar os seus pontos de contradição, dos quais uma outra realidade poderia surgir – a sociedade sem classes. Isso significa, como ressaltaria Benjamin nos anos 1930, um método que previa não apenas diagnosticar a sociedade, como também emitir prognósticos para a ação revolucionária.¹¹³

O que ressalto aqui como parentesco dos conceitos de crítica de Benjamin (em sua chamada “fase pré-marxista”) e de Marx não se refere tanto ao seu objeto, como à sua função. Pois, em ambos os casos, trata-se de uma tripla função. A crítica:

a) *recoloca o ponto de partida* para a investigação – em Benjamin, desloca como ponto de partida o problema do poema para o da tarefa poética;

b) *abre* no investigado um nível de *abstração de suas determinações empíricas* – no esquema benjaminiano, o estabelecimento da *forma interna* do poema;

c) *estabelece* não apenas um diagnóstico como também *as condições de possibilidade de um prognóstico* – com a análise do poetificado o poema como que “retrocede” ao seu nível de *fazibilidade*.

Com isso, o interesse da crítica se encontra muito além do poema – mas apenas na medida em que o interesse que se busca, concernente à vida, não pode ser acessado imediatamente, com livre acesso à região procurada. O crítico precisa, como acreditava Lukács, e, com ele, Benjamin, acessar esse mundo intermediário das formas, que condensam a vida na forma de uma imagem, de um livro, de uma ideia. Para a crítica, o acesso imediato à vida está, de certa forma, interdito; em compensação, ao franquear essas formações (as obras) que compõem a interdição, a crítica atinge aspectos da vida que já se perderam no mundo empírico.

112 K. Marx, *O Capital*, Livro 3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 236.

113 “Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista (...) remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão. (...) As mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos.” em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 165.

3. Os poemas e as coisas

“Um homem chamado cavalo é o meu nome”
Stella do Patrocínio

Walter Benjamin não poupou o poeta Stefan George, um dos maiores entre os alemães à sua época, de críticas muito duras. Mais ainda quando se tratava daquela “ciência sacerdotal”. Para Benjamin, ela teria contaminado não apenas o Círculo em torno do poeta, como também a prática de seus discípulos. O comentário tem relação com a formação de seitas em torno de suas cátedras nas universidades alemãs, e ainda com o que era veiculado pela importante revista *Folhas para a arte*. Em parte, sua imensa reserva se deve ao fato de que tudo em torno de George parecia acontecer a partir do pressuposto de uma ligação imediata entre vida e poesia, poema e coisa. O receio de Benjamin se dirigia, por exemplo, à vontade de George de renovar o mundo a partir do estilo de juventude, o *Jugendstil*,¹¹⁴ como se, magicamente, uma linguagem jovem pudesse rejuvenescer todas as coisas.¹¹⁵ Benjamin via no poeta muito mais um tocador de lira, a conduzir mais suavemen-

114 O *Jugendstil*, o estilo de juventude, é a forma alemã do que se chamou, em outros países europeus, *Art Nouveau*, *Arts and Crafts*, *Modern Style*, *Floreal*, *Stile Modernista* etc. Ludwig Scheidl lembra que o termo se liga à revista que primeiro o divulgou, chamada *Jugend*, publicada em Munique. O termo abarca uma ampla gama de artistas e características, mas pode-se dizer que se caracteriza por uma opção pelas alusões “florais”, muitas vezes com conotações pan-eróticas, pelo uso de ornamentos exóticos e por uma recorrência ao orientalismo, com alguns elementos do que depois seria chamado de arte expressionista, situando-se entre esta e o naturalismo. Na arquitetura e no design se caracterizava ainda por um uso dos novos materiais proporcionados pela Segunda Revolução Industrial, principalmente do ferro e do vidro – e, no caso dessas formas, sempre tendendo ao ornamental e decorativo. Ludwig Scheidl informa em nota a *O pré-expressionismo em literatura alemã* a avaliação de Herbert Lehnert acerca do *Jugendstil*: “Considero esta época [do *Jugendstil*] como estendendo-se entre aproximadamente 1890 até à morte dos seus poetas representativos, ou seja, até à morte de Rilke (1926), de Hofmannsthal (1929), de [Stefan] George (1933), de Heinrich (1950) e de Thomas Mann (1955). É o terceiro período de uma época mais vasta, de que o primeiro é a época de Lessing, de Goethe e de Schiller e do Romantismo, e de que o segundo corresponde ao Realismo”, apud L. Scheidl, *O pré-expressionismo na literatura alemã*, Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985. p. 3.

115 Segundo Benjamin, o *Jugendstil* é “o estilo de uma arte nova com que a velha burguesia disfarça o pressentimento da sua própria fraqueza”. E ainda: “A Arte Nova foi um grande e inconsciente movimento regressivo. Na linguagem das suas formas manifesta-se a vontade de recuar perante o que se anuncia e o pressentimento que nasce face a esse real. Também aquele ‘movimento do espírito’ que se propunha à renovação da vida humana sem considerar o seu lado social resultou numa regressão das contradições sociais que levou a crispações e tensões trágicas e sem saída, tão características da vida dos pequenos conventículos.” A passagem está no ensaio que faz uma retrospectiva de Stefan George – e, por consequência, de seu círculo –; o recado não poderia ser mais claro. W. Benjamin, “Stefan George. Uma retrospectiva”, in: *Ensaios sobre literatura*, trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016. pp. 143-144. Para uma apreciação do *Jugendstil* em suas formas arquitetura e design, principalmente, conferir E. Chaves, “Walter Benjamin e o *Jugendstil*”, *Artefilosofia*. Ouro Preto. n. 6. pp. 57-62. abr. 2009.

te a juventude até a catástrofe de seu tempo, do que um *Führer* – como o era para o Círculo – que a guiasse para o futuro.¹¹⁶

Como aquele que embala uma geração: era essa a imagem mais amável de George na memória de Benjamin. Mesmo em horas de fracasso pessoal, era esse o valor de certas composições para o filósofo. “Há ainda alguns poemas que ficaram como fantasmas de horas não nascidas”, conta Benjamin, fantasmas “de oportunidades perdidas, que sempre amei sozinho, e que sempre se me revelaram só a mim”.¹¹⁷ Entre essas poucas concessões que faz ao poeta, uma aparece sem qualquer tipo de reservas, a propósito dos poemas “Rapto” e “A canção do anão”: “comparo-os, no maciço da cultura alemã, àquelas fendas que segundo a lenda se abrem apenas de mil em mil anos para nos facultarem a vista do interior dourado da montanha”.¹¹⁸

Os motivos não são claros nos textos de Benjamin, mas há alguns palpites. No caso de “A canção do anão” uma resposta mais clara nasce quando reparamos na série de três pequenos cantos que saúdam as coisas miúdas e as crianças, na imagem de um “príncipe dos anões”, que, de sua pequenez, abençoa a fortuna do leitor:

Toma o castelo · a urna –
É tua a glória e o brilho da fortuna!

Toma a lança · a espada –
As graças da beleza na estrada!

Não és fama · nem louro –
Apenas na canção amor e ouro.¹¹⁹

O sonho de grandeza e sorte que vive nos detalhes mais insignificantes certamente encontra grandes afinidades com as ideias de Benjamin – e com suas paixões. É mais curioso, no entanto, o seu interesse por “Rapto”. Alguns motivos mais imediatos, que fazem com que o poema se contraponha à desconfiança de

116 Sobre o papel de George para a sua geração: “George de modo algum foi para ela o ‘arauto’ dos ‘caminhos a seguir’, mas sim um tocador que a conduzia como o vento às ‘flores da pátria nascente’ que lá fora, sorrindo, convidavam a um sono prolongado. George foi o grande poeta dessa geração, e foi-o enquanto representante máximo da decadência cujo gesto lúdico o seu impulso reprimiu, para nela criar o lugar para a morte exigido por tempos de mudança.” W. Benjamin, “Stefan George. Uma retrospectiva”. p. 149.

117 W. Benjamin, “Sobre Stefan George”, in: *Ensaio sobre literatura*. p. 141.

118 *Ibidem*, p. 140.

119 No original: “Dir ein schloss · dir ein schrein – / Fülle aller schätze und ihr glanz sei dein! // Dir ein schwert · dir ein speer – / Zarter gunst der schönen sei dein weg nie leer. // Dir kein ruhm · dir kein sold – / Dir allein im liede liebe und gold ·”. Tradução livre.

Benjamin diante das qualidades sacerdotais de George, saltam à vista já na primeira estrofe:

Comigo, amada criança,
Vem, para o bosque isolado,
E guarda como lembrança
Minha canção em teu lábio.¹²⁰

Nada aqui quer guiar a criança rumo a um novo e jovem povo. Ela é cooptada, como os discípulos do Círculo – mas não é convocada a renovar o mundo. Pelo contrário, o amor por ela se manifesta enquanto sequestro: incita-se a um retirar-se do mundo, em direção a um bosque isolado. O próprio canto se anuncia como se viesse do passado, e não do futuro (“guarda como lembrança / minha canção em teu lábio”).

Sob tais motivos, escondem-se talvez também outros, teóricos. “Rapto” não é um poema que pressupõe intervenção no mundo empírico. Suas palavras não guardam qualquer intenção mágica ou de relação imediata entre verbo e coisas. As palavras são meramente um refúgio, um meio ambiente em que se pode viver por um breve instante. Sua presença no mundo empírico, que a “criança amada” guardará, é mediada: a canção é guardada, como lembrança, no lábio. Apenas no canto (do sequestrador, do poema, da criança) há qualquer esperança de repetição do refúgio, da calma da última estrofe:

Sob as árvores do lago
Flutuemos abraçados
A flores, cantando calmos,
Brancos trevos, brancos cravos.¹²¹

E, apesar da distância entre os meios, o empírico (da vida, das coisas) e o espiritual (do poema, da linguagem), há alguma esperança de que o rapto não seja mera brincadeira ou distração. Pode ser interpretado de outra maneira o trecho que pede que a criança guarde, como lembrança, a canção em seu lábio? Para quem cantará? Onde? Quando? De outra forma, como poderia ocorrer a Benjamin que o canto de George embalasse e confortasse toda uma geração dilacerada e deformada pela guerra?

120 No original: “Zieh mit mir, geliebtes Kind, / In die Wälder ferner Kunde / Und behalt als Angebind / Nur mein Lied in deinem Munde”. Tradução livre.

121 No original: “Unter Bäumen um den See / Schweben wir vereint uns freuend, / Sachte singend, Blumen streuend, / Weisse Nelken, weissen Klee”. Tradução livre.

As perguntas de fundo na exposição desse jogo de distâncias e proximidades são: para Walter Benjamin, qual a distância entre poemas e coisas? Grande? Nula? Móvel? Se existe, pode ser transposta? Se não existe, a transição de meios ocorre sem atritos?

*

Dissemos, no capítulo anterior, que o poetificado é um conceito limite, com o qual Benjamin distingue, no interior do poema, uma região densa de vida e pensamento que pode ser franqueada pela crítica, descobrindo, aí, a presença de relações entre coisas do mundo empírico. Não pode ser, no entanto, que passemos por uma afirmação dessas sem recuar e perguntar: qual a relação da palavra, da expressão verbal, com as coisas? Se afirmamos que Benjamin enxerga nos poemas um estado de coisas suspenso, paralisado, e que, através do conhecimento do poema, pode-se chegar ao conhecimento do mundo empírico (no qual o poema nasceu mas sobre o qual ele, a princípio, nada diz, ainda que finja estar dizendo), teremos de formular, para a filosofia benjaminiana, uma das questões mais fundamentais da história da filosofia da linguagem. Qual seja, aquela que figura no *Crátilo*, de Platão, em que Sócrates é convocado a intervir em uma discussão entre Hermógenes e Crátilo, que se perguntam: as palavras correspondem às coisas ou são mera arbitrariedade? É Hermógenes que relata o teor da disputa:

Sócrates, o nosso Crátilo sustenta que cada coisa tem por natureza um nome apropriado e que não se trata da denominação que alguns homens convencionaram dar-lhes, com designá-las por determinadas vozes de sua língua, mas que, por natureza, têm sentido certo, sempre o mesmo, tanto entre os Helenos como entre os bárbaros em geral.¹²²

Hermógenes inicia a discussão sustentando o contrário: os nomes são convenções sociais, que podem, inclusive, ser livremente trocados de acordo com o ponto de vista daquele que nomeia. Segundo Sócrates, quando este está prestes a demolir a opinião de Hermógenes, trata-se de um pressuposto que tem fundamento na máxima de Protágoras “o homem é a medida de todas as coisas”, segundo a qual o mundo se apresenta na medida de qualquer homem, que ajusta coisas e nomes conforme o seu juízo particular, e não segundo lei universal.¹²³

Trata-se de duas posições arquetípicas: a cratilista, que acredita existir uma medida correta que as pessoas descobrem (e pela qual não se pode consi-

122 Platão. *Teeteto-Crático*, trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 1988. p.102.

123 *Ibidem*, p. 105.

derar correto chamar um homem de “cavalo”); e a hermogenista, que constata a não substancialidade das palavras, sendo elas apenas signos que representam coisas, e que, portanto, podem ser mais ou menos livremente substituídas por outras, a depender da adesão social ao novo entendimento (pelo que se explica ser correto chamar um cavalo de “cavalo”, “horse”, “cheval”, “Pferd”, e, mesmo em português, chamar um homem de “cabra”, sem que isso seja um adjetivo). Em *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, Susana Kampf Lages afirma que o diálogo platônico deu origem tanto a uma “linhagem cratilista” na filosofia da linguagem, que tem como cerne “a ideia de algo que hoje se convencionou chamar caráter não arbitrário ou motivado do signo”, quanto de uma linhagem oposta que se liga “ao que hoje chamamos, a partir de Saussure, arbitrariedade do signo ou da linguagem, ou, depois de Benveniste, de convencionalidade do signo”.¹²⁴

Entre Crátilo e Hermógenes, como situar Walter Benjamin? Se a resposta de Walter Benjamin se alinhar à de Hermógenes, palavras e coisas estão separadas por uma distância intransponível, de tal forma que a relação dos poemas com as coisas não passa pelo problema da linguagem. Por outro lado, se a sua resposta for cratilista, a distância é nula, e das duas uma: ou o conceito de poetificado é uma perda de tempo, uma vez que estabelece uma distância fictícia e que não corresponde ao mecanismo palavra-mundo; ou, mais uma vez, o problema do poetificado passa, não obstante, ao largo da linguagem, e cria, ele mesmo, uma distância que as palavras não teriam em relação às coisas.

É possível acompanhar o pensamento de Irving Wohlfarth a respeito da posição de Benjamin no debate do *Crátilo*, em seu artigo “*Die Willkür der Zeichen*” [“A arbitrariedade dos signos”]. Nele, afirma-se que se, por um lado, os linguistas modernos estão com Saussure na disputa entre Hermógenes e Crátilo a favor do primeiro, por outro, Benjamin se apresenta como uma estranha exceção a se insurgir contra o pensamento de uma tal arbitrariedade. Tanto nos seus ensaios sobre a linguagem quanto naqueles sobre a faculdade mimética.¹²⁵ Não apenas Wohlfarth, mas também a edição portuguesa das obras completas de Benjamin, sob responsabilidade de João Barrento, defende existir, nos ensaios do filósofo sobre linguagem, um casamento entre “o cratilismo platônico e o platonismo judaico, particularmente a cabala e o lugar que aí assume a problemática do Nome”.¹²⁶ É essa também a chave de leitura de Susana Kampf Lages. No entanto,

124 S. K. Lages, *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*, São Paulo: EdUSP, 2007. pp. 122-123.

125 I. Wohlfarth, “*Die Willkür der Zeichen*”, *Anthropology & Materialism* [Online], Special Issue | 1 | 2017, Online erschienen am: 02 März 2017, abgerufen am 10 März 2017. Disponível em <http://am.revues.org/815>, acessado em 03/02/2018.

126 Em W. Benjamin, *Linguagem, Tradução, Literatura*, trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

podemos sugerir ainda uma outra possibilidade de solução benjaminiana para esse problema, basicamente por dois motivos.

Em primeiro lugar, porque, como veremos, não acontece uma adesão pura à justa adequação de nomes e coisas: ainda que certa teoria do nome ocupe lugar central na sua filosofia da linguagem – um lugar também estratégico, que permite a formulação de certo poder mágico da linguagem, de qualquer produção de efeito para além daquilo que ela quer significar (e, portanto, uma formulação da linguagem muito além de sua mera função instrumental comunicativa) –, Benjamin mantém, como veremos, alguma reserva diante da hipótese de que a palavra coincida com aquilo que ela nomeia.

Em segundo lugar, e isto talvez seja ainda mais importante, porque o objetivo aqui é menos a revelação do conteúdo “verdadeiro” da doutrina benjaminiana, e mais a articulação de seus pressupostos em poética e em linguística, principalmente em dois ensaios que foram redigidos no espaço de dois anos: “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, de 1914, e sua reflexão sobre o poetificado, e “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, de 1916, que toca apenas muito rapidamente na questão da linguagem do poema. Mais precisamente, o que se busca aqui, na articulação de sua filosofia da linguagem e de sua filosofia do poema, é um modo de compreensão do poema com uma consequência para a crítica. Para isso, fantasia-se deliberadamente (sem prescindir de uma interpretação criteriosa das fontes) uma coerência, quer ela exista ou não. A teoria que aqui se desenhará será menos hermenêutica que construtiva, portanto.

A metodologia dessa construção deve ficar clara: aqui, o problema do poetificado, tal como figura no ensaio sobre Hölderlin, servirá de alicerce para a reflexão, e é a partir das questões levantadas por esse texto que surgem as questões sobre o problema da linguagem no outro ensaio, e não o contrário. Isso significa que, para o propósito desta tese, é o conceito de poetificado que funda as questões a ser respondidas pelo ensaio de 1916, sobre a linguagem. Daí surge a pergunta: qual a relação entre a linguagem e as coisas? Essa pergunta se desdobra ainda em duas: qual a relação entre a linguagem e os poemas? Qual a relação, portanto, entre os poemas e as coisas? Dessa forma, não há sentido em compreender o papel da Cabala na teoria da linguagem de Benjamin em sua totalidade, nem em oferecer uma imagem pura de seu ensaio (que, apesar de seu hermetismo, vem sendo tão esmiuçado pela literatura contemporânea), mas apenas esclarecer os pontos que auxiliem na presente construção.

De toda forma, descobrir uma tal consequência nos levará filologicamente a consequências não fictícias na filosofia de Walter Benjamin: o desdobramento de sua teoria do poetificado naquela do teor, *Gehalt*. No início de “Dois poe-

mas de Friedrich Hölderlin” Benjamin afirma que “a forma interna” é o “teor” [Gehalt].¹²⁷ Ora, como vimos, a forma interna não é nada menos que uma determinação da tarefa poética, que é o bruto indeterminado que exige o poema. A forma interna, o teor, corresponde ao poetificado, que sustenta a secreta unidade dos versos do poema. Os ensaios de crítica de arte (sobre “As afinidades eletivas de Goethe” e sobre a *Origem do drama barroco alemão*) que sucedem a reflexão sobre a linguagem, de 1916, desdobraram o teor em teor-de-coisa [Sachgehalt] e teor-de-verdade [Wahrheitsgehalt]. Eles apontam justamente para o problema da relação entre as artes verbais (e, conseqüentemente, entre a palavra) e o modo como se formalizam, no sentido de uma forma interna (o modo como se tornam teor). Terminam por atingir justamente o problema da relação entre coisas e verdade na obra.

*

Uma última nota introdutória se faz necessária. As questões de língua, linguagem e palavra serão fundamentais nesta tese, escrita em português, a propósito das especulações de um filósofo que as escreveu em alemão. Essas questões pautam o problema da tradução entre dois contextos linguísticos distintos. Em função da análise dos textos benjaminianos, a palavra linguagem será utilizada aqui com um sentido próximo ao seu equivalente “*Sprache*” em alemão: com o que quereremos designar não apenas as capacidades expressivas humanas, mas capacidades expressivas em geral. Isso terá, como consequência, que se possa conceber “línguas” não apenas humanas: uma língua da música, uma língua dos pássaros, uma língua das coisas, sem que isso se configure como metáfora. Em Benjamin, uma “linguagem da natureza” equivale a uma “língua da natureza”, literalmente, o que se corporifica no uso específico que faz da palavra “*Sprache*”. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, isso se deve ao “alcance especulativo e ontológico de *Sprache*, em sua amplitude”, que “merece ser ressaltado e pode servir de horizonte para toda a filosofia alemã”.¹²⁸

Problemas de linguagem e problemas linguísticos, portanto, se confundem, e não estão, necessariamente, associados apenas à questão da fala, ou da escrita, ou do gesto, mas de todos os recursos e contextos expressivos, humanos, animais, pertencentes a outros seres – até mesmo de contextos inorgânicos. Os problemas ligados ao que estamos acostumados a chamar de “língua”, em portu-

127 W. Benjamin, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*, trad. Susana Kampff Lages, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. pp. 13-14. Cf. também o capítulo “O inconsciente poético”, item “O poema e todos os poemas que poderiam ter sido escritos”.

128 In: W. Benjamin, *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 49.

guês, isto é, àquilo que é constituído como sistema de representação e regras que se combinam como o universal comunicativo de uma determinada comunidade, estarão, por isso, mais claramente delimitados no texto (por exemplo, referindo-se, quando for o caso, sempre diretamente às línguas dos seres humanos, como o alemão, o português, o inglês). Por fim, o problema da palavra – e, portanto, do poema, que é o nosso interesse de fundo aqui – será sempre um problema ambivalente, uma vez que se reportará, necessariamente, ao problema das línguas humanas, por um lado, e ao problema da linguagem em geral, humana e não humana, por outro. Será esse o motivo de limitarmos as questões levantadas pelos problemas de linguagem em geral à questão da palavra – fica avisado o leitor de que as consequências, pensadas em sua amplitude indeterminada, ultrapassam o limite que daremos aqui.

3.1. A linguagem e as coisas

3.1.1. A linguagem em geral

“[Walter] Benjamin (...) foi durante muito tempo um puro místico da linguagem.”¹²⁹ A afirmação é de Gershom Scholem, em seu ensaio “O nome de Deus e a teoria da linguagem cabalista”, e o trecho provavelmente se refere a toda a fase do pensamento de Benjamin que vai de seus primeiros textos filosóficos até pelo menos a década de 1920. Refere-se, ainda, com mais precisão, ao ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, que articula uma leitura do livro do Gênesis ao problema apresentado já no título. Segundo Scholem, o místico “descobre na linguagem uma dignidade, uma dimensão a ela imanente”.¹³⁰ O que isso significa na sua caracterização de Benjamin?

Para entenderemos melhor a dimensão dessa afirmação podemos imaginar um par opoitor ao místico. Se o místico reconhece a dignidade, o valor simbólico irreduzível, de uma coisa (como a linguagem), ele pode ser oposto à figura do burguês, que reduz o valor de todas as coisas a zero, para que, sem dignidade alguma, essas coisas possam ser revalorizadas por ele no mercado. A atitude burguesa não é somente aquela que desvaloriza o mundo, mas também aquela que o instrumentaliza. Para ele, todas as coisas são potencialmente instrumento de

129 G. Scholem, “O nome de Deus e a teoria da linguagem cabalista”, in: *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: Judaica II*, trad. Ruth Joanna Solon e J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 11.

130 *Ibidem*, p. 11.

valor, tal como a própria força de trabalho humana se converte, sob o seu domínio, em gerador de valor excedente, que o burguês saberá converter para si (Marx chamou esse processo de extração de mais-valor, embora tenha restringido o fenômeno à sua dimensão econômica).¹³¹

Esse valor, que o burguês extrai das coisas, é articulado em um sentido, o refúgio de sua subjetividade. Com isso, a linguagem é, para ele, um instrumento do sentido: ela comunica conteúdos comunicáveis em uma comunidade de comunicantes. O místico de Scholem se opõe ao burguês uma vez que descobre algo na estrutura da linguagem “que não está orientada para a comunicação de um elemento comunicável”. Ao invés disso, algo em sua estrutura se dirige “para a comunicação de algo não comunicável, que vive sem expressão na própria linguagem”. O místico, portanto, descobre na linguagem qualquer coisa de fugidia e de incapturável na rede do sentido, algo que “mesmo se tivesse uma expressão, não teria, de qualquer forma, um significado, um ‘sentido’ comunicável”.¹³²

No ensaio de 1916, Benjamin também caracteriza essa oposição. Ele chama de “concepção burguesa da língua [*Sprache*]” aquela segundo a qual a palavra estaria “relacionada à coisa de modo casual”, sendo, portanto, mero “signo das coisas (ou de seu conhecimento), estabelecido por uma convenção qualquer”.¹³³ E caracteriza a teoria mística da linguagem como aquela para a qual “a palavra é por definição a essência da coisa”.¹³⁴ Entre as duas posições, o veredito de Benjamin é claro: “a refutação da teoria burguesa da linguagem por parte da teoria mística é igualmente equivocada”.¹³⁵

A concepção burguesa aparta signo e coisa; a concepção mística, une. Para o filósofo, o problema das palavras e das coisas, no entanto, deve ser colo-

131 Não será possível fazer uma discussão prolongada do assunto. No entanto, é possível aludir à questão mediante o seguinte trecho, extraído da quinta seção do primeiro volume de *O Capital*: “O capitalista paga o valor da força de trabalho — ou seu preço, divergente de seu valor — e recebe em troca o direito de dispor da força viva de trabalho. Seu usufruto dessa força de trabalho é mais que um valor, que é igual ao valor de sua força de trabalho, portanto, apenas um equivalente. Em troca do preço adiantado da força de trabalho, o capitalista recebe, pois, um produto de mesmo preço. É como se ele tivesse adquirido o produto já pronto no mercado. No período do mais-trabalho, ao contrário, o usufruto da força de trabalho gera valor para o capitalista, sem que esse valor lhe custe um substituto de valor. Ele obtém gratuitamente essa realização da força de trabalho. Nesse sentido, o mais-trabalho pode ser chamado de trabalho não pago.” K. Marx, *O Capital*. Livro 1, São Paulo: Boitempo, 2013, p. 602. As diferentes fórmulas de calote da burguesia, nesse processo, são também as diversas formas com que se trata o trabalho não como uma experiência viva, mas como um produto. A experiência da força de trabalho não pode ser reduzida à venda de um produto produzido; o produto do trabalho, no entanto, com o seu valor encerrado em si mesmo, pode ser vendido como se tivesse surgido por si mesmo, isto é, ignorando o trabalho, pelo qual não se paga.

132 G. Scholem, “O nome de Deus e a teoria da linguagem cabalista.” p. 11.

133 W. Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 63.

134 *Ibidem*, p. 63.

135 *Ibidem*, p. 63.

cado de outra forma. E, para colocá-lo, Benjamin parte de três pressupostos: 1) as coisas não são comunicadas pela linguagem, mas se comunicam a si mesmas *na* linguagem; 2) a linguagem é o todo que contém as manifestações da vida espiritual humana; e 3) o todo real não pode ser comunicado, apenas o que em sua essência pode se comunicar a si mesmo.

Um: as coisas *se* comunicam a si mesmas *na* linguagem. A visão instrumental da linguagem é suspensa, e ganha corpo a ideia de que a linguagem é uma espécie de lugar em que as coisas se presentificam, ainda que parcialmente. Veremos como isso retira do sujeito um “poder” sobre a linguagem. Ele sai de sua posição hierarquicamente superior diante dela e é recolocado *nela*, assim como as coisas que eram consideradas o objeto desse sujeito. A linguagem passa a ter uma qualidade “mágica”, isto é, de não mediatez, de imediatidade com as coisas, embora não no sentido de que a palavra coincida com a coisa.

Dois: a linguagem é o todo que contém as manifestações da vida espiritual humana. Essa frase designa, em primeiro lugar, que a linguagem é um “todo”, quer dizer, uma totalidade, poderíamos dizer que um mundo. Pode-se falar, em Benjamin, em um mundo da linguagem. Em segundo lugar, que há uma vida espiritual humana – vocabulário próprio ao pensamento alemão, herdeiro do romantismo e do idealismo, que tentaram buscar explicações para o desenvolvimento do “espírito”, corporificado nas artes, na cultura e nos saberes. Em terceiro lugar, que o mundo da linguagem contém a vida espiritual humana: toda a cultura, os saberes, as artes, em suma, os modos de vida humanos, *estão* dentro da linguagem, habitam nela. Isso significa que o problema da linguagem se mistura com o problema do próprio modo como o ser humano pode conceber o seu mundo¹³⁶. Veremos também como isso pode nos levar à hipótese de que Benjamin concebe a linguagem como realidade humana¹³⁷.

Três: o todo só pode ser comunicado no que é, de saída, comunicável. Entenda-se esse “de saída” da seguinte forma: uma essência qualquer só *se* co-

136 Esse problema, da relação entre experiência e conhecimento, na obra de Benjamin por volta dos anos de 1910, foi abordado em seu hermético ensaio sobre o programa de uma filosofia vindoura. W. Benjamin, “Sobre el Programa de la Filosofía Futura.” In: *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila Editores, 1970. A exposição do problema daria um capítulo à parte. Muito melhor é indicar uma contribuição como a de Ana Luiza Varella Franco para esse problema. Cf. A. L. V. Franco, “O pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento”, in: *O que nos faz pensar*. n.º 25. agosto de 2009, em que podemos ler, na página 40: “Quando Benjamin articula experiência e linguagem, propondo que esta última é expressão do que nos aparece – ou seja, dos fenômenos –, o autor desloca para a linguagem o tempo, a faculdade de criar imagens, as categorias de sujeito e objeto, enfim, a experiência do tempo da verdade”.

137 Alguns manuscritos de Benjamin reforçam a hipótese. Como o conjunto de fragmentos sobre a percepção, que, segundo a edição portuguesa de suas obras completas, data de cerca de 1917, no qual podemos ler trechos como “percepção é leitura”, ou “[existem] modos de linguagem específicos, um dos quais é a percepção”, ou “a percepção só pode ser lida”. W. Benjamin, *Linguagem, Tradução, Literatura*, pp. 30-32.

munica se for, ela mesma, comunicável. Ou mais precisamente, uma essência só comunica o que é, nela, comunicação. Isso leva Benjamin a formular o problema da relação entre essência espiritual e essência linguística – não para concebê-las separadamente, mas para pensar a coincidência entre ambas no que é dado ao ser humano conhecer.

Nesse sentido, ao considerar o problema da linguagem, Benjamin compreende que não há uma “comunidade de comunicantes”: as coisas não são objeto da linguagem, elas mesmas participam dela. Para Benjamin a palavra “cavalo”, por exemplo, não é mero signo daquilo que queremos dizer quando dizemos cavalo, não “aponta” para ele, como se se referisse a algo que vive fora da linguagem (as coisas não são comunicadas pela linguagem humana); tampouco dizer “cavalo” significa o cavalo mesmo em sua totalidade (o todo real não pode ser comunicado); dizer “cavalo” significa dizer o cavalo enquanto linguagem, o cavalo na comunicação, o cavalo na expressão. Esse exemplo é uma paráfrase acrescida de detalhes a partir de outro exemplo dado pelo próprio Benjamin:

A linguagem desta lâmpada, por exemplo, não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida em que é comunicável, não é em absoluto a própria lâmpada), mas a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão. Pois na linguagem é assim: a essência linguística das coisas é sua linguagem.¹³⁸

Trata-se de uma tese a um só tempo imanente e metafísica – que descobre nos objetos mesmos a sua metafísica. A visada é semelhante à do ensaio sobre Hölderlin, que, como vimos, descobre na leitura minuciosa do poema e de seus versos a condição de possibilidade de se pensar uma esfera suprassensível que o determina, e que determina, por extensão, os seus possíveis. De toda forma, a linguagem é, desse ponto de vista, um “princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais [*geistiger Inhalte*]”, e, por isso, não pertence ao “espírito humano”, “mas a absolutamente tudo”.¹³⁹ Esses conteúdos espirituais só podem ser comunicados, segundo Benjamin, na medida em que são essências linguísticas. Isso significa que há algo, nas coisas, que não encontra expressão, ainda que as coisas mesmas se comuniquem na linguagem.

Há pelo menos três “raízes” que fundamentam essa teoria da linguagem. Raízes entre aspas porque elas são, uma a uma, transformadas e subvertidas no texto de Benjamin. Uma delas é a platônica, formada por uma recepção benja-

138 Ibidem, p. 53.

139 Ibidem, pp. 51-52.

miniana bastante particular da teoria das ideias e na sua parcial adesão a uma linhagem cratilista. Isso explica certo essencialismo no vocabulário do jovem Benjamin – no entanto, por conceber a sua própria filosofia como uma teoria da dispersão da verdade, não se pode dizer que a consequência de seu essencialismo seja a da unidade do ser e da verdade, como em Platão. Susana Kampff Lages diz, a esse propósito, que, na busca por adequação entre nomes e coisas, em Benjamin a verdade também se encontra dispersa “nas coisas e na linguagem, como unidade potencialmente resgatável a partir de seus fragmentos”.¹⁴⁰

A segunda “raiz” é a que denominamos de mística, e se fundamenta em diversos níveis. Ela não se refere simplesmente a um conjunto de místicos que interessavam a Benjamin, mas sim a certo contexto de intelectuais e pesquisadores que, direta ou indiretamente, fizeram-no se interessar por temas da mística e da teologia. Antes de mais nada, pelo próprio contexto alemão, ou melhor, dos intelectuais judeus alemães que nutriam certa admiração pela juventude e alguma esperança de renovação do mundo – quadro no qual Benjamin se insere e contra o qual aos poucos elabora uma alternativa. Esse retrato foi melhor elaborado, por um lado, por John Joseph McCole, em *Walter Benjamin e as antinomias da tradição*, especialmente no capítulo sobre “Benjamin e a Ideia de Juventude”, em que retrata o filósofo como um pensador gestado em uma adolescência melancólica e ardente, apaixonada pela ideia de juventude.¹⁴¹ Por outro, por Michel Löwy, que, em *Messianismo, utopia e socialismo moderno*, distingue dois grupos entre a intelectualidade judaica alemã: a dos “judeus religiosos com sensibilidade utópica”, tais como Rosenzweig, Buber, Scholem e Löwenthal; e a dos “judeus assimilados” ou “ateus-religiosos, libertários”, tais como Bloch, Fromm e Lukács. Walter Benjamin é compreendido por Löwy como um intelectual sem lugar definido nessa distinção, mas certamente pertencente a essa classe de judeus da corrente “messiânico-romântica de tendência socialista”.¹⁴²

Consequentemente, essa raiz mística também se fundamentou na formação que teve Benjamin, e na admiração que nutriu por certos professores (e a partir da qual entrou em contato com a filosofia da linguagem de Johann Georg Hamann), que enxergavam na mística uma chance de superação de certos impasses do idealismo alemão. É o caso, por exemplo, de seu contato com Hermann

140 S. K. Lages, *Op. cit.* p. 123.

141 J. J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Londres: Cornell University Press, 1993. p. 35.

142 M. Löwy, “Messianismo, utopia e socialismo moderno”, *WebMosaica – Revista do Instituto Cultural judaico Marc Chagall*, v. 3, n. 2, jul./dez. 2011, p. 40.

Cohen e suas conferências sobre o conceito de religião, ou com seu professor Henrich Rickert, em Freiburg, para quem, segundo Patrícia Lavelle, a mística é “o exemplo privilegiado de um ultrapassamento radical de todo dualismo”.¹⁴³

Por fim, essa raiz se encontra também na origem mesma do ensaio sobre a linguagem de 1916: trata-se da influência dos interesses do ainda jovem Gershom Scholem – que se tornaria, muito tempo depois, o mais importante historiador da Cabala – sobre Benjamin. Essa influência, do principal entusiasta de suas vocações místicas e teológicas, só seria parcialmente enfraquecida com a conversão de Benjamin ao materialismo histórico e com o crescimento da amizade com Brecht, mais de uma década mais tarde. De todo modo, o texto sobre a linguagem nasce, de fato, da correspondência com Scholem. No livro de memórias dedicado à amizade com Benjamin, Scholem conta que, por volta de 1916, escreveu uma longa carta sobre a relação entre a matemática e a língua, e que foi “de sua longa resposta, que então interrompeu-se no meio, [que] originou-se mais tarde um ensaio”.¹⁴⁴

De volta àquelas “raízes” que sustentam o entendimento da linguagem do jovem Benjamin, ao lado da platônica e da mística, enumera-se também a tradição romântica. Apenas em 1919 Benjamin entregaria a sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, mas já entre os trabalhos da década de 1910 encontram-se aspectos da influência do movimento de Jena sobre o filósofo – em especial, os nomes de Schlegel e Novalis. Quanto à influência de Novalis, é bastante provável que um dos textos de fundo do ensaio de 1916 seja o “Monólogo”, em que se lê que a linguagem constitui por si mesma um mundo específico, à parte do mundo das coisas. Segundo Novalis, ela:

joga apenas consigo mesma, nada exprime a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso é tão expressiva — justamente por isso espelha-se nela o estranho jogo das proporções das coisas. Somente por sua liberdade são membros da natureza e somente em seus livres movimentos a alma cósmica se exterioriza e faz delas um delicado metro e compêndio das coisas.¹⁴⁵

O reconhecimento de uma dignidade da linguagem, para além de sua utilidade meramente instrumental, constitui uma preocupação tanto para Novalis

143 P. Lavelle, “‘Nach der Vollendung’. Walter Benjamin e Heinrich Rickert”, *Kriterion* [online]. 2014, vol.55, n.130, *Kriterion*, p. 664.

144 G. Scholem, *A história de uma amizade*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. p. 43.

145 Novalis, *Pólen*, trad. R. R. Torres Filho, São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 195. Tradução levemente modificada, para se adequar ao sentido que aqui é dado à palavra “*Sprache*”, que na tradução original foi vertida pelo termo “palavras” em diversos trechos, e que aqui preferimos entender como “linguagem”.

quanto para Benjamin. A importância disso para a renovação do entendimento sobre a linguagem é sem precedentes, pois ela dissolve a separação entre sujeito e objeto na estrutura da expressividade. Não é mais um “sujeito” falante que detém os “objetos” com a linguagem. O ato de falar, portanto, é uma ação da própria linguagem, em que indivíduos apenas ingressam, e que não podem dominar, manusear ou utilizar.

A diferença, no entanto, entre o texto romântico e o que aqui é analisado está justamente no entendimento da relação entre a linguagem e as coisas: para Novalis, como as palavras se relacionam umas com as outras, à maneira como acontece no mundo empírico com pessoas e objetos, a linguagem espelha o mundo coisal; para o jovem Benjamin, no entanto, a linguagem não se encontra tão destacada das coisas. Elas, em sua essência, possuem uma “essência linguística” que se expressa a si mesma enquanto linguagem.

Como entender a relação da linguagem, em sua acepção mais genérica, com as coisas? Até aqui, sabemos de suas negativas, o que a linguagem não é. Ela não é um instrumento: não pode ser manuseada por um “sujeito”. Não há, portanto, um sujeito da linguagem, que a usa para comunicar conteúdos. E tampouco é um objeto, não podendo ser reduzida ao que se apreende de sua materialidade. Com isso, a linguagem não se esgota em suas manifestações visuais ou vocais, nem nos gestos, nem nos fonemas. A linguagem também não é comunicação, não é a transferência de ideias ou fatos de um comunicante a outro. Então também não serve para transmitir conhecimento, nem para fornecer um novo ponto de vista a um receptor que não o tinha, nem para que um sujeito possa fazer-se entender.

A linguagem, nos diz Benjamin, é a essência linguística das coisas se expressando a si mesma. “É essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual.”¹⁴⁶ No entanto, a linguagem não expressa todo o conteúdo espiritual; para Benjamin, ela apenas o faz na medida em que o conteúdo ou a essência espiritual é, em si mesma, comunicável. A linguagem não é aquilo que se acessa para comunicar uma coisa qualquer: ela é a coisa qualquer comunicando-se a si mesma, ou aquilo que, em si mesma, é comunicável. A isso se deve, para Benjamin, o seu caráter expressivo. Para o filósofo, expressão é linguagem. Uma essência linguística é manifestação imediata de uma essência espiritual. Nada se expressa “através” de uma língua: qualquer coisa que se possa expressar se expressa “na” língua. Qualquer expressão é expressão imediata do que se comunica dentro da língua. Nas suas palavras:

146 W. Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, p. 51.

A essência espiritual só é idêntica à essência linguística *na medida em que é comunicável*. O que é comunicável em uma essência espiritual é sua essência linguística. Portanto, a linguagem comunica, a cada vez, a respectiva essência linguística das coisas; mas sua essência espiritual só é comunicada na medida em que se encontra imediatamente encerrada em sua essência linguística, na medida em que ela seja comunicável.¹⁴⁷

A linguagem de que fala Benjamin não diz respeito somente às línguas humanas. Ela é a expressão de tudo o que existe. Segundo esse entendimento, existe não apenas uma linguagem do homem como também uma linguagem das árvores, dos pássaros, da técnica, das mesas, dos cavalos. Existe uma expressão de todas as coisas. A linguagem da técnica, por exemplo, nada teria a ver com a língua em que são escritos os manuais técnicos em geral, nem a linguagem da poesia ou da jurisprudência com aquela em que são escritos poemas ou códigos jurídicos. A linguagem “de” alguma coisa é o modo como essa coisa encontra expressão, como a sua essência linguística se manifesta expressiva e imediatamente na vida.

Daí o seu entendimento de que a linguagem não seja um “meio” de comunicação, mas um “*medium*”, um modo de ser das coisas. Cada linguagem – a da poesia, a da jurisprudência, a dos pássaros – é um modo de ser distinto, mas todos esses modos de ser têm em comum o fato de que o ser das coisas encontra aí expressão imediata de sua essência espiritual na medida em que ela é comunicável. A palavra “cavalo” portanto é uma expressão do que é comunicável em português *no* cavalo; na linguagem dos *jockeys*, o cavalo se expressa enquanto o que é comunicável, no cavalo, nos *jockeys* etc. Diante das essências linguísticas, que se expressam em diferentes línguas e linguagens, o cavalo se expressa no que nelas é comunicável de sua essência. O trânsito da essência espiritual do cavalo nas diferentes línguas e linguagens corresponde à tradução. Na tradução, não é tanto uma essência linguística que se refaz em outra língua, mas o ser mesmo.

Em Benjamin, a linguagem é uma espécie de construção infinita em que a essência linguística (ou de linguagem) das coisas vive. Essa construção é onde as coisas podem existir enquanto linguagem. A linguagem do direito, da filosofia, da poesia são meio ambientes. É nesse sentido que Benjamin afirma que as diferenças entre as linguagens “são diferenças entre *meios* [*Médium*] que se diferenciam, por assim dizer, por sua densidade, gradualmente, portanto”.¹⁴⁸ E, se a linguagem é um modo de ser, o ser das coisas corresponde às possibilidades linguísticas

147 Ibidem, p. 52.

148 Ibidem, p. 58.

que o ser possui, e a totalidade do ser corresponde à totalidade de modos – linguísticos – de ser. Por isso “essa equiparação entre essência espiritual e essência linguística, a qual só conhece diferenças de grau, produz uma gradação de todo o ser espiritual”, conduzindo a uma gradação mesma de “todas as essências, tanto espirituais como linguísticas, segundo graus de existência ou de ser”.¹⁴⁹

Cada linguagem é uma expansão dos modos de ser. Se o poema é ao mesmo tempo linguagem e invenção de linguagem, as coisas que se expressam nele vivem com amplitude em dois sentidos: vivem amplas na linguagem da poesia no que nelas é comunicável enquanto poesia; e vivem ampliando-se com a invenção de linguagem no que nelas é inventável na expressão.

E aqui o platonismo, o misticismo e o romantismo se encontram em uma teoria estranha, que não pode ser classificada exatamente como essencialista nem como relativista: o ser das coisas e a linguagem das coisas coincidem, embora, e exatamente por isso, o nome das coisas, em línguas particulares, não correspondam à totalidade da coisa – totalidade que só pode ser concebida enquanto ideia, porque corresponde à infinidade de línguas existentes e possíveis. O mundo é a soma das linguagens existentes e possíveis, e existe enquanto linguagem, nunca sendo exatamente um conteúdo dela (“não há um conteúdo da língua, ou da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, uma comunicabilidade pura e simples”).¹⁵⁰ Isso também é afirmado de maneira condensada por Benjamin quando afirma que “a coisa é, em sua essência espiritual, o *meio* [*Médium*] da comunicação, e aquilo que nela se comunica é – em função desse seu estatuto de *meio* – precisamente esse próprio *meio* (a linguagem)”.¹⁵¹

Para todos os efeitos, a teoria de Benjamin pressupõe a distinção entre a linguagem muda e a linguagem falante. A primeira é a das coisas, a segunda é a humana. E, embora não coincida com a língua humana, a linguagem da poesia se escreve nela. Isso significa, portanto, que algo da poesia se expressa na linguagem humana, se expressa enquanto linguagem humana. Antes de chegarmos ao nosso objetivo, compreender a relação da linguagem da poesia com as coisas, é preciso entender, primeiro, a relação da linguagem humana, essa linguagem que fala, com as coisas.

149 Ibidem, p. 58.

150 Ibidem, p. 58.

151 Ibidem, p. 58.

3.1.2. A linguagem humana

Embora o ensaio de Benjamin se destine a compreender a linguagem em geral e a linguagem humana, é possível ler esse texto como um tratado dedicado exclusivamente a compreender a linguagem humana em sua multiplicidade de línguas. Para fazê-lo, é preciso levar em consideração algumas posições afirmadas pelo filósofo: 1) a linguagem não é instrumento da razão; 2) a linguagem não é “possuída” por um sujeito; 3) a linguagem manifesta diversos modos de ser das coisas, tendo ela mesma, portanto, certo caráter ontológico, na medida em que ela não existe no mundo, mas faz o mundo existir de uma determinada maneira; e 4) a língua humana não coincide com a coisa nem é mera convenção social, pois não pode o ser humano inventar livremente um modo de ser das coisas, como uma ferramenta com a qual manipulasse o mundo (aliás, o ensaio de Benjamin teria uma segunda parte, que não chegou a ser escrita, sobre a relação da linguagem humana com a matemática, que não deixa de ser, de alguma forma, esse sonho de linguagem-instrumento).

Com isso, é possível imaginar que as considerações místicas de Benjamin a propósito de uma linguagem “muda” das coisas, e a propósito ainda de sua participação efetiva nas diferentes linguagens, sejam “imagens de pensamento” que o filósofo constrói para compreender a diversidade das línguas humanas na sua coincidência comunicativa. Pode-se supor – mesmo sabendo que isso talvez seja um erro, uma vez que o jovem Benjamin era de fato um tipo muito particular de místico – que essas afirmações, essas imagens, são como que formas de colocar o seguinte problema: não dominamos a linguagem, não somos nós que entramos em comum acordo sobre como iremos falar sobre o mundo. As línguas fogem com força de nossa vontade de domínio sobre elas, e, não obstante, somos capazes de entrar em acordo com o fato de que diferentes formas de dizer determinadas coisas são igualmente válidas, como por exemplo no ato da tradução, em que “cavalo”, “horse” e “Pferd” frequentemente coincidem.¹⁵²

¹⁵² Se se quiser um lastro qualquer que fundamente essa suposição, considere-se o que Benjamin afirma sobre a sua leitura do *Gênesis* no ensaio: “Ao se considerar a seguir, com base nos primeiros capítulos do *Gênesis*, a essência da linguagem, não se pretende realizar uma interpretação da Bíblia, nem colocar aqui a Bíblia, objetivamente, enquanto verdade revelada, como base para nossa reflexão, mas sim indagar o que resulta quando se considera o texto bíblico em relação à própria natureza da linguagem; e a Bíblia é, de início, indispensável para este projeto apenas porque estas reflexões a seguem em seu princípio, que é o de pressupor a língua como uma realidade última, inexplicável e mística que só pode ser considerada em seu desenvolvimento.” Ibidem, p. 59. Isso diz respeito à metodologia benjaminiana, e à sua concepção do caráter da verdade: raramente Benjamin tenta “provar” seus argumentos, a partir de uma cadeia lógica inequívoca, pois para ele a verdade não pode ser “capturada”. Em seus textos, portanto, muitas das vezes a verdade é postulada com a força de uma doutrina, o que dificulta, nos casos em que ela assume uma feição mística, saber se certas afirmações devem ser tomadas ao pé da letra, ou se devem ser concebidas como ideias que orientam os ensaios.

Verdadeira ou falsa, essa hipótese nos auxilia imensamente na interpretação do seguinte trecho, decisivo no ensaio sobre a linguagem:

A linguagem mesma não se encontra expressa de modo perfeito nas coisas enquanto tais. Essa proposição possui um sentido duplo, caso seja entendida de modo figurado ou concreto: as línguas dos objetos são imperfeitas, e eles são mudos. Às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som. Elas só podem se comunicar umas com as outras por uma comunidade mais ou menos material. Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação linguística; ela é mágica (pois também há uma magia da matéria). O que é incomparável na linguagem humana é que sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e disso o símbolo é o som. A Bíblia exprime esse fato simbólico quando diz que Deus insuflou no homem o sopro: que é, ao mesmo tempo, vida e espírito e linguagem.¹⁵³

Diante daquela hipótese, esse trecho esclarece que a teoria da linguagem é também, em Benjamin, uma teoria do conhecimento. *A linguagem mesma não se encontra expressa de modo perfeito nas coisas enquanto tais.* Se a linguagem é um modo de ser, e se ela não se expressa de maneira perfeita nas coisas, isso significa que pela fala o ser humano possibilita uma existência mais forte da coisa (no sentido de uma existência mais ampla ou mais realizada), ao mesmo tempo em que a conhece. A fala é um acabamento do mundo. Por isso *as línguas dos objetos são imperfeitas, e eles são mudos.* A mudez significa que não se pode conhecer as coisas “fora da linguagem”, como se a linguagem fosse justamente o que nos afastasse das coisas. Mas se assim o é, só podemos nos aproximar das coisas de maneira fragmentária, uma vez que as próprias línguas humanas são, em sua multiplicidade, modos de ser limitados. Às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som. Nesse sentido, as coisas só têm materialidade para o ser humano quando ele mesmo as materializa com o seu corpo e com o seu espírito, por exemplo com a articulação de sua voz – ou de outros gestos expressivos. *As coisas só podem se comunicar umas com as outras por uma comunidade mais ou menos material* porque a própria existência só se manifesta, para o humano, enquanto linguagem. *O que é incomparável na linguagem humana é que sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e disso o símbolo é o som.* A escrita seria outro símbolo dessa comunidade, assim como a linguagem por sinais gesticulados.

O alcance dessas considerações torna mais compreensível a afirmação de Benjamin de que “o nome garante que *a língua é pura e simplesmente* a essência

153 Ibidem, pp. 59-60.

espiritual do homem”.¹⁵⁴ No ser humano, língua e essência espiritual coincidem, e por isso não importa tanto que Benjamin acredite de fato que as coisas são dotadas de uma linguagem muda ou não, pois, num caso como no outro, o ser humano concebe o mundo como linguagem *na* sua própria língua. Somente por isso, também, a teoria da linguagem é uma teoria do conhecimento: “é através da essência linguística das coisas que ele [o homem], a partir de si mesmo, alcança o conhecimento delas – no nome”.¹⁵⁵ Por isso ainda “pela palavra o homem está ligado à linguagem das coisas. A palavra humana é o nome das coisas”.¹⁵⁶

Há, ainda, duas formas de se conceber esta última sentença. Na primeira, a palavra humana é o nome das coisas no sentido de que a linguagem das coisas é de fato inferior, e, através da linguagem humana, essa linguagem se eleva a uma pureza linguística superior, em maior contato com a plenitude de sua essência espiritual. Na segunda, se a linguagem das coisas é uma ideia e não um fato, se ela é concebida porque a realidade humana é linguística, então a palavra humana é o nome das coisas no sentido de que é na linguagem, e não por um suposto “fora”, mais “real”, além da “representação”, que as coisas podem sequer serem concebidas, e, portanto, é na linguagem que elas têm existência, não sendo objeto da língua humana, mas participando dela. Não existe, desse ponto de vista, um “fora” da linguagem, apenas diversos meios ambientes linguísticos distintos. Com isso, a linguagem deixa de ser compreendida como ficção do real. Também não pode ser mais compreendida como representação, que aponta para objetos distantes.

A linguagem humana, no entanto, é, ela mesma, fragmentada em uma infinidade de línguas reais e possíveis. Isso significa que a própria realidade humana é fragmentada. Ao contrário das filosofias que tentam pensar a totalidade da realidade humana, como Hegel, e mesmo Marx (e, nesse sentido, essa intuição de uma realidade humana fragmentada acompanhará Benjamin em sua fase materialista, de modo a diferenciá-lo de boa parte da tradição marxista), Benjamin é um filósofo que pensa que só é possível produzir discurso sobre as coisas desde o ponto de vista do fragmento. Esse estatuto fragmentado do real impossibilitaria qualquer narrativa que mantivesse as coisas demasiadamente coesas. Nesse sentido, as cadeias lógicas que sustentam parte da metafísica ocidental não são acolhidas no pensamento de Benjamin, que pensa os objetos e a realidade a partir de seus saltos.

De toda forma, a propósito da multiplicidade das línguas, Benjamin faz uma distinção, e concebe a ideia de uma língua “pura”, que somente nomeia o

154 *Ibidem*, p. 56.

155 *Ibidem*, p. 56.

156 *Ibidem*, p. 63.

mundo, e, com isso, faz ressoar plenamente a essência espiritual do ser humano. Essa língua coincidiria com o estado paradisíaco humano, no qual Adão completa a criação com o ato nomeador. Em contraposição a essa ideia de língua pura está a realidade das línguas “caídas”, pós-Babel.¹⁵⁷ Nessa infinidade, como a essência espiritual do humano deixou de se mostrar imediatamente em sua linguagem, pois os seres humanos não se compreendem mais em sua confusão linguística, sua linguagem se tornou, ela mesma, representativa – ou melhor, ganhou força de representação. Com isso, a humanidade abandonou o ato nomeador (que sobrevive em raras atividades, como no batismo) e ingressou no modo linguístico representativo.

Enquanto na linguagem nomeadora o conhecimento seria imediato, pois a língua não cindida deixaria transparecer uma essência espiritual não partida, na pluralidade das línguas surge o conhecimento “mediado”, um conhecimento “exterior”, que depende de um “juízo” dos falantes. Assim é explicada a pluralidade de línguas, pela história da queda, da palavra que julga, da palavra que conhece “de fora”. As línguas menores são, assim, apenas uma promessa daquela língua pura que nomeia. Nesse ponto, a tradução entre essas línguas menores, as realmente existentes, ocupa um ponto crucial: ela constitui o exercício de elevação do espírito linguístico das coisas se comunicando a si mesmo na densidade desses diferentes meios.

A imediatidade (...) da comunicabilidade própria à abstração reside no veredicto judicial. Essa imediatidade na comunicação do abstrato instalou-se como judicante quando o homem, pela queda, abandonou a imediatidade na comunicação do concreto, isto é, o nome, e caiu no abismo do caráter mediado de toda comunicação, da palavra como meio, da palavra vã, no abismo da tagarelice.¹⁵⁸

É nesse ponto que a teoria da tradução se encontra também com a teoria da linguagem e com a do conhecimento. No ensaio sobre a linguagem, a questão figura da seguinte forma: “traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome” – trata-se de uma diferença de um modo de ser mais imperfeito para outro mais perfeito, em um processo que acrescenta um conhecimento sobre a coisa.¹⁵⁹ Alguns anos mais tarde, a questão

157 Para uma compreensão da teoria do parentesco da multiplicidade das línguas e sua relação com a “língua pura” do ponto de vista de sua filosofia da tradução, cf. J. Derrida, *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

158 Ibidem, pp. 68-69.

159 Ibidem, pp. 64-65.

retornaria no texto sobre “A tarefa do tradutor”. Se a linguagem humana coincide com a ideia de uma “língua pura”, a sua existência real é feita da multiplicidade de “línguas impuras”, que, no ensaio sobre a tradução, dispersam a verdade em diferentes existências linguísticas.

Para explicá-lo, Benjamin recorre à ideia de que as línguas possuem algum parentesco “metafísico” que supera a existência ou inexistência de um real parentesco histórico. O parentesco, ou a afinidade entre as línguas, não deveria ser procurado em suas histórias particulares. A afinidade entre elas é meta-histórica, e pode ser adivinhada no fato de que visam uma mesma coisa: a língua pura. As línguas diferem no modo de visar [*die Art des Meinens*], mas coincidem no visado [*das Gemeinte*]. Duas palavras para um mesmo objeto em dois idiomas diferentes não querem, absolutamente, dizer a mesma coisa, nem significam para os seus falantes a mesma coisa; no entanto, correspondem no objeto visado. “De tal forma, o modo de visar nessas duas palavras se opõe, ao passo que ele se complementa nas duas línguas das quais elas proveem. E o que se complementa nelas é o modo de visar convergindo para o que é visado.”¹⁶⁰ Em justaposição com o ensaio de 1916, é como se os dois modos de visar dessas duas línguas fossem dois modos de ser de uma mesma essência espiritual, e que, portanto, diferem entre si ao mesmo tempo em que coincidem na essência. Benjamin expôs essa complementariedade das línguas na imagem, já canônica entre seus comentadores, de um vaso:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso.¹⁶¹

Se a linguagem é uma forma de existência das coisas, e a linguagem humana uma forma de conhecer, as línguas humanas são pequenos fragmentos das coisas existindo enquanto conhecimento fragmentado. O exercício filosófico, por excelência, seria a tradução da linguagem (dos modos de ser ainda mudos) das coisas para a língua humana, que nunca pode verdadeiramente conhecer a totalidade de seu objeto, apenas concebê-la, a partir de fragmentos, na forma de uma ideia. Tal é a tarefa do filósofo, e veremos a consequência desses pressupostos

160 W. Benjamin, “A tarefa do tradutor”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 109.

161 *Ibidem*, p. 115.

para a teoria do conhecimento elaborada no prefácio do livro sobre a *Origem do drama barroco alemão*. Mas e quanto à poesia, à sua linguagem e a sua relação com as coisas?

3.1.3. A linguagem da poesia

A linguagem humana é a linguagem dos nomes; mas as línguas humanas, as línguas realmente existentes, possuem uma capacidade nomeadora bastante enfraquecida. Na narrativa mítica que Benjamin propõe, a partir do Gênesis, a humanidade teria perdido a capacidade nomeadora quando deixou o paraíso. Sua linguagem passou a ser a do juízo, a linguagem que, ao mesmo tempo, discerne, exteriormente, as coisas (ou seja, que discerne objetos exteriores ao sujeito) e julga.

Benjamin não deixa claro, no entanto, o que seria a linguagem da poesia, embora afirme a sua existência como algo que deve ser explicado de maneira diferente tanto da linguagem humana quanto da linguagem das outras artes. Em um pequeno parágrafo do texto sobre a linguagem, encontramos uma espécie de teoria das artes muito condensada, e sem preocupação com maiores explicações. Segundo esse trecho:

Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda – se não unicamente, pelo menos em parte – na linguagem de nomes do homem, pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera.¹⁶²

Isso significa que podemos distinguir pelo menos dois tipos de formas artísticas: aquelas que se fundam sobre a linguagem das coisas, operando traduções entre materiais; e aquelas que se fundam sobre a linguagem humana. E, no caso da poesia, a linguagem em que ela se funda é justamente a dos nomes – não a do juízo. Para o jovem Benjamin, a linguagem da poesia possui íntima relação com aquela do verdadeiro conhecimento. É isso, ainda, a que alude o filósofo quando nos diz que “toda arte, inclusive a poesia, não repousa sobre a quintessência do espírito da linguagem, mas repousa sobre o espírito linguístico das coisas, ainda que em sua perfeita beleza”.¹⁶³ A especificidade da poesia é que sua linguagem,

162 W. Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, p. 71.

163 Ibidem, p. 59.

ao se conectar com as línguas humanas, não apenas expõe a verdade das coisas (isto é, a sua linguagem, os seus modos de existência), como o faz a partir da nomeação.

As artes materiais são pensadas, nesse ensaio, a partir da ideia de que representam traduções que depuram o material das coisas em uma linguagem “superior”, mantendo, no entanto, as mesmas qualidades de linguagem material. Seguindo a mesma linha de raciocínio, é como se, no caso da poesia, ela traduzisse a língua humana para uma língua humana superior. No ensaio sobre a tradução, encontramos um complemento bastante razoável para esse pensamento. Lá podemos ler que o escritor entra no matagal da linguagem e escreve “primitivamente”. Por isso, ele não se dirige à língua como um todo, mas a “determinados contextos de teor de linguagem”.¹⁶⁴ Alude-se, portanto, a uma relação orgânica entre teor e língua. O que se passa, com isso, não é que a poesia tenha uma relação mais íntima com as coisas. Se assim o fosse, das duas uma: ou as coisas seriam objeto da poesia, em sua purificação, ou as coisas se manifestariam em sua linguagem pura de coisas, e a poesia não poderia ser escrita. O que acontece, em verdade, para Benjamin, é uma espécie de “ilusão” de estado primitivo do poema. O matagal aparentemente “natural” do poeta é a linguagem. Em um tal estado de coisas, o escritor lida com a linguagem como se ela correspondesse às coisas, e lida com a sua língua como se ela coincidissem com a linguagem.

O resultado é uma redução drástica da linguagem do julgamento, aquela que discerne as coisas desde o seu exterior. Não porque de fato o escritor se posicione dentro do coração da matéria, mas porque se posiciona dentro do coração da língua, como se lidasse com coisas, e permite que seu texto se abra como *médium* não de sua comunicação, mas das coisas mesmas, ainda que na limitação da língua humana. Com efeito, não se distingue o que é interior ou exterior a determinados contextos, e os diferentes modos de ser das coisas convivem, ainda que ideativamente, nas relações que as palavras criam entre si.

É claro que Benjamin – além de distante do materialismo histórico, que o apartaria de considerações ontológicas a propósito da poesia – fala de um momento historicamente bastante situado da poesia. Mais precisamente, apenas 40 anos após a *Estadia no Inferno*, de Rimbaud, e vinte anos depois da publicação de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Mallarmé. A teoria que apresenta timidamente nesses ensaios talvez encontre maior precisão, ou “aplicabilidade”, sobre objetos do século XIX e anteriores – antes do advento da poesia antilírica, da linguagem que explodiu com os manifestos de vanguarda e da poesia conceitual que surgiria após a Segunda Guerra Mundial. Talvez.

164 W. Benjamin, “A tarefa do tradutor”, p. 112.

Mas e se essa teoria fosse testada justamente nesses casos? Nesses, em que se crê que o escritor abandonou o projeto de uma vida “orgânica” da linguagem? Em que toda linguagem poética se tornou necessariamente problemática e objeto de uma consciência textual produtora ininterrupta de metalinguagem que impossibilitaria, em tese, uma relação da linguagem da poesia com a palavra nomeadora? E se essa teoria se encontrasse justamente com essa poesia que seguiu fortemente os rumos da palavra judicativa?¹⁶⁵

O problema é mais interessante do que a resolução. Mas é possível, a princípio, arriscar dois caminhos para esse “teste”. Num primeiro caso, seria preciso lembrar que o escritor não é considerado pela teoria benjaminiana, e que, com isso, aquilo que aparentemente é a sua “consciência” no texto (e a que nos acostumamos a chamar de “ironia subjetiva”) deve ser encarado como matéria textual – seria preciso tratar a palavra do juízo como palavra nomeadora, e investigar o que se produz nesse novo estado de coisas. Nesse primeiro caso, descobriríamos uma potência nomeadora que resiste ao, e que existe como, juízo. Num segundo caso, seria possível crer que há formas poéticas distintas: a que Benjamin descreve se funda sobre a linguagem nomeadora, e por isso possui uma relação mais forte com os modos de ser das coisas; uma outra, sobre a linguagem do julgamento, por isso estreitando laços não tanto com os modos de ser das coisas, mas com os modos de ser do humano, possibilitando, assim, que se investigue, a partir da poesia, até onde se distanciou o humano do mundo material, e até onde criou, para si, um modo de ser puramente judicativo, em que desaparecem as coisas e restam signos. No primeiro caso, poderíamos, mesmo com a palavra do juízo, investigar a história; no segundo, descobrir o quanto o juízo está na base da perda de experiência, ambas de interesse também para a filosofia benjaminiana.

De um modo ou de outro, o caso é indecível sem alguma arbitrariedade. Benjamin manteve sua reflexão sobre a poesia restrita a poemas surgidos antes do século XX, mesmo em sua fase materialista, quando investigou Baudelaire. As raras exceções, como os comentários que fez a alguns poemas de Brecht, não invalidam a sua opção pelo passado, como podemos ler na introdução que escreveu a esses comentários, em que dizia recorrer a formas arcaicas da crítica para lidar com objetos contemporâneos.¹⁶⁶

165 Parece ser, por exemplo, o encaminhamento da teoria da alegoria, tanto em seu livro sobre o barroco alemão quanto nos ensaios sobre Baudelaire, como afirma Luciano Gatti, quando diz que “é certo que na alegoria barroca e em certas obras de vanguarda Benjamin identifica no jogo com a técnica um procedimento crítico imanente à própria obra, como se ela mesma já iniciasse sua crítica na busca de seu teor de verdade”. L. Gatti, *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, São Paulo: Loyola, 2009. p. 64.

166 Os “Comentários sobre poemas de Brecht” afirmam ter por método “o comentário, essa forma arcaica – e ao mesmo tempo autoritária (...) a serviço de uma poética que não tem nada de arcaico em si e que também enfrenta algo hoje reconhecido como autoritário”. Em W. Benjamin, *Ensaio sobre Brecht*, trad. Cláudia Abeling, São Paulo: Boitempo, 2017. p. 47.

3.2. Os poemas e as coisas: tensão e distensão no poema

Em 1914, o ensaio sobre Hölderlin chamava atenção para o problema do “poetificado” do poema. O poetificado era uma espécie de lei que determinava a forma do poema. Seria preciso que o crítico dirigisse o seu olhar não para o poema mesmo, mas para a “tarefa” diante da qual o poema se apresenta como “solução”. O poetificado era um conceito que apresentava, acima de tudo, um ideal do poema, tudo aquilo que o poema deveria ter sido, e em razão do qual o poema não poderia ter sido escrito de outra maneira. Assim, Benjamin descobria no próprio poema os critérios de seu julgamento: a obra de arte não poderia ser julgada de acordo com padrões de beleza universais, mas de acordo com aquilo que o poema tentaria responder. E o que era esse poetificado, exatamente? Para Benjamin, a própria vida (não a do poeta ou de qualquer outra subjetividade singular, mas um contexto vital muito mais amplo) dissolvida, conservada apenas em suas “relações vitais”: essas relações determinavam a forma do poema. Essa forma, apesar de manter suas ligações com a vida, deveria inaugurar um mundo do poema, separado do mundo da vida – motivo pelo qual Benjamin favoreceu a segunda versão do poema de Hölderlin, “Timidez”, em comparação com a versão cujo mundo poético seria mais “frouxo”, intitulada “Coragem de poeta”.

Se o poetificado determinava a lei formal do poema, se ele se configurava como origem dos seus critérios de julgamento pela crítica, e, mais ainda, se o fazia mediante a própria vida que no poema se dissolvia, o poema seria tomado também como um tipo muito particular de reflexão, ainda que se escondesse por trás de versos “ingênuos”. É como se o poema se transformasse num motor de pensamento com origem na própria vida, motivo pelo qual poderia gerar forma poética. O que Benjamin descobria assim era um complexo inconsciente do poema, uma esfera pensante que demandava a sua forma — era esse complexo que o crítico tinha de atingir para vislumbrar a verdade do poema. Esse inconsciente mantinha, como que condensada, toda a vida empírica que lhe servia de base, e era por essa razão que a crítica de poesia se convertia em uma crítica da vida. A “dissolução” do mundo empírico em favor da “solução” do mundo poético fazia condensar, na lei da forma do poema, as relações vitais do mundo empírico dissolvido, ficando assim conservadas em sua plenitude potencial, ainda que as condições que geraram tais relações tivessem encontrado seu fim histórico.¹⁶⁷

No ensaio sobre a linguagem, de 1916, a linguagem da poesia se afirma como aquilo que se funda sobre a linguagem nomeadora humana, e, exatamente

167 Cf. capítulo “O inconsciente poético” deste livro.

por isso, Benjamin permite-nos inferir que o poema possui estreita relação com as coisas – não tanto com as coisas em si, mas com o que nelas é, a um só tempo, comunicável e cognoscível. O poema é um desses elementos da vida espiritual humana que garante o encontro entre comunicação e conhecimento justamente por falar em uma linguagem que não é, em absoluto, nem comunicação nem transmissão de conhecimentos. Por sua relação “orgânica” com as essências linguísticas, por ter abandonado o projeto de falar da essência das coisas, a poesia estaria muito próxima do nome, no qual a coisa se expressa a si mesma. Mais uma vez, é na distância que estabelece com o mundo empírico, em favor de uma proximidade da linguagem *como se fosse* a vida mesma, que a poesia conserva a sua proximidade com a vida. Isso é reforçado no ensaio de 1921, sobre “A tarefa do tradutor”.

Tudo leva a crer que, considerando-se suas reflexões sobre poesia e sobre linguagem, o poema, para o jovem Benjamin, acontece entre a esfera do inconsciente poético e a da linguagem nomeadora (que se manifesta a si mesma na limitação de uma língua, como o português ou o alemão, por exemplo). O poema mesmo, o texto escrito, é um limiar. De um lado está um pensamento que não sabe que pensa (o do inconsciente), sem que de fato ele corresponda a esse pensamento (ele só pode ser franqueado pela crítica). De outro, a língua que se esforça por retomar a sua função nomeadora. O inconsciente poético só se realiza nessa linguagem nomeadora. É como se esse inconsciente demandasse uma condensação das essências linguísticas. As essências linguísticas das coisas se estratificam na linguagem do poema. Isso não deve se confundir com a ideia de uma condensação linguística de fato: trata-se de uma condensação de certos “contextos de teor de linguagem”, para falar com o ensaio sobre “A tarefa do tradutor”, que se expressa a si mesmo na língua (podendo esta ser condensada ou não) do poema que se escreve.

Dois exemplos podem ser instrutivos a esse respeito. O primeiro diz respeito à leitura que Benjamin faz dos poemas de Hölderlin. Quando compreende os poemas “Coragem de poeta” e “Timidez” como poetificações da coragem que fundam duas atitudes corajosas distintas, ele está afirmando que esses poemas fazem essa coragem efetivamente “viver” de duas maneiras diferentes. São modos de ser da coragem. Nesse sentido, a essência linguística da coragem ao mesmo tempo é nomeada e multiplicada.¹⁶⁸ O outro exemplo pode ser retirado da crítica que faz de um poema de Baudelaire. Quando avalia o poema “A uma passante”, em que uma mulher que passa em meio à multidão, antes de desaparecer, excita o poeta até o limite do amor, ele tenta compreender a função da multidão na

168 Cf. capítulo “O inconsciente poético” deste livro.

composição. Chega à conclusão de que a multidão não “retira” o amor “à primeira vista” do poeta, mas lhe entrega um amor “à última vista”. A chave para compreendê-lo está na ênfase que Baudelaire dá à palavra “nunca”, denunciando que é justamente essa palavra o ponto de tensão da excitação. Com isso, o próprio tempo é poetificado e alude a um modo de ser da multidão (que sequer é nomeada no poema, assim como a coragem não é nomeada no poema “Timidez” de Hölderlin). Também aqui a essência linguística da multidão é ao mesmo tempo nomeada e multiplicada¹⁶⁹.

E podemos agora formular dois campos opostos entre os quais o poema como que se desenha: o inconsciente poético é uma distensão de relações de vida, e configura as possibilidades de todos os poemas que poderiam ter sido escritos diante de uma determinada tarefa; no entanto, esse mesmo inconsciente contém uma lei que determina sua linguagem nomeadora, que elege determinados nomes em torno dos quais o poema não pode ser senão idêntico a si mesmo. O poema é essa tensão. As essências linguísticas condensadas orbitam, quase que “geometricamente” (é talvez isso a “forma interna” do poema), entre essas duas esferas. Enquanto o poema, portanto, é a tensão entre inconsciente poético e linguagem nomeadora exigida por esse inconsciente, a “forma interna” (que possibilita a visão da coragem no poema “Timidez” ou da multidão no poema “A uma passante”) é o “teor” da obra.

Não se pode descobri-lo intuitivamente, em uma crítica impressionista que “ultrapassa” o poema livremente; também não se pode descobri-lo apenas com ferramentas que o destrincham, tecnicamente falando. A tarefa do crítico, para esse jovem Benjamin, parece ser descobrir *no* poema duas forças: o seu inconsciente poético, que guarda todos os poemas potenciais; e a sua eleição de nomes, sua recolha nomeadora, a partir da qual o poema é um ato idêntico a si mesmo. Uma vez tendo acessado essas duas esferas, descobertas na leitura minuciosa dos versos e de suas relações, o crítico ganha acesso também ao teor do poema, a partir do qual pode realizar a sua atividade crítica, que desdobrará o poema e fará com que sua verdade supere a sua forma artística. A crítica, portanto, opera com padrões de distensão e tensão das relações linguísticas, que são reminiscências das coisas expressando-se a si mesmas.

Uma tal formulação exigiu que Benjamin descobrisse, na atividade do crítico, a tarefa de revelação de dois teores: um deles dá provas daquilo que irremediavelmente foi, e que, portanto, está fadado à destruição histórica, tendo sobrevivido puramente enquanto forma no poema; o outro, daquilo que não pôde ser,

169 Cf. o último capítulo deste livro, principalmente o ponto que avalia a crítica que Benjamin faz do poema sobre a passante.

e que por isso mesmo aguarda algum tipo de redenção. Essa estrutura da verdade da obra remete à estrutura da verdade em geral para Benjamin: o detalhe, o fragmento, o mínimo acontecimento massacrado, e o todo arrebitado e arruinado que, no detalhe, aguarda a redenção.

O que Benjamin chama teor, portanto, é uma espécie de congelamento do estado de coisas nas obras. Ele é um testemunho da sobrevivência do destruído. Portanto, signo da felicidade (do que ainda pode ser) *na* melancolia (daquilo que foi destruído). Anos mais tarde, Benjamin anotaria a sua certeza da “indestrutibilidade suprema da vida em todas as coisas”.¹⁷⁰ É também daí que parte o seu projeto de “história cultural” no trabalho das *Passagens*, em que o filósofo acredita poder separar, em todos os fenômenos da vida espiritual, uma parte “boa” de uma parte “má”, aguardando uma salvação da humanidade mesmo em seus momentos mais destrutivos: “até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica”.¹⁷¹ A referência à apocatástase é derivada de Orígenes, teólogo dos primórdios da Igreja Católica, que defendia, com base em uma passagem do Apocalipse, que no dia do juízo final todas as almas seriam salvas, inclusive as infernais.

O poema é a expressão daquele testemunho. A sobrevivência do destruído supera a vida empírica, e por isso tem também um potencial redentor, para o jovem Benjamin – e revolucionário, para o Benjamin materialista. É talvez a propósito desse potencial que defende alguns poemas de juventude de Stefan George, como na seguinte passagem, em que podemos ler que certa geração destruída testemunha por seus poemas:

[A obra de Stefan George] apresenta-se perante o tribunal da História quase irreconhecível, rodeada por uma legião de discípulos, mas sem advogado. Mas não sem testemunhas. E que espécie de testemunhas? Elas encontram-se numa juventude que viveu com e desses poemas. Não daquela juventude que, em nome do mestre, se instalou nas cátedras, nem daquela que encontrou na sua doutrina um reforço da sua posição nas lutas partidárias pelo poder. Não, foi antes naquela cujos melhores deixaram de poder preencher o lugar de testemunhas no tribunal da História pelo simples facto de estarem mortos. Os versos que andavam na sua boca não vinham da *Estrela da Aliança*, raramente do *Sétimo Anel*. Ela nunca encontrou naquela ciência sacerdotal da poesia que se cultivava nas *Folhas de Arte* um eco da voz que recitava poemas como “A canção do anão” ou “O rapto”. Para essa geração os poemas de George

170 W. Benjamin, *Passagens*, organizador da tradução brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 501. No último capítulo deste livro a caracterização deste trabalho e de sua importância para compreender os últimos escritos críticos de Benjamin é realizada na elucidação de sua ligação com o livro sobre Baudelaire. Benjamin morreu antes de concluir ambos os projetos.

171 *Ibidem*, p. 501.

foram cânticos de consolo. Consolo para uma desolação que hoje dificilmente nele poderá encontrar eco, cântico com uma música para a qual ele hoje já não terá ouvido.¹⁷²

3.3. Teor de coisa e teor de verdade

O que temos até aqui é uma teoria do poema enquanto um complexo de forças entre o real e o possível – par, aliás, ao qual podemos atribuir expressões análogas: o ocorrido e o potencial, o que foi e o que poderia ter sido, a matéria e a ideia, a coisa e a verdade. Esse complexo é o objeto da crítica, e por isso o crítico, que para Benjamin procura o “teor” de uma obra, revela, em verdade, dois teores: o que corresponde ao irremediavelmente ocorrido e o que corresponde ao potencial. Em outras palavras, a atividade crítica, para Benjamin, a partir da década de 1920, passa a se organizar em torno da dupla tarefa de exposição de um “teor de coisa” da obra e do seu “teor de verdade”.

Fica mais clara a afirmação um pouco enigmática de Benjamin, anos mais tarde, em que afirma que “teor é o experimentado” (*Gehalt is das Erprobte*).¹⁷³ O teor não corresponde a uma substância realmente existente – vimos como, em seu nascimento, o conceito remete à natureza imaterial, enquanto limite entre coisa e possíveis, na fórmula do “poetificado”.¹⁷⁴ O teor é fenomenal, e, portanto, não “existe” na obra, mas é descoberto e inventado pela crítica na mesma medida em que é “experimentado”. Nada disso é tão novo, ainda, trata-se de uma releitura das implicações do conceito de poetificado para o de teor. O que deve ser feito agora, no entanto, é investigar essa divisão do conceito e a sua consequência para a crítica de poesia.

Infelizmente, a reflexão não foi feita, à época, em torno de problemas a propósito de poemas, mas sim por ocasião de sua leitura de *As afinidades eletivas*, de Goethe. Não obstante, o ensaio de Benjamin e, mais precisamente, os seus parágrafos introdutórios condensam reflexões cruciais na investigação da sua relação crítica com a poesia. Em primeiro lugar, porque formulam a crítica literária como um gênero filosófico, principalmente ao propô-la, como notou Cláudia Castro, como um ponto de encontro entre teoria do conhecimento e teoria da arte.¹⁷⁵ Em segundo lugar, porque falam exatamente em termos de “teor”, *Gehalt*,

172 W. Benjamin, “Stefan George. Uma retrospectiva” p. 148.

173 Trata-se de uma de suas “Treze teses contra os esnobes”. Em W. Benjamin, *Obras escolhidas II*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

174 Cf. capítulo “O inconsciente poético” deste livro.

175 C. Castro, *Alquimia da Crítica, Benjamin e as Afinidades Eletivas*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

conceito presente tanto no ensaio sobre Hölderlin quanto na correspondência com Theodor W. Adorno em torno dos ensaios de Benjamin sobre Baudelaire. Portanto, apesar de se referirem a um romance, suas sentenças estão em íntima conexão conceitual com as reflexões sobre poesia.

Ainda que esses conceitos estejam, no ensaio sobre Goethe, condicionados à análise feita do romance, não será preciso recuperar todo o caminho da crítica benjaminiana. Bastará partir de um ponto preciso em que os conceitos e a crítica se articulam. Ele se encontra em uma discordância que Benjamin expõe, em seu texto, da leitura corrente do livro de Goethe: para ele, o teor de *As afinidades eletivas* não é tanto o casamento, como afirma o cânone, mas a escolha dos amantes, que a um só tempo desafiam e são vítimas de um destino sem fortuna. Em outras palavras, o romance trata não tanto da situação histórica da instituição do casamento, mas sim de padrões e critérios éticos de uma época. A que exatamente Benjamin se refere? Trata-se da questão anunciada no título do romance, que, segundo Claudia Castro, “ao transpor a ideia de afinidade eletiva do domínio da química para o das relações amorosas”, propõe “uma verdadeira equação [que] é montada com os quatro personagens principais, que reagem uns sobre os outros à maneira de compostos instáveis, num jogo cruzado de ‘simpatias magnéticas’”.¹⁷⁶

Essa química é transposta para a história do fim do casamento entre Carlota e Eduardo por ocasião da estadia de dois hóspedes em sua casa: o Capitão, que se tornará elemento afim a Carlota, e Otília, sobrinha de Carlota, que passará a viver uma sofrida afinidade passional com Eduardo. Sob o novo regime afetivo, sem que os casais se desfaçam nem os novos arranjos se concretizem, nasce o filho de Carlota e Eduardo, estranhamente assemelhado a Otília e ao Capitão. A sucessão dos acontecimentos então é devastadora. Um terrível desastre faz com que o menino, que estava sob os cuidados de Otília, deslize de suas mãos e morra afogado no lago da fazenda. Eduardo e Otília, então “livres” do impedimento do elo que o filho representava, padecem de sua paixão. Otília, personagem construída sob o signo da semelhança com o mítico e com a Natureza, não consegue se livrar de um sentimento monstruoso de culpa, e renuncia ao amor; com isso, renuncia também à própria vida e perde, aos poucos, a capacidade de falar e a von-

[e-book] p. 7 Na verdade, a autora alude a pelo menos “três estratos de reflexão – a teoria do conhecimento, a ética e a teoria da arte”. A reflexão ética compreende toda a análise benjaminiana a propósito do direito, de sua origem e de sua relação mítica com a vida. Como, no entanto, esse aspecto foge ao escopo deste livro, a camada “ética”, que envolve fundamentalmente a trama de *As afinidades eletivas*, mais precisamente o destino de alguns personagens, como o de Otília, ficará de fora de nossa análise. O livro de Claudia Castro segue como referência indicada na exposição da reflexão ética do ensaio. Cf. o segundo capítulo de “Alquimia da Crítica”, chamado “Beatitude em miniatura: a ética”.

176 Ibidem, p. 10.

tade de comer, morrendo por inanição. Eduardo desiste de viver e é sepultado por Carlota ao lado de sua amada, agora praticamente elevada, por sua renúncia moral, à categoria de santa. Jeanne Marie Gagnebin resume o romance como uma “luta interna à própria escrita da obra, entre uma vontade de construção de um modelo clássico de harmonia” – corporificada tanto nas renúncias éticas quanto na transposição de “leis naturais” para o âmbito “social” – “e, mesmo que entre as linhas, a confissão, simultaneamente corajosa e desolada, de sua impossibilidade”¹⁷⁷.

“O objeto das *Afinidades eletivas* não é o casamento”, afirma Benjamin. “Em nenhum lugar do romance as instâncias éticas do casamento poderiam ser encontradas. Desde o início elas estão em processo de desaparecimento”¹⁷⁸. É a escolha dos amantes, e a esperança trágica que os atravessa sem que dela tomem consciência, bem como a destinação mítica de morte que a recobre com a associação de Otilia às forças naturais, que constitui o objeto do romance. Escolha, esperança e destino que são articulados por forças mutuamente excludentes. No último parágrafo de sua crítica, Benjamin diz:

Aquela frase que, para falar com Hölderlin, contém a cesura da obra e na qual, uma vez que os amantes abraçados selam o seu fim, tudo se detém, diz: “A esperança passou como uma estrela que cai do céu por sobre suas cabeças”. É verdade que eles não se dão conta dela, e não pôde ser dito de forma mais clara que a derradeira esperança jamais o é àquele que a acalenta, mas sim apenas àqueles outros para os quais ela é acalentada. Com isso, pois, vem à tona o fundamento mais íntimo para a “postura do narrador”. É apenas ele que, no sentimento da esperança, pode cumprir o sentido dos acontecimentos (...). Aquela esperança mais paradoxal, mais fugidia, levanta-se por fim da aparência da reconciliação, na mesma medida em que, extinguindo-se o sol, desponta a estrela da tarde no crepúsculo, a qual sobrevive à noite. O seu brilho, quem o concede é por certo Vênus. E sobre esse brilho ínfimo repousa toda esperança; até mesmo a mais rica advém tão somente dele.¹⁷⁹

Essa é a beleza da verdade do romance de Goethe para Benjamin. No entanto, essa “beleza” só se manifesta de maneira velada, isto é, de certa forma enrodilhada nas coisas que se apresentam no romance, tais como a instituição do casamento, a vida burguesa e a aristocracia decadente. É algo dessa natureza a que Jeanne Marie Gagnebin alude, em seu ensaio dedicado ao texto de Benjamin,

177 J. M. Gagnebin, *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, São Paulo: Editora 34, 2014. p. 80.

178 W. Benjamin, “*As afinidades eletivas* de Goethe”, trad. Mônica Krausz Bornebusch, in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. p. 21.

179 *Ibidem*, pp. 119-120.

quando afirma que “esse romance [de Goethe] mostra com uma lucidez impressionante (...) como desmoronam juntos os edifícios naturais (o casal transforma sua propriedade num belíssimo parque) e culturais”, equiparando, assim, “a construção do jardim e da casa e a desconstrução do casamento”¹⁸⁰. E é precisamente essa rodilha, entre as coisas do romance e a sua beleza, que é visada pela distinção conceitual que introduz o ensaio, e que passará agora por um exame mais detalhado.

Essa distinção surge da diferenciação que Benjamin realiza entre dois trabalhos críticos: o da crítica, propriamente dita, que investigaria a verdade das obras, e o do comentário, que estabelece, filologicamente, o contexto que permite a leitura da obra mesma. O comentário se restringiria à “superfície” do texto, no sentido de esclarecer e distinguir todos os elementos que podem ser lidos na obra e que podem escapar a um leitor desatento, desinformado ou demasiadamente distanciado do contexto de produção. O comentário corresponde, portanto, a uma “interpretação minuciosa” dos “elementos particulares” de uma obra, enquanto que a crítica estabelece o seu teor de verdade. Essa distinção, no entanto, é logo abalada pelo próprio Benjamin, uma vez que o filósofo classifica o seu texto como crítica que desdobra a minúcia dos elementos textuais. É esse problema, que concerne à própria distinção, que Benjamin anuncia quando afirma que a sua interpretação “do romance *As afinidades eletivas*, interpretação minuciosa também nos seus elementos particulares, poderia facilmente induzir a um equívoco”, pois “poderia aparecer como comentário”, apesar de ter sido “concebida como crítica”¹⁸¹. O crítico aparece como um crítico-comentador.

A partir de então, três problemas se colocam para o crítico-comentador: 1) o problema da distinção mesma entre um teor de coisa e um teor de verdade e da natureza de seu vínculo; 2) o problema da relação da aparência da obra com a sua “chama”, a sua verdade; e 3) o problema da duração das obras. Como veremos, trata-se de um mesmo e único problema, apenas metodologicamente distinguido em três.

3.3.1. O vínculo entre teor de coisa e teor de verdade

O problema da distinção entre dois teores pode ser sintetizado no seguinte trecho:

180 J. M. Gagnebin. *Op. cit.* p. 80.

181 W. Benjamin, “*As afinidades eletivas* de Goethe”. pp. 11-12.

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor de coisa. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária, segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual.¹⁸²

Essas palavras ressoam o ensaio sobre os dois poemas de Hölderlin. Lá, Benjamin defendia que, uma vez que os dois poemas tinham a “coragem” como sua tarefa (como o seu teor de verdade, poderíamos dizer agora), a versão intitulada “Timidez” seria mais bem realizada que aquela intitulada “Coragem de poeta”. Nesse ensaio, a argumentação é feita da seguinte maneira: o poema “Timidez” apresenta uma mitologia que nasce de sua própria configuração, fortalecendo-a, enquanto que a mitologia do poema “Coragem de poeta”, importada de um ideal grego, enfraqueceria a sua configuração. Retrospectivamente, o ensaio sobre Goethe nos permite reler essa argumentação de Benjamin à luz de novo material: teor de coisa e teor de verdade se encontram mais intimamente e inaparentemente ligados em “Timidez” que em “Coragem de poeta”. Não é à toa que na versão mais bem-acabada a palavra “coragem” não figura nem no título nem em verso algum do poema – dessa maneira, ela pode se “instalar” no poema, antes como sua força que como sua fórmula.

Por isso, na interpretação de obras rigidamente realizadas, o crítico não poderia jamais se submeter a um exame de seu teor de verdade; precisa, antes, começar pelos detalhes, pela interpretação minuciosa, pela atitude filológica, em outras palavras, pelo seu teor de coisa. Aliás, é esse precisamente o motivo da opção feita aqui pela tradução de *Sachgehalt* como “teor de coisa”,¹⁸³ e não como “teor factual”, como figura em diversas edições dos textos de juventude de Benjamin no Brasil. A ideia de que o *Sachgehalt* se refere a fatos pode induzir à interpretação desse teor em um sentido muito limitado, perdendo a amplitude de seu alcance. Uma vez que se refere às coisas, *Sachen*, esse teor inclui toda a massa material que é incluída na obra: os conteúdos históricos, as tramas articuladas, as referências a outras obras e artistas, as instituições ali representadas, enfim, toda a cultura material e imaterial que serve de contexto, texto, suporte e condição do texto produzido. No teor de coisa tem-se, de certa forma, uma série de imagens mais ou menos nítidas de uma época. É nessas imagens, e não por trás delas, que o crítico deverá procurar a verdade das obras. A natureza desse vínculo foi bem explicada por Luciano Gatti da seguinte forma:

182 Ibidem, p. 12.

183 Opção feita por pesquisadoras como Jeanne Marie Gagnebin em diversos fragmentos espalhados e traduzidos em seus textos. Cf. por exemplo J. M. Gagnebin, “Comentário filológico e crítica materialista”, in: *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*, São Paulo: Editora 34, 2014.

Como a verdade só aparece na configuração concreta da obra de arte, tal distinção se fundamenta na relação de uma singularidade empírica e concreta com a unidade de uma verdade de caráter filosófico. A distinção [entre teor de coisa e teor de verdade] procura vincular os dois momentos da obra sem os quais a exposição de seu teor de verdade não seria possível: como conformação particular de seu próprio material — os “materiais da realidade histórica”, como ele os chama — e como exposição da verdade.¹⁸⁴

Com relação ao ensaio sobre Hölderlin, é como se o teor de coisa correspondesse à “vida” que se instala na “base” do poetificado, e o teor de verdade representasse o poetificado mesmo das obras. Entre os dois teores, o poema. A diferença, porém, é que, a partir do estabelecimento dos dois teores, eles passam a ser “desprendíveis” da obra original. A partir da década de 1920, o projeto crítico de Benjamin não será mais predominantemente romântico, o que significa que a sua crítica não se limitará à investigação das obras e ao seu desdobramento. Seu projeto incluirá retirar a obra da esfera da arte, em direção a outras esferas “espirituais”. A obra (não mais apenas *de arte*) passa a ser compreendida, cada vez mais, como um mero “momento” das obras. O que escritores criam não é exatamente arte: apresenta-se como arte, mas pode ter os seus teores desprendidos e transportados para outras esferas. Esses teores podem ser transpostos para outras investigações, as de natureza histórica, como no caso do teor de coisa, ou de natureza metafísica, como no caso do teor de verdade. No contexto da análise do romance de Goethe, por exemplo, o teor de coisa permite certa especulação sobre a instituição burguesa do casamento; o teor de verdade, uma especulação ética sobre a origem do direito e a possibilidade de liberdade. Na sua fase materialista, é isso que levará Benjamin ao entendimento de que na fragmentação da vida e da verdade nas obras vive uma chance de redenção e de revolução da humanidade, ou aquilo que Beatriz Sarlo sintetizou como “a produção poética de um conteúdo de verdade que libera energias revolucionárias”.¹⁸⁵

3.3.2. Aparência e verdade

O “segundo” daqueles problemas com que se depara o crítico-comentador, o da relação entre aparência e verdade nas obras, encontra-se mais claramente formulado na bela (e, entre os estudiosos de Benjamin, já canônica) passagem:

¹⁸⁴ L. Gatti, *Op. cit.* p. 54.

¹⁸⁵ A palavra conteúdo refere-se a *Gehalt*. B. Sarlo, *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*, trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2013. p. 55.

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este, tão somente a chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado.¹⁸⁶

É esse o dilema que o crítico encontra: falar de uma chama (a verdade) a partir de “pesadas achas” e “leve cinza”. Ainda que esse trabalho pertença ao comentador, é somente *no* trabalho do comentário que a verdade da obra pode se expressar. Isso quer dizer que, apesar de o teor de verdade não se identificar com o teor de coisa, e, portanto, ultrapassar a configuração sensível tanto da obra quanto da materialidade histórica que a possibilita, é somente *nessa* configuração e *nessa* materialidade que o teor de verdade pode ser buscado. Se também as obras possuírem uma essência espiritual, conforme as coisas a têm, segundo o ensaio sobre a linguagem de 1916, elas não podem ser comunicadas por uma linguagem instrumental, e, portanto, não podem ser lidas como um “conteúdo” de um texto, transmitidos por uma “forma”. Não é menor o fato de que Benjamin sempre quis superar o problema da dicotomia da “forma” [*Form*] e do “conteúdo” [*Inhalt*] das obras: o conceito de teor, *Gehalt*, supera essa dicotomia porque supõe que a obra se expressa a si mesma *enquanto* linguagem. Por isso é a obra que pode se comunicar a si mesma em uma determinada linguagem (a da poesia, por exemplo), e o trabalho crítico não significa a comunicação de seus conteúdos, mas a tradução da linguagem da obra para a linguagem da crítica.

Nesse sentido, um pequeno parêntese: todas as atividades de escritura são atividades contemplativas, no sentido de que se constituem como exercícios filosóficos, ainda que a função de suas escritas, e, portanto, o resultado mesmo de seu trabalho, se dirijam a outros fins. O escritor, o tradutor, o crítico e o filósofo estão interligados pelos diferentes modos de ser das coisas, que se complementam em suas diversas linguagens.

De volta ao problema anunciado, fica fundado, na relação entre os teores, um vínculo entre aparência e verdade, e também certa unidade entre teoria estética e teoria do conhecimento. Caso se queira compreender melhor o alcance dessas considerações, bem como a pertinência de se estabelecer a ideia de que Walter Benjamin descobriu, com suas análises, um “inconsciente” das obras, não será ocioso traçar um paralelo dessa teoria crítica (em que crítica é o ponto de encontro entre epistemologia e teoria da arte e da percepção) que aqui se desen-

186 W. Benjamin, “As afinidades eletivas de Goethe”. pp. 13-14.

volve e a teoria dos sonhos de Sigmund Freud. Pois se trata, é possível afirmar, de uma relação análoga àquela que Freud identifica entre o “conteúdo manifesto” [*manifesten Inhalt*] do sonho (as imagens que o subconsciente nos apresenta) e o seu “conteúdo latente” [*latenter Inhalt*] (a “verdade” do sonho, o desejo que nessas imagens se expressa).

“O conteúdo do sonho é como uma transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir, comparando o original e a tradução”.¹⁸⁷ Nessas palavras da *Interpretação dos Sonhos* estão os motivos que levaram Lacan a adivinhar, em Freud, uma estrutura da verdade como ficção;¹⁸⁸ a tessitura da fala e suas possibilidades na revelação do inconsciente pulsional tornaram psicanálise e criação verbal indissociáveis na investigação das estruturas psíquicas. Em *A Interpretação dos Sonhos*, tais problemas se tornaram, efetivamente, questões de pensamento por imagens; o que Freud descobriu, com sua obra, foi a legibilidade das imagens dos sonhos dentro da cadeia de pensamentos de um indivíduo qualquer, rechaçando as hipóteses que tomam a vida onírica como puro absurdo. Para isso, postulou que o sonho é a realização de um desejo, trabalhada a partir de operações como a condensação e o deslocamento dos “conglomerados de formações psíquicas”¹⁸⁹ que sobrevivem nos sistemas psíquicos. Tal realização permaneceria como uma espécie de “conteúdo latente” do sonho, em contraposição ao “conteúdo manifesto”, a vida onírica das imagens absurdas que não conseguimos, sem análise, compreender – o substrato do trabalho do sonho. As imagens que vemos nos sonhos não correspondem necessária e imediatamente ao desejo a que se ligam e que realizamos sonhando. Podemos descobri-lo somente a partir de certos indícios.

Uma leitura de *A Interpretação dos Sonhos* feita, digamos, por alguém que se apoie na concepção burguesa e instrumental da linguagem, desloca o valor do verdadeiro, na análise dos sonhos, para o conteúdo latente, acreditando que o conteúdo manifesto (seja ele as imagens que são dadas à consciência, seja ele o relato do sonhador ao analista) possui valor puramente utilitário, e, conseqüentemente, descartável, para a compreensão da vida pulsional – parece não levar em consideração que o material levantado pelas imagens é o mesmo que se encontra incrustado nos sistemas psíquicos, da mesma maneira que tijolos, vigas e cimento formam um edifício. Freud não postulou que a verdade do complexo edifício psíquico coincidissem com a sua arquitetônica. Em outras palavras, uma vez que o

187 S. Freud, *A interpretação dos sonhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago: 1996. Vol. IV p. 303.

188 J. Lacan, “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998, p. 752.

189 S. Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, p. 138.

sonho recorre a traços mnêmicos para formar as suas imagens, recorre aos mesmos que se colocam entre aquelas estruturas supostas entre o sistema perceptivo e a função motora. Para Freud, o conteúdo manifesto é a chave de acesso para o conteúdo latente dos sonhos; tal conteúdo latente seria capaz de revelar ao analisando elementos de seu passado recente e distante que continuaram sendo trabalhados, psiquicamente, no sonho. Nesse sentido, o conteúdo manifesto é também aquilo que comunica de maneira sempre nova (mesmo nos casos em que um sonho se repete) o conteúdo latente, que, por ser projetado a partir de associações e imagens recentes e antigas, se projeta de maneira sempre distinta a propósito de um mesmo material, ainda que constantemente renovado e reformulado.

Não é de se descartar que é no campo verbal que se manifesta essa renovação (ou ainda, atualização) do conteúdo latente: “Todo o campo do chiste verbal é posto à disposição do trabalho do sonho. Não há por que nos surpreendermos com o papel desempenhado pelas palavras na formação dos sonhos”.¹⁹⁰ Freud lembra ainda que: “As palavras, por serem o ponto nodal de numerosas representações, podem ser consideradas como predestinadas à ambiguidade”;¹⁹¹ justamente por isso se prestam ao trabalho de deslocamento e condensação dos sonhos. “A criança e seus impulsos continuam vivos no sonho”.¹⁹² Tal concepção de Freud não se destina apenas a indicar uma permanência do primeiro material na vida anímica, como também na renovação e atualização constante desse material. A criança e seus impulsos continuam vivos e vivem, no sonho como no inconsciente.

De volta aos teores, é possível parafrasear Freud da seguinte maneira: “as coisas e sua história continuam vivas na obra”. Por meio de mecanismos bastante parecidos com os dos sonhos. Pois lá onde uma repressão ocorreu – pois o curso do “ocorrido” é uma repressão do “que poderia ter sido” – vivem outras possibilidades de história, destino ou humanidade. Trata-se também de uma interpretação possível para aquela vocação “alquimista” do crítico: vocação que o faz ver *no* teor de coisa expressar-se o teor de verdade, ou seja, a sua redenção. Na fase marxista do filósofo, essa capacidade se configura da seguinte forma: o crítico materialista vê expressar-se, no passado de catástrofes, a possibilidade de redenção da humanidade. É talvez um pressentimento de uma estrela de esperança, como a que passa por cima dos amantes de *As afinidades eletivas*, que perpassa aquele historiador que escova a história a contrapelo nos fragmentos de Benjamin sobre o conceito de história.¹⁹³

190 Ibidem, p. 206.

191 Ibidem, p. 372.

192 Ibidem, p. 221.

193 Refiro-me ao sétimo dos fragmentos de seu último escrito. Cf. W. Benjamin, *O anjo da história*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

3.3.3. Duração

Isso nos leva diretamente à terceira questão que se apresenta como problema ao crítico-comentador: o da duração. Assim ele se coloca para Benjamin:

As obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor de coisa, então os dados do real [*Realien*] na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo.¹⁹⁴

O problema da duração parece ser somente um: as obras duram tanto mais quanto o seu teor de verdade esteja incrustado no teor de coisa. Há, porém, mais um: o teor de coisa dura menos que a obra. Isso significa que “os dados do real” (que compõem o teor de coisa) duram na obra; mas também que é o seu desaparecimento no mundo empírico que realça a sua aparência na obra. Temos, portanto, uma série de temporalidades distintas: uma é a do mundo empírico; outra é a da obra; a terceira temporalidade é a dos dados do real *na* obra. Nesse sentido, a suposição de um teor de coisa e de um teor de verdade inclui também uma multiplicação temporal na qual o crítico pode mergulhar. O conceito de teor, tal como figurava no ensaio sobre Hölderlin, já trazia uma compreensão heterogênea do tempo; a novidade, com a cisão do conceito, é o início de um pensamento mais assertivo com relação à historicidade das obras. Em sua localização histórica (e o teor de coisa é o que a fixa ao ocorrido historicamente) mas também na sua historicidade interna, que faz com que aquilo que era “localizado” viaje, sobreviva e estranho, a novos tempos e espaços. Nas palavras de Katia Muricy, “a obra inaugura uma historicidade própria, e este aparecer no tempo é o seu enigma”.¹⁹⁵

O elemento desse aparecer e desse enigma é a estranheza das feições do material histórico historicamente desconcertado. A sobrevivência desse material, dessas coisas [*Sachen*], em um mundo em que elas não sobreviveram, ou ao menos não da forma como um dia existiram, é o signo dessa historicidade polivalente que surge com as obras de arte. Ainda segundo Katia Muricy, “o conteúdo material fica mais evidente na duração da obra”.¹⁹⁶ Nesse sentido, as obras são “duradouras” não apenas porque duram elas mesmas, mas porque fazem durar o

194 W. Benjamin, “*As afinidades eletivas de Goethe*”, p. 12.

195 K. Muricy, *Alegorias da dialética, Imagem e pensamento em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Nau, 2009. p. 144.

196 *Ibidem*, p. 144.

que não dura no tempo empírico – fazem durar, inclusive, a esperança, mesmo quando já não há nenhuma (no romance de Goethe, a esperança do casal é também a esperança de que o domínio do direito não aprisione as escolhas, e que a ética se liberte dele).

O material da obra que se torna cada vez mais estranho com o passar do tempo é o ponto de partida do crítico. Nesse sentido, a tarefa do crítico não é a de “atualizar” a obra para os seus contemporâneos, renovando o seu material, mas partir justamente da morte desse material para as considerações que podem ser especuladas a partir dele. Ele deve reconhecer que essa estranheza não faz parte de uma “vida” que faz crescer “organicamente” a obra, mas que é sinal simultâneo de sua expansão e declínio. A própria ideia de duração compreende esse sentido de desenvolvimento e fenecimento. Assim, Benjamin distancia-se do entendimento romântico, ao conceber que a arte não somente se desdobra como uma planta infinita (para os românticos, em um “absoluto da arte” que sempre pode acolher novas composições), mas também que ela morre e se transforma em outra coisa. Segundo Luciano Gatti, isso corresponde à “ideia da sobrevida” que “se expressa de maneira mais pura na metamorfose e não na eternização”.¹⁹⁷ A lei dessa metamorfose é tanto o fenecimento da forma antiga quanto a sobrevivência de seus teores, ainda que modificados, nas novas. Nesse sentido, a relação entre poemas e coisas é da natureza de uma metamorfose. Se quisermos compreendê-la na imagem mais clara que temos dela, a que leva a lagarta às suas asas, é bom conceber que, no caso da obra, essa metamorfose ocorre apenas na medida em que na borboleta (a obra) sobrevive o ovo, a larva e a pupa (a coisa, a vida, a história).

Dessa forma, torna-se inevitável o início de um pensamento mais consistente sobre a história, de uma filosofia da história. Não é à toa que isso se configuraria, poucos anos mais tarde, na tese de habilitação de Benjamin sobre o barroco alemão, em uma reflexão sobre a crítica, sobre os teores, as obras de arte (do *Trauerspiel*) e a história humana (das guerras religiosas da época das reformas), tudo isso condensado em um prefácio epistemo-crítico. É o que fica claro nas palavras de Gatti:

A duração não corresponderia ao crescimento de um organismo [como no romantismo], mas a um processo de envelhecimento durante o qual a vida da obra se embota aos poucos e seu efeito desaparece. A crítica não parte de um grau de consciência imediatamente anterior para ultrapassá-lo, mas de um estranhamento produzido pelo contraste entre o material da obra e o momento histórico do crítico.¹⁹⁸

197 L. Gatti, *Op. cit.* p. 55.

198 L. Gatti, *Op. cit.* p. 54.

Nessa diferença entre os momentos históricos, aquele conservado e transformado no material da obra e o da posição do crítico, se expressa toda a estranheza histórica do ocorrido e de suas outras possibilidades. Essa concepção temporal acompanhará Benjamin permanentemente, e o levará tanto a um projeto irrealizado, o das *Passagens*, quanto a uma posição de difícil enquadramento dentro do pensamento marxista (Benjamin foi um dos críticos da simplicidade temporal com que lida a tradição marxista, pelo menos no que diz respeito à estrutura do ocorrido e dos possíveis). É também esse entendimento que fará com que se conserve em Benjamin, por toda a sua vida, um amor pelos detalhes e pela pequena estranheza de todas as coisas, nas quais pressentia uma espécie de redenção, de salvação. Sua atenção se dirigirá a pequenos versos, como os de Brecht ou de Baudelaire, para neles descobrir a expressão de uma outra vida possível.

Os versos aludidos no início do capítulo ganham agora outra cor. O poema de George talvez aludisse, para Benjamin, a certo tesouro que a trama temporal das obras guarda. Como se a humanidade, a partir da arte, sonhasse frequentemente consigo mesma — ainda que nesse sonho parecesse um pouco estranha, parecesse outra coisa. E despertasse sempre, também, com uma canção nos lábios. Este capítulo é uma tentativa de dar dimensão à relação entre essa canção nos lábios das coisas que foram e a canção nunca chegada das coisas que teriam sido.

Comigo, amada criança,
Vem, para o bosque isolado,
E guarda como lembrança
Minha canção em teu lábio.

4. Os poemas e a história

“a história era
um sistema de moscas
e de mel”
Ferreira Gullar

Para compreender a relação dos poemas com a história em Walter Benjamin, depois de avaliar a relação da poesia com as coisas, será inevitável recorrer à chamada fase materialista de Benjamin. Principalmente porque o conceito de teor retorna nessa fase por meio de sua correspondência com Theodor W. Adorno. E há pouca coisa mais controversa na recepção da obra de Benjamin do que a sua incorporação de conceitos e métodos do materialismo histórico e de diversas ideias de Marx e Engels. Ainda que quase todos os seus comentadores concordem que há uma guinada de Benjamin em direção ao mundo material, patente tanto em seus textos literários quanto nos filosóficos, há bastante reticência em chamá-lo de marxista. Seja como for, esse estranhamento se origina com o filósofo ainda vivo, e começa com seus amigos mais próximos; as reservas de Gershom Scholem e Adorno são as mais significativas a esse propósito. Para ambos, o marxismo significava uma espécie de degradação da filosofia do amigo.

A querela mais conhecida, e que mais nos interessa no âmbito deste livro, foi a que teve com Adorno a propósito das críticas lançadas por este à interpretação do sentido da embriaguez em um poema de Charles Baudelaire num ensaio tardio de Benjamin. Em “A Paris do Segundo Império”, texto que deveria figurar como o segundo de três capítulos em um livro, inacabado, sobre o poeta francês, Benjamin analisa o poema “A Alma do Vinho” (*L'Âme du Vin*) – em que, de dentro da garrafa, tal alma canta promessas ao homem condenado aos trabalhos – à luz de determinados eventos sociais. Benjamin associa o “querido deserdado” (*cher déshérité*) ao proletariado parisiense, que, à época da elaboração do poema, precisava se deslocar à noite até as periferias de Paris para comprar vinho mais barato, o chamado vinho da barreira, e que voltava de madrugada, com mulher e filhos, gritando e cantando, todos embriagados, acordando a vizinhança. Era a época contrarrevolucionária de Napoleão III, quando um Estado de Exceção fora saudado pela burguesia para conter o ímpeto rebelde das lutas de barricada que se alastraram em ondas desde 1848, e que culminaram na Comuna de Paris em 1871. O imposto sobre o vinho era um dos temas públicos que indignavam pro-

letários e camponeses, e um dos motivos do clima de conspiração nas tavernas parisienses. É a esse cenário que Benjamin associa os versos:

Pois sinto, ao ir tombando, uma imensa alegria,
Na garganta do homem que trabalha e cansa.
E é doce catacumba, mais que a adega fria,
Seu peito quando arde, onde encontro a bonança.

Tu ouves no domingo os refrãos, e em meu seio
Palpitante a esperança murmurando? À mesa,
Mangas arregaçadas e braços no esteio,
Assim me glorificas e nada te pesa;

O olhar da tua mulher eu iluminarei;
A teu filho darei a sua força e as suas cores:
Para este frágil atleta da vida, serei
O óleo que o tonifica, como aos lutadores.¹⁹⁹

A tais estrofes, complementa-se a imagem do efeito do vinho nos catadores de trapo, figurada nos versos de “O Vinho dos Trapeiros” (*Le Vin des Chiffonniers*):

Vê-se um trapeiro, vem balançando sua testa,
Batendo e se escorando em muros qual poeta,
Ignora polícias, temas misteriosos,
E o coração derrama em planos gloriosos.

Ele faz juramentos, dita leis sublimes,
E reconhece as vítimas, reverte os crimes²⁰⁰

Para Benjamin, o vinho “transmite aos deserdados sonhos de desforra e glória futuras”.²⁰¹ Que o imposto sobre o vinho forneça a chave de interpretação para o entorpecimento em Baudelaire, eis o que Adorno não pode aceitar – li-

199 Tradução minha. No original: “Car j'éprouve une joie immense quand je tombe / Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux, / Et sa chaude poitrine est une douce tombe / Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux. // Entends-tu retentir les refrains des dimanches / Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant? / Les coudes sur la table et retroussant tes manches, / Tu me glorifieras et tu seras content; // J'allumerai les yeux de ta femme ravie; / À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs / Et serai pour ce frère athlète de la vie / L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs”.

200 Tradução minha. No original: “On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête / Butant, et se cognant aux murs comme un poète, / Et sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / Épanche tout son coeur en glorieux projets. // Il prête des serments, dicte des lois sublimes, / Terrasse les méchants, relève les victimes”.

201 W. Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas Vol III, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 16.

teralmente, já que a aprovação do ensaio para a revista do Instituto de Pesquisa Social, à qual se destinava o artigo, passava pela avaliação não apenas de Horkheimer, como também de Adorno (embora o filósofo tenha deixado expresso, em carta, que suas críticas mobilizavam um “pedido” e não uma “decisão” ou “recusa editorial” propriamente dita). E, naquela que foi talvez a mais dura de suas cartas ao amigo, Adorno expõe a sua decepção na seguinte formulação: associar diretamente a esfera do poema à da história social seria incorrer em um mecanicismo vulgar a que o pior dos marxismos tem por “virtude”. E seria, segundo ele, por querer prestar reverência a essa espécie de parte má do materialismo dialético que Benjamin teria abandonado a sua armadura teórica de juventude, mais bem preparada para lidar com a estranheza das obras de arte diante da vida empírica, salvaguardadas, nessa teoria, de qualquer teoria do reflexo que as remetesse diretamente à sociedade em que nasceram.

Indiretamente, é a sombra da defesa do realismo por Georg Lukács (e seu ataque às vanguardas e ao formalismo)²⁰² que preocupava Adorno,²⁰³ e ainda, por outro lado, aquela posição dos expoentes da burocracia soviética que exigiram de seus artistas que aderissem ao chamado *realismo socialista*,²⁰⁴ sob ameaça de ostracismo, exílio ou assassinato (era o tempo dos expurgos que à mesma época da discussão epistolar aqui tratada enviavam um poeta como Ossip Mandelstam à Sibéria, condenado a cinco anos de trabalho forçado – e que foi morto nos últimos dias de dezembro de 1938, vítima de condições insalubres diante do frio extremo a que fora submetido). A propósito desse perigo, advertia:

202 Os ensaios de Lukács, publicados ao longo da década de 1930, que defendem essa posição, compõem, hoje, o volume: G. Lukács, *Marx e Engels como historiadores da literatura*, trad. Nélcio Schneider, São Paulo: Boitempo, 2016.

203 As reservas de Adorno com relação ao pensamento de Lukács se apresentaram primeiro em cartas ao próprio Benjamin na década de 1930, e anos mais tarde ganharam o tom de debate público. Antes admirado, principalmente por *A alma e as formas* e *A teoria do romance*, Lukács passaria a ser classificado por Adorno como um caso de regressão intelectual. Em “Uma reconciliação extorquida”, publicado pela primeira vez em 1958, Adorno irá expor a sua crítica ao que considera uma simplificação epistemológica de Lukács na avaliação da relação entre arte e realidade – posição replicada por Lukács no prefácio de 1962 à *Teoria do romance*. A história desse embate está registrada em artigo de Nicolas Tertulian intitulado “Lukács/Adorno: a reconciliação impossível.” Conta Tertulian ainda que “O objetivo perseguido por Adorno em seu ataque contra o livro *Realismo crítico* hoje (Lukács, 1969 [N.T.]) é apresentar a história de Lukács como a de uma deplorável regressão intelectual. A maior parte dos argumentos de Adorno visa a mostrar como uma consciência estética anteriormente avançada (aquela do autor de *A alma e as formas* [1974 – N.T.] e da *Teoria do romance*) chegou a ser obnubilada, atrofiada e degradada por seu engajamento político. Além disso, Adorno fala explicitamente, na introdução de seu texto, sobre o caso Lukács como o de um “sacrifizio dell’Intelletto”: “A pessoa de Lukács está acima de qualquer suspeita. Mas o aparato intelectual pelo qual ele sacrificou seu intelecto é tão estreito que sufoca tudo o que queria respirar mais livremente” (Adorno, 1974b, p. 252)”. Tradução de Carla Cavalcanti e Silva e Leandro Candido de Souza. *Espaço de interlocução em ciências humanas*. n. 11, Ano VI, abr./2010. p. 104. Para Tertulian, o embate entre ambos os filósofos é ainda mais significativo ao considerarmos a matriz hegeliana dos dois pensadores, que se teriam se oposto ao subjetivismo kantiano e fichteano para equilibrar, em suas filosofias, uma tensão dialética entre subjetividade e objetividade. *Ibidem*, p. 104.

204 Para uma história e um quadro mais definido do realismo socialista, cf. H. F. Andrade, “O realismo socialista e suas (in)definições”, in: *Literatura E Sociedade*. v. 15, n. 13, 29 jun. 2010. pp. 152-165.

Reina soberana [no ensaio de Walter Benjamin] uma tendência de relacionar os conteúdos pragmáticos de Baudelaire diretamente aos traços contíguos da história social do seu tempo, e tanto quanto possível aos de natureza econômica. (...) A determinação materialista de caracteres culturais só é possível se mediada pelo *processo total*.²⁰⁵

Para Adorno, o marxismo de Benjamin era demasiadamente simplificador. Contra ele, Adorno, nessa carta de 10 de novembro de 1938, exigia, “hegelianamente”, conforme suas próprias palavras, mais mediações – isto é, fosse o caso de Benjamin querer de fato mobilizar alguma metodologia marxista. No entanto, Adorno reivindica uma atitude mais radical de seu amigo: um retorno aos seus escritos de juventude. “O trabalho sobre *As afinidades eletivas* e o livro sobre o barroco são melhor marxismo do que seu imposto sobre o vinho”, diz Adorno.²⁰⁶ Seu ponto é que a mera apresentação de fatos históricos, sem uma armação conceitual que possa apresentá-los segundo uma teoria rigidamente estabelecida, não pode nunca alcançar a verdade das obras, nem do tempo histórico – não podendo, portanto, salvar nem a obra nem a história das mãos dos vencedores. Mais preparados para essa tarefa estariam os conceitos desenvolvidos na década de 1920, época em que Benjamin produziu a sua majestosa crítica da novela de Goethe e das peças do barroco alemão, articulando o que chamou, na época, de “teor de coisa” (*Sachgehalt*) e “teor-de-verdade” (*Wahrheitsgehalt*).

Na crítica de Adorno o que emerge é uma desconfiança radical de que poemas e coisas, linguagem e história possam ter as suas conexões compreendidas de maneira mais direta ou abrupta, sem um trabalho filosófico que levasse aos poucos, conceitualmente, o pensamento de uma esfera (da história, por exemplo) a outra (do poema, digamos). De algum modo, reconhece a si mesmo como fiel ao pensamento do jovem Benjamin, haja vista que a distinção entre dois teores nas obras de arte exigiria da crítica um papel de mediação entre materialidade e verdade, entre o que é objeto da sensibilidade e o que é objeto da contemplação, entre fenômeno e ser.

Ao final deste capítulo talvez seja possível explicar melhor o que, na argumentação de Adorno, de fato se estrutura na própria filosofia de Benjamin; e o que, na resposta de Benjamin, advoga por uma outra compreensão dessa mesma filosofia. Para isso, no entanto, será preciso avançar na discussão sobre a relação entre poemas e história. Primeiro a partir daquela obra que foi o ponto de culminância de seus trabalhos de juventude, e que introduziu a história como elemento

205 T. Adorno; W. Benjamin, *Correspondência (1928-1940)*, trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: EdUnesp, 2012. pp. 401-403.

206 *Ibidem*, p. 405.

definitivamente incontornável no exercício da crítica. Trata-se da *Origem do drama barroco alemão*, obra concebida como tese de habilitação, e que foi rejeitada por seus arguidores. Depois retomaremos os termos desse pensamento conforme ele aparece na sua fase materialista, na resposta que entrega a Adorno.

*

“Enquanto o encadeamento do acontecer no tempo, por exemplo, para a vida humana, contém momentos essenciais em relação (...), com a obra de arte as coisas passam-se de modo totalmente diverso. Esta é (...) a-histórica.”²⁰⁷ Tudo leva a crer que essa frase, que consta em uma carta redigida em dezembro de 1923,²⁰⁸ ou seja, entre o ensaio sobre Goethe e o trabalho que estamos prestes a comentar, sobre a *Origem do drama barroco alemão*,²⁰⁹ inviabilize a questão levantada pelo presente capítulo. Uma análise superficial dessa carta, que contém os principais pontos que o filósofo desenvolveria em seu livro, e alguns dos motivos pelos quais precisou se defrontar com a história na análise de um gênero artístico, pode sugerir para esta pesquisa que, se as obras de arte são a-históricas, se, portanto, não possuem relações extensivas, de causalidade ou de qualquer outro tipo, com a história, fica por encerrada a questão da ligação dos poemas com a história. Mas é preciso analisar a questão mais de perto. Sustento que, em Benjamin, se a obra de arte não se *relaciona* com a história, ela, no mínimo, a *contém* e a *expressa*. Ou, para ser mais preciso, a obra de arte contém e expressa certos contextos de relações sociais em estado de suspensão, e esses contextos, por sua vez, contêm e expressam a história.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin partiu de duas premissas básicas: em primeiro lugar, é estranho que o barroco alemão tenha produzido peças de qualidade questionável, quando o barroco espanhol produziu um Calderón, por exemplo, e o inglês, Shakespeare; em segundo lugar, o esquecimento em que essas peças caíram, consideradas como subproduto monstruoso do classicismo, jamais teria permitido a especulação do gênero como ideia. A sua tarefa, diante disso, era “salvar” os fenômenos do *Trauerspiel* na sua ideia, isto é, apresentar a verdade desse gênero e de suas obras.

207 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 296.

208 A carta foi enviada por Benjamin a Florens Christian Rang.

209 Conforme tradução de João Barrento. O *Trauerspiel*, que João Barrento chama de Drama Trágico, foi traduzido por Sérgio Paulo Rouanet como Drama Barroco. Opto aqui pela tradução de João Barrento simplesmente por se tratar de uma edição crítica mais completa que a edição da Brasiliense. No mais, *Trauerspiel* não tem tradução adequada para o português, mas poderíamos nos aproximar do seu sentido resgatando o sentido das duas palavras que a formam: jogo / drama (*Spiel*) lutuoso / trágico (*Trauer*) – desde que, com “trágico”, não se confunda com o gênero da tragédia, nominada, por Benjamin, em sua obra, pelo termo mais usual, *Tragödie*.

Enquanto o gênero fosse pensado somente como um conjunto de regras obedecidas por cada obra, a sua caracterização seria infecunda, e a qualificação de certas obras, como as do barroco, impossível. Benjamin inverte esse pensamento determinista a propósito dos gêneros artísticos. Se o gênero fosse pensado como uma ideia, como uma estrutura suprassensível inaugurada pelas próprias obras, não ocorreria que ele fosse um conjunto de leis com os quais se pode julgar as obras, mas uma ideia tornada legível pelas obras.

Vamos compreendê-lo com mais calma. Podemos dizer que parte do perigo que ameaçava o *Trauerspiel* deve-se ao domínio da tradição normativa iniciada com uma determinada leitura da *Poética* de Aristóteles e perpetuada por diversos tratados de poética até o Renascimento. Deve-se também a certas estéticas e filosofias da arte em que a tradição normativa se fazia presente, disfarçada de discussão meramente descritiva. É o que ocorre, por exemplo, em um dos principais “manuais” de filosofia da arte da época, o *Breviário de Estética*, de Benedetto Croce. Defrontar-se, indireta ou diretamente, com esse conjunto de ensaios do início do século era importante para Benjamin, já que, nas suas palavras, “ocupa-me neste momento [de pesquisa sobre o *Trauerspiel*], concretamente, a questão de saber como as obras de arte se relacionam com a vida na história”.²¹⁰ Benjamin realiza esse debate com Croce no prefácio do livro sobre o barroco, porque o filósofo italiano foi, em alguma medida, um dos maiores continuadores do trabalho de Hegel²¹¹ na tentativa de compreender a relação das obras com a vida do Espírito, isto é, com a história.

Foi essa herança que o levou a formular a tarefa, no seu ensaio “O que é a arte?”, de sintetizar “todos os problemas em torno da natureza da arte, que surgiram até a esse momento no decurso da história”.²¹² Não apenas a historicidade da arte, mas também a da crítica é advogada por Croce. Foi a partir dessa consciência que ele respondeu, então, à pergunta “o que é a arte”, com o conceito de intuição: sua configuração se daria entre a imagem criada e o sentimento, que daria coesão à imagem. Só assim a arte poderia ser verdadeiramente bela e simbólica. É nesse

210 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 296.

211 Croce praticamente reivindica essa posição no seu ensaio “O lugar da arte no Espírito e na sociedade humana.” Se a arte é de fato alguma coisa, no pensamento hegeliano de Croce, ela ocupa uma posição privilegiada no Espírito. Essa é a sua conclusão quando debate acerca da autonomia ou da heteronomia das expressões artísticas, isto é, da sua submissão a outra atividade vital ou da sua independência. No seu ensaio, Croce procede a uma verdadeira avaliação do Espírito absoluto, exigindo, em favor da arte, o mesmo estatuto emancipado conferido à moral ou à filosofia. Graças à sua emancipação, a arte torna-se assim um lugar privilegiado de acesso ao Espírito, e, para Croce, um lugar privilegiado de acesso às outras esferas: “aqueles que viam ou veem na arte o conceito, a história, a matemática, o tipo, a moralidade, o prazer e todo o tipo de coisas, têm razão, pois ela contém, em força da unidade do espírito, estas e todas as outras coisas”. B. Croce, *Breviário de estética*, trad. José Serra, Lisboa: Edições 70, 2008. p. 64.

212 *Ibidem*, p. 10.

sentido que o símbolo é erigido, por Croce, como formação artística perfeita, em detrimento do mau acabamento da alegoria.

O símbolo une o material e o imaterial em uma unidade; a alegoria é dispersiva, faz com que as imagens corram mais livremente. No símbolo, uma ideia opera como força centrípeta do sentido: uma imagem metafórica cresce em torno do signo que se carrega de significado. Na alegoria, o signo se expande de maneira centrífuga, espalhando imagens à sua volta, como que especializando o sentido, que se perde. Podemos evocar, em nosso auxílio, dois poemas para compreendê-lo. Os dois elegem o sol como um centro de gravidade. Primeiro, um poema mais simbólico, “Pôr de sol” [*Sonnenuntergang*], de Hölderlin:

Onde estás? A alma anoitece-me bêbeda
De todas as tuas delícias; um momento
Escutei o sol, amorável adolescente,
Tirar da lira celeste as notas de ouro do seu canto da noite.

Ecoavam ao redor os bosques e as colinas;
Ele no entanto já ia longe, levando a luz
A gentes mais devotas
Que o honram ainda.²¹³

No poema, o sol é o símbolo da plenitude e das delícias, isto é, do êxtase. Ele simboliza a um só tempo uma arte e um estado de espírito que estão por desaparecer da Terra. O próprio sentimento poético (lírico) é associado a esse estado (na forma de uma lira). A ausência do sol, ou desse sentimento, incita a alma ao vício, enquanto a sua presença significa a virtude – não uma virtude moral, mas espiritual, de “gentes mais devotas”. O sol se retira de um mundo que não mais o dignifica e se põe, se dirige a uma terra que ainda o merece.

Vejamus agora o alegórico “O Sol” de Charles Baudelaire:

Pelos velhos subúrbios, nos quais os casebres
abrigam em cortinas secretos prazeres
enquanto o sol cruel perfura com traçado
a cidade e a campina, o telhado e o arado,
exerço a sós a minha fantástica esgrima,
cheirando em todo canto uma chance de rima,

213 F. Hölderlin, “Sonnenuntergang”/ “Pôr de sol”, trad. Manuel Bandeira. in: M. Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. No original: “Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir / Von aller deiner Wonne; denn eben ist’s, / Dass ich gelauscht, wie, goldner Tone / Voll, der entzückende Sonnenjüngling // Sein Abendlied af himmlischer Leier spielt; / Es tönten rings die Wälder und Hügel nach. / Doch fern ist er zu frommen Völkern, / Die ihn noch ehren, hinweggegangen”.

tombando nas palavras como nos sobrados,
e chocando por vezes com versos sonhados.

Rival da palidez, este pai sempre alerta
o verme como a rosa no campo desperta,
evapora a moléstia no verso do céu,
e ao cérebro e à colmeia ele enche de mel.
É ele que faz jovens os envelhecidos
e lhes dá a doçura dos recém-nascidos,
e comanda à lavoura a madurar e crescer
no imortal coração, que ainda quer florescer!

Quando, feito um poeta, ele desce às cidades
dignifica a sina das vulgaridades,
e irrompe feito um rei, sem ruído ou criado
em qualquer hospital ou em qualquer condado.²¹⁴

Também a dignidade é o valor que se associa ao sol de Baudelaire – mas como é diferente a sua realização poética. A começar por sua caracterização: o sol se torna uma espécie de personagem, mais do que um signo. Ele possui um rival (a palidez), comanda subordinados (a lavoura do coração), e caminha entre os humanos (desce às cidades). Além disso, ele não é a metáfora de uma ideia (em Hölderlin, ele singulariza as virtudes líricas), mas uma composição de imagens: perfura com traçados enquanto o poeta apara versos com sua esgrima; desperta vermes e rosas; enche de ideias aos seres humanos e dá nutrientes tanto aos bichos quanto às pessoas adoecidas; rejuvenesce os velhos; veste-se de rei solitário e entra em hospitais e em palácios... O sol não acumula significados, mas imagens. No poema de Hölderlin, as pessoas honram o sol porque ele é um símbolo; no poema de Baudelaire, o sol pode dignificar todas as coisas porque ele se converteu em personagem de uma alegoria da própria poesia (por isso o seu traçado se sobrepõe à esgrima do poeta, no início do poema, e por isso, nos últimos versos, o sol desce feito um poeta).

De qualquer modo, nas artes simbólicas, a matéria singular e a ideia universal, o signo e o significado, constituem uma unidade; nas alegóricas, ideias e signos se embaralham na confusão das imagens.

214 Tradução minha. No original: "Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, / Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés, / Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés. // Ce père nourricier, ennemi des chloroses, / Eveille dans les champs les vers comme les roses; / Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel, / Et remplit les cerveaux et les ruches le miel. / C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles / Et les rend gais et doux comme des jeunes filles, / Et commande aux moissons de croître et de mûrir / Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir! // Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, / Il ennoblit le sort des choses les plus viles, / Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais".

No debate sobre a defesa do símbolo ou da alegoria, é bastante divulgada a posição de Benjamin: ao invés de encarar a alegoria como subproduto técnico, vê nela o lugar privilegiado de expressão das maiores convulsões sociais do século XVII, no seu estudo sobre o barroco, e do século XIX, no seu estudo sobre Baudelaire. Em grande parte, isso vem também do abandono da categoria de intuição para compreender as obras de arte, que passarão a ser avaliadas em sua filosofia da arte não em função do sucesso intuitivo criador do artista, mas em função de seus próprios fundamentos enquanto obras mesmas. Benjamin se distanciava assim dessa escola hegeliana, de que Croce fazia parte, que concebia que o autor era uma espécie de *médium* da cultura (ou do espírito) de sua época.

Talvez Benjamin concordasse com a tese de que a obra, independentemente de seu autor, é expressão do Espírito, ou melhor, pelo menos *alguma* expressão do Espírito – inclusive talvez concordasse com a tese hegeliana de que a arte moderna era essencialmente problemática e precisava, de certa forma, da filosofia para se efetivar, pois, para Benjamin, o caráter enigmático da verdade exigia a sua apresentação a partir de uma interpretação filosófica.²¹⁵ Haveria, se essa concordância existisse, uma diferença, de toda forma: enquanto em Hegel a filosofia desvela aquilo que na arte problemática está velado, para Benjamin, não há um desvelamento, mas uma revelação, que não remove o véu da beleza, mas o consome em sua exibição mesma.²¹⁶ Em outras palavras, enquanto a crítica filosófica, na escola hegeliana, dissolve a aparência da arte para revelar o conteúdo filosófico, em Benjamin a crítica realça a aparência da arte com a especulação histórica.

De toda forma, não era puro antagonismo a relação que se estabelecia com Croce no livro sobre o drama barroco: Benjamin elogiaria, por exemplo, o ensaio sobre os “Preconceitos em torno da arte”. Principalmente a ideia de Croce de que os gêneros artísticos são apenas ilusoriamente divisíveis: para o filósofo italiano, do ponto de vista da arte, há apenas a totalidade da arte, da qual fazem parte todas as obras singulares. Há, no *Breviário*, essa defesa firme da necessidade de se enfrentar os objetos estéticos em sua singularidade; apenas a partir dela

215 Trata-se, mais exatamente, do fato de que a consciência moderna é problemática, a partir de sua cisão entre exterioridade e interioridade; e como a arte é, em Hegel, expressão dessa consciência, torna-se, ela mesma, problemática. Segundo Marco Aurélio Werle, “a estética de Hegel pretende ser um discurso sobre a arte, ao mesmo tempo histórico e sistemático, em que se trata de localizar – seja no plano ideal, por meio das Formas de arte, seja no plano concreto sensível e particular, por meio das artes particulares – as diferentes configurações que nos ofertou a história da arte. Nessa *história especulativa da arte* ou *filosofia da história da arte*, cada época ou estágio determinado de um povo tem a arte que merece, a arte que corresponde a um certo nível de desenvolvimento histórico do mundo. A consciência histórica se *expressa* e se *reencontra* na arte, afirmando-se segundo suas determinações constitutivas”. M. A. Werle, *A aparência sensível da ideia*, São Paulo: Edições Loyola, 2013. p. 134.

216 “A verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça.” W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 19.

seria possível compreender e alargar os horizontes do fenômeno total da arte. Nesse sentido, uma ópera de Wagner, um poema de Dante ou um desenho de Da Vinci teriam o mesmo valor singular e universal diante do conjunto das obras. Para Benjamin, esse pensamento era valioso, pois nada fazia crer que as obras de arte se conectavam por certas regras de composição ou padrões de época. Seria a sua firme convicção de que o crítico deveria submeter as obras de arte a críticas singulares se quisesse expor a sua verdade. No entanto, Benjamin não segue o pensamento de Croce às suas últimas consequências. Croce propõe o abandono do pensamento sobre os gêneros artísticos, o que parece equivocado aos olhos de Benjamin.

“Estas considerações são plenamente justificadas no que se refere aos conceitos dos gêneros estéticos”, nos diz Benjamin, “mas ficam a meio caminho”. A crítica não deveria “prescindir das suas ideias mais ricas, como as do trágico ou do cômico.” Contra o seu uso normativo ou regulativo, isto é, contra a sua tomada como manual de regras de composição e julgamento das obras (uma vez que “estas ideias não são a quintessência de um conjunto de regras”), Benjamin propõe que se deva considerar a ideia de cada gênero como “figuras que, na sua densidade e no seu grau de realidade, são equivalentes a qualquer drama singular, não sendo com ele comensuráveis”.²¹⁷ A crítica não deveria extrair modelos de composição para grandes obras de arte, mas expor a sua verdade; o mesmo deveria ser feito com os gêneros. A demolição de sua função normatizante não deve acarretar um abandono de sua exposição filosófica.

Em termos mais claros: a ideia de lírica, do gênero lírico, não deveria servir de base para o julgamento de obras como “Pôr de sol” de Hölderlin ou “O Sol” de Baudelaire. Dois poemas líricos que se realizam de maneiras radicalmente distintas a propósito de um mesmo tema não *concorrem* diante de supostos critérios composicionais de gênero. Nesse sentido, não há superioridade entre as formas simbólicas ou alegóricas na ideia da lírica. Pelo contrário: cada poema lírico reinforma o gênero e a sua ideia.

A filosofia deveria ser capaz de expor a ideia de cada gênero. Gêneros teriam a mesma consistência e dignidade que as obras singulares. Segundo Luciano Gatti, “na reformulação do gênero literário [do *Trauerspiel*], Benjamin busca assegurar-lhe uma dignidade artística e teórica ao mesmo tempo em que tenta impedir a dispersão nominalista das obras singulares”.²¹⁸ Isso é válido mesmo no caso da suposta fragilidade das formas criadas sob o signo do barroco alemão, fragilidade que não deveria ser compreendida como má execução, mas como par-

217 Ibidem, p. 32.

218 L. Gatti, *Constelações*, São Paulo: Edições Loyola, 2009. p. 89.

ticularidade do gênero e de sua verdade. Com isso, o desafio que se impunha a Benjamin, segundo Gatti, era “a necessidade de uma nova articulação entre a universalidade do gênero e a particularidade das obras, de modo que estas, depois de devidamente analisadas em seus elementos, se salvem no gênero do drama barroco”.²¹⁹

Benjamin precisou escrutinar a ideia dos gêneros, principalmente a tragédia e o *Trauerspiel*, não apenas para diferenciá-los, mas para reposicionar as chaves de leitura que orientavam o acesso às peças do barroco. Essas obras eram inacessíveis sob a ótica da tragédia, sob a qual também qualquer juízo só pode ser negativo. O principal equívoco, nesse contexto, é histórico-filosófico. Pois, segundo Benjamin, o conteúdo da tragédia é o mito, enquanto o conteúdo do *Trauerspiel* são eventos históricos.²²⁰ No barroco, a alegoria suprime a expressão simbólica porque o gênero expressa, justamente, os contextos sociais de crise da representação religiosa: as peças se debatem com signos cristãos fraturados pelas guerras religiosas da época da Reforma Protestante e da Contrarreforma católica. Nesse sentido, a própria expressão alegórica não pode ser interpretada como mau acabamento do símbolo, nem como opção no manancial de escolhas técnicas diante de dramaturgos neutros. A expressão do sentimento religioso não podia mais se dar de forma simbólica, como um Deus que reúne o seu significado “centipidamente”, mas apenas como um enigma na forma de imagens que fogem de seu centro. Abandonam-se, portanto, as coordenadas do pensamento em torno da intenção e da espontaneidade, da racionalidade e da intuição, em prol da análise sobre obras particulares, que, no caso do *Trauerspiel*, conduzem a um pensamento sobre o gênero como uma necessidade metodológica.

Esses foram os motivos que levaram Benjamin a formular as suas considerações sobre a necessidade do pensamento sobre o gênero para a discussão dessas obras de arte. No contexto desta pesquisa, será infrutífero levar a discussão genérica adiante. Nos concentraremos em uma questão mais particular, qual seja, a da relação das obras com a história. Investigaremos o que significa o postulado de Benjamin da inexistência de relações “extensivas”, de causalidade, entre obras e história, e sua defesa da existência de relações “intensivas” entre elas. Intensividade que se encontra em sua concepção da obra como ideia, na concepção da ideia como mônada e na sua secularização da monadologia de Leibniz, três teses que o acompanharão desde o livro sobre o barroco até o seu último escrito, sobre a história.

219 *Ibidem*, p. 90.

220 “A vida histórica [do *Trauerspiel*], tal como aquela época a concebia, é o seu teor [*Gehalt*], o seu verdadeiro objeto, e nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito”. W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 56. Tradução ligeiramente modificada.

4.1. Entrelaçamento entre ser, linguagem e história na concretude das obras

Para justificar o drama barroco como objeto no âmbito de uma investigação filosófica (também diante da banca para a qual *Origem do drama barroco alemão* foi submetida como tese de habilitação), Benjamin defende que os gêneros se configuram como ideia. No âmbito dessa defesa, ele formulou também que as obras de arte são, igualmente, ideias. Com relação à investigação filosófica, trata-se de um resguardo, para ambos, obras e gêneros, de sua dignidade. Trata-se, é claro, de uma releitura da teoria platônica das ideias na esfera da arte: as obras e os gêneros têm a sua existência empírica, por um lado (o poema pode ser lido, a peça pode ser assistida, o quadro pode ser visto), mas também têm a sua existência ideal (podem ser contemplados pela filosofia, podem ser especulados e, acima de tudo, permitem um contato do filósofo com a verdade a partir dessa contemplação).

Com relação à crítica de arte, e à interpretação da relação entre gênero e obras, isso significa relativa autonomia na investigação de ambos: gêneros e obras não se ligam por relações dedutivas (não se deduz uma obra a partir de um gênero), mas se comunicam, no âmbito da arte, enquanto ideias singulares. É a concepção da obra como ideia que nos permite avançar na discussão da relação dos poemas com a história, e é nela que iremos nos deter aqui.

No prefácio à *Origem do barroco barroco alemão*, Benjamin transpõe, definitivamente, os seus conceitos de “teor de coisa” e “teor de verdade” para o domínio puro da teoria do conhecimento. Até o ensaio sobre Goethe, eles se subordinavam a uma teoria da arte. E, no entanto, por estar inserida em uma teoria da arte, em um livro de crítica de arte, essa transposição coroa a união entre teoria do conhecimento e da arte em seu pensamento. Trata-se de uma fixação da seguinte metodologia: apenas a contemplação micrológica dos fenômenos concede ao filósofo a visão das ideias. “Contemplação” e “visão”, no entanto, devem ser lidas aqui em uma chave nada subjetiva: em verdade, são duas categorias que servem de orientação à leitura que um *texto filosófico* (o “filósofo”) pode realizar daquilo que tem em vista.

Dois concepções se unem aí. Em primeiro lugar, o entendimento de que as coisas participam da linguagem, de que são dotadas de alguma essência linguística, conforme o ensaio de 1916 “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. Se as coisas participam da linguagem, perceber e ler se tornam, no mínimo, atos complementares, e, no limite, o mesmo ato. Para Benjamin, isso exige da filosofia, antes de tudo, a compreensão da percepção como leitura. Seligmann-Silva destacou essa concepção como uma “doutrina do duplo do mundo” que

atravessava tanto a filosofia de Benjamin quanto os seus interesses de pesquisa: o barroco, o romantismo de Iena, a visão de mundo de Baudelaire, o método alegórico.²²¹ Modo de ser e modo de ler se equivalem, e a linguagem não é concebida, assim, como algo que se coloca entre humanos e coisas, mas algo em que ambos podem conviver. A linguagem é tomada como uma espécie de meio ambiente.²²² Em segundo lugar, a concepção do caráter “prosaico” da contemplação filosófica. O seu caráter análogo ao texto escrito se deve ao seu intermitente “recomeçar”, à maneira com que um texto é composto por períodos e parágrafos, obrigando, com os pontos finais, “o leitor [ou o contemplador] a deter-se em ‘estações’ para refletir”.²²³

Nesse sentido, a escrita filosófica, a apresentação textual da filosofia é contemplação. No prefácio ao livro do drama barroco, essa contemplação filosófica aparece como oposição ao ato de conhecimento. Esse ato é, justamente, uma ação, e representa o caráter ativo do sujeito; já a contemplação filosófica teria um caráter mais passivo. Para Pedro Duarte: “Contemplar exige um deixar a coisa, a coisa própria do pensamento, mostrar-se. Este sentido é justamente o que podemos compreender do modo de acesso possível às ideias, segundo a doutrina platônica”.²²⁴ Em outros termos, sai de cena o sujeito do conhecimento, e entra a contemplação filosófica na sua forma textual. Essa equivalência, entre contemplação e texto, é essencial, pois, para Benjamin, ela se distancia de uma teoria do conhecimento que distingue sujeito e objeto. Na verdade, é esse o sentido de suas reservas com relação à ideia de conhecimento, de seu distanciamento da própria ideia de um “conhecer”. O “conhecer” é um “haver” na consciência daquele que conhece. Quem conhece um objeto “o tem” na consciência. O método de conhecimento é um caminho para chegar ao objeto que será apropriado. Nas palavras de Benjamin:

O conhecimento é um haver. O seu próprio objeto é determinado pela necessidade de ser apropriado pela consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. É próprio dele um caráter de posse, para o qual a apresentação [*Darstellung*] é secundária. Esse caráter de posse não tem uma existência prévia como algo que se autode-

221 M. Seligmann-Silva, *Ler o livro do mundo, Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*, São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1999. p. 121. Isso configura efetivamente uma leitura de mundo, num sentido literal. O mundo pode ser lido. A propósito dessa ideia e de configuração no pensamento de Benjamin ao longo de seus trabalhos, e de como isso também remonta à tradição romântica, cf. a primeira parte do livro de Seligmann-Silva, “A tradição romântica de Iena”, p. 23-78.

222 Cf. capítulo “Os poemas e as coisas” desse livro.

223 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 17.

224 P. Duarte, “Beleza e Verdade: Benjamin leitor de Platão”, in: *O que nos faz pensar*. nº 16. setembro de 2003.

termine. Ora, é precisamente isso o que se passa com a verdade. O método, que para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação — ainda que pela sua produção na consciência —, é para a verdade apresentação [*Darstellung*] de si mesma, e por isso algo que é dado juntamente com ela, como forma.²²⁵

A contemplação filosófica, no entanto, que combate a limitação da consciência e ataca a separação entre sujeito e objeto, faz com que o objeto participe da estrutura da verdade. Dessa forma, ele não é apreendido pela consciência; ele fala, pois é lido. No sentido de uma teoria do poema, a escrita da crítica do poema equivale, em termos filosóficos, à sua contemplação. Desse ponto de vista, o poema não é conhecido pelo crítico, mas contemplado, e fala na sua própria crítica.

Benjamin ataca a pretensão dos sistemas filosóficos oitocentistas ao acusar a vontade de “antecipação” da verdade e a cadeia dedutiva sistemática que antecede qualquer objeto da contemplação. Uma tal cadeia só pode “possuir” os objetos, nunca corresponder a uma apresentação de sua verdade. Contra esse procedimento, o filósofo sugere que a verdade não tem precedência sobre o objeto, mas nasce dele mesmo, de suas minúcias, examinadas e rearranjadas na contemplação de sua ideia. O ataque a Kant é também explícito, e fora antecipado em outro texto de Benjamin, em que ele ainda sonhava alguma forma de salvar o sistema kantiano, “Sobre o programa da filosofia vindoura”. Nesse texto, acusa-se a falta de conexão do pensamento kantiano com o mundo — com o diagnóstico da “pobreza de experiência” à época de Kant, que o teria levado a formular um conceito igualmente pobre de experiência — apontando para os limites do projeto crítico que se restringe a pensar a atividade filosófica como escrutínio do próprio sujeito no ato do conhecimento. Naquele ensaio de Benjamin, era importante que a “filosofia vindoura” respondesse à tarefa de “elaborar, dentro do sistema do pensamento kantiano, os fundamentos epistemológicos de um conceito superior de experiência”.²²⁶ No prefácio, tal pretensão é abandonada. Não se trata mais de remendar um sistema que pudesse se reconciliar com a experiência: é a própria experiência do pensamento que aniquila a possibilidade de um sistema.

Se a verdade é antecipada, se ela pré-existe à exposição filosófica, resta à filosofia somente representá-la. Esse é o motivo pelo qual Descartes não se ocupa do problema da filosofia da linguagem.²²⁷ A forma do texto filosófico deve, para a

225 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, pp. 17-18.

226 Tradução livre da tradução em espanhol que figura em W. Benjamin, *Sobre el programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*, trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Avila Editores, 1970. p. 9.

227 “Para Descartes, a mente — ou o espírito, segundo sua terminologia — é capaz de conhecer o real por meio das ideias, que representam as coisas, e é com base nesse conhecimento que a ciência se constrói. A linguagem é apenas a expressão do pensamento, e mesmo assim uma expressão imperfeita, sem nenhum papel portanto na formação do conhecimento — motivo pelo qual Descartes rejeita inclusive a proposta de

filosofia da representação, clarificar e distinguir a verdade apreendida pelo filósofo, que o leitor alcançará, em sua própria consciência, e possuirá, ou não. Para Benjamin, a coisa se passa de outro modo. Porque a verdade se manifesta como texto à percepção que lê e porque a contemplação se manifesta como “sobriedade prosaica”, a forma do texto filosófico é a forma da verdade apresentando-se a si mesma. Ao invés de representar o que “está” na consciência de seu autor, o texto filosófico apresenta a própria contemplação das ideias – pois as ideias são o objeto da investigação filosófica.²²⁸ Dessa forma, as ideias se apresentam a si mesmas para serem contempladas.

De um ponto de vista negativo, “a verdade é a morte da intenção”.²²⁹ Mas não porque o texto filosófico que se escreve desça do mundo das ideias para o mundo sensível por meio de um *médium* (o filósofo) que as musas escolheram. A intenção é a faculdade do sujeito que quer conhecer, e que, portanto, antecipa a verdade. A verdade é a morte da intenção, e não a sua ausência – é num ataque contra a própria consciência pré-ordenadora e pré-conceituosa que o objeto pode, com o sujeito do conhecimento (e não contra ele, nem apesar dele), falar. Para Luciano Gatti,

Nesse afastamento da verdade do domínio do conceito e da intenção, em que se lê também uma rejeição da fenomenologia da época, desenha-se um objetivismo radical que culmina na fórmula da “verdade como morte da intenção”. (...) A verdade não é um visar que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a forma que determina essa empiria.²³⁰

A verdade é a morte da intenção não porque aniquile o sujeito da contemplação – não se trata, por exemplo, da ausência de reflexão. A morte da intenção é a vitória mesma da reflexão, que se detém em “estações” diante das singularidades dos fenômenos, contra o ímpeto da identificação, que reduz os fenômenos à homogeneização na consciência que opera segundo o princípio de identidade. Para Benjamin, a consciência funciona por contiguidade: por acumular um conjunto de “conhecimentos”, faz com que o pensamento se desenrole “numa

uma linguagem universal para a ciência”. D. Marcondes, *Textos básicos de Linguagem*, Rio de Janeiro: Zahar, 2010. pp. 41-42. Para uma consideração mais detalhada do problema da linguagem na filosofia moderna e em Descartes, conferir o artigo de Danilo Marcondes, “Modernidade, Subjetividade e Linguagem”, disponível nos anais do 28º encontro da ANPOCS: <http://anpocs.org/index.php/papers-28-encontro/st-5/st13-4/3989-dsouzafilho-modernidade/file>, acessado em 03/05/2018.

228 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 17.

229 Ibidem, p. 24.

230 L. Gatti, *Op. cit.* pp. 101-102.

linha ininterrupta de deduções conceituais”.²³¹ Contrariamente a esse procedimento, a contemplação filosófica “começa sempre de novo com cada ideia, tomando-a por uma ideia primordial, pois as ideias formam uma multiplicidade irreduzível”.²³²

Do ponto de vista construtivo, a verdade se apresenta como forma. Isso tem um duplo sentido. Na acepção mais moderna do conceito, forma remete à própria forma do texto filosófico, à sua materialidade. É esse o sentido da primeira frase do prefácio do livro sobre o barroco: “É próprio da literatura filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação [*Darstellung*]”.²³³ Na acepção mais antiga, forma remete à própria estrutura da ideia: livre do objeto, a verdade se apresenta como reestruturação dos fenômenos, salvos na ideia. A verdade como forma significa a união da ideia com a aparência, da verdade com a manifestação sensível. E é por isso, também, que se tem alterado ligeiramente as citações do prefácio convocadas a esta pesquisa, substituindo a palavra “representação”, acolhendo a sugestão de Jeanne Marie Gagnebin,²³⁴ de que se traduzisse o termo alemão “*Darstellung*” por “apresentação” ou “exposição”, de maneira a separar a proposta de Benjamin de uma filosofia moderna calcada no sujeito que detém a verdade. A verdade não é “representada” no texto filosófico porque não pré-existe a ele: o seu método de apresentação é concebido como a sua própria aparição sensível, mesmo que não diretamente, ao menos num “bailado das ideias”²³⁵.

Desse ponto de vista, toda escrita que verdadeiramente desdobra um poema – na forma da tradução, da versão ou da crítica – se constitui como a sua contemplação. Por se tratarem de duas versões de um mesmo poema, “Timidez” de Hölderlin contempla “Coragem de poeta”. A tradução para o português que se anexou nesta pesquisa, de Vicente de Arruda Sampaio, contempla os dois poemas, e assim também se pode considerar o ensaio de Benjamin sobre os “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. Essas formas, artísticas ou críticas, contêm em si a propriedade da contemplação.

O ser de linguagem que caracteriza a realidade para Walter Benjamin permite que se transponham, portanto, certos conceitos tanto de sua filosofia

231 Ibidem, p. 31.

232 Ibidem, p. 31.

233 Ibidem, p. 15.

234 J. M. Gagnebin, “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e beleza)”, in: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, São Paulo: Editora 34, 2014. pp. 63-74. Conferir também “Representação ou apresentação/exposição?”, uma defesa de João Barrento do uso da palavra “representação” para a tradução de *Darstellung*, em seu blog pessoal: <http://escrito-a-lapis.blogspot.com.br/2006/11/representao-ou-apresentaoexposio-ainda.html>, acessado em 03/05/2018.

235 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 17.

da linguagem quanto de sua teoria da arte diretamente para um prefácio epistemo-crítico [*Erkenntniskritische Vorrede*]. Isso é o que caracteriza a importância central de seus escritos sobre linguagem e sobre arte para a compreensão de seu projeto filosófico. O primeiro parágrafo do prefácio coloca o problema da apresentação filosófica justamente em termos de uma teoria dos teores, derivada de seus ensaios críticos: a verdade é apresentada no texto filosófico mediante certo equilíbrio do teor de coisa (*Sachgehalt*) e do teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Assim como na crítica sobre os poemas de Hölderlin, e como no ensaio sobre Goethe, o conceito de teor é mobilizado para explicitar o problema da relação entre a “escala micrológica” dos fenômenos, e sua reordenação pela crítica, e o “mosaico” de fragmentos da verdade. E, mais uma vez, a verdade (antes da obra, agora da crítica) não é franqueada nem em sua identificação com os detalhes e as minúcias colhidas, nem com uma imagem total que abolisse a singularidade em favor de uma imagem única. É justamente a transposição dos fenômenos, dispersos em seus pormenores, para uma imagem “fraturada” (como a dos mosaicos, que não anulam a autonomia dos fragmentos) que se apresenta. Não os pormenores, nem a imagem total: a transposição. Por isso o “método” da “apresentação filosófica” não coincide com a apresentação de uma verdade nua e crua, mas com a sua apresentação enquanto baile de ideias. Esse método coincide, para Benjamin, com a forma do tratado, por seu parentesco com “o modo de ser específico da contemplação”:

De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. (...) A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um teor de coisa [*Sachgehalt*].²³⁶

Se o conceito de teor, *Gehalt*, tal como concebido por Walter Benjamin – a partir da ideia de um poeticado, *das Gedichtete*, conforme o ensaio sobre Hölderlin –, nos permite conceber uma espécie de “inconsciente poético”, uma zona desdobrável de todos os poemas que poderiam ter sido, que a crítica fran-

236 Ibidem, p. 17.

queia para desdobrar o poema que de fato foi,²³⁷ é válido que nos perguntemos se um tal conceito, transposto para a própria atividade da crítica filosófica, não nos permite deduzir um “inconsciente crítico” desses textos. A resposta seria vertiginosa e escaparia do escopo deste trabalho. Basta, por enquanto, sugerir que tanto o desdobramento dos poemas quanto o desdobramento da filosofia equivalem, em Benjamin, ao movimento da revelação, que se dá na história. Isso explica por que a crítica, para ele, é não apenas um desdobramento da obra, como também um desdobramento das críticas que a obra recebeu historicamente – não se pode fazer crítica verdadeira, para Benjamin, sem se defrontar com a própria recepção da obra. A recepção da obra integra a obra.

De qualquer modo, é nesse âmbito que a obra, concebida como ideia, se torna o lugar privilegiado, mais uma vez, da investigação, a um só tempo, da linguagem, do ser e da história. Antes de compreendê-lo, faz-se necessário delimitar o que significa conceber a obra como ideia. Mas o que é a ideia? A ideia é a maneira pela qual todos os aspectos de um mesmo objeto são salvos por uma “legibilidade” (ou seja, a ideia confere aos fenômenos uma possibilidade de leitura) sem que isso se faça ao preço de uma simplificação ou homogeneização. Além disso, a ideia, em Benjamin, está ligada à estrutura do Ser, enquanto linguagem. Tem caráter ontológico, portanto. Para Katia Muricy, trata-se de uma ruptura com Descartes, por um lado, e da “primazia dada à categoria de sujeito no processo de conhecimento”; por outro, uma ruptura com a doutrina platônica das ideias, por “identificar Ser e linguagem”.²³⁸ De fato, a leitura que Benjamin faz de Platão, especialmente do *Banquete*, é bastante particular. Benjamin não concebe um “mundo das ideias” destacado do mundo empírico. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin, “podemos entender o modo como ele [Benjamin] recorre a conceitos platônicos sem postular a mesma ontologia”.²³⁹

A ideia em Benjamin, portanto, tem caráter ao mesmo tempo imanente e transcendente. Isso se explicita, ou melhor, se manifesta na forma do que ele chamou de “origem” [*Ursprung*], conceito que figura no título de sua tese de habilitação. *Origem do drama barroco alemão* é uma tentativa de, por meio da recuperação da origem, apresentar a própria ideia do *Trauerspiel*. O nome é enganoso. A palavra origem pode remeter, facilmente, à ideia de gênese histórica (que Benjamin denomina *Entstehung*): procurar a origem do barroco seria procurar pelas suas causas históricas fundamentais, pelo momento de surgimento das primeiras obras do gênero, pelos fatores que possibilitaram a sua invenção no mundo etc.

237 Cf. capítulo “O inconsciente poético” deste livro.

238 K. Muricy, “O ser das ideias”, in: *Alegorias da dialética*, Rio de Janeiro: Nau, 2009. pp. 132-133.

239 J. Gagnebin, *Jeanne, Op. cit.* p. 71.

Mas nada é mais distante do conceito de “gênese histórica” do que o conceito de “origem”, de *Ursprung*. Sim, distante: pois a origem de um objeto, para Benjamin, é algo que se manifesta ao longo de sua história. Ou seja, a origem se manifesta, e se perfaz, no mesmo movimento em que se distancia de sua gênese histórica.

Origem, mais precisamente, é o modo pelo qual o filósofo contempla a realização da ideia, o seu vir-a-ser, no mundo sensível. Nas leituras correntes de Platão, pensa-se em um mundo das ideias perfeito oposto a um mundo sensível imperfeito, e, portanto, pensa-se a relação da matéria com a ideia como uma relação de obstáculo que o filósofo deve superar para enxergar a verdade. A verdade está além e apesar da imperfeição deste mundo. Para Benjamin, a ideia não se distancia do mundo sensível, mas se realiza *nele*. Além disso, essa realização se dá historicamente. É como se a história fosse o desdobramento das ideias e do seu alcance – o próprio *médium* de seu ser. A ideia não encarna neste mundo, de fora para dentro; ela se realiza nele, e só então se dão as condições de concebê-la metafisicamente. “Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história”.²⁴⁰ O que faz com que a ideia se realize no mundo empírico é uma força “originária”, que pode ser reconhecida *a posteriori*, mas que é concebida como um *a priori* dos fenômenos (de maneira bastante similar como o poetificado para os poemas).²⁴¹ A origem é uma espécie de força intermediária entre a ideia e o mundo sensível: ela não é sensível, não pode ser percebida (“nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto”),²⁴² mas, segundo Benjamin, ela arrasta os fenômenos, e o movimento dos fenômenos é que a torna reconhecível. “A origem [*Ursprung*] insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese [*Entstehung*]”.²⁴³

Origem é a manifestação sensível da ideia tornando-se o que ela é. No âmbito da nossa reflexão, a origem é um conceito que possibilita compreender o poema como uma força, mais do que como uma forma: é a força originária da ideia de si próprio. Nesse sentido, o inconsciente poético é inaugurado pela força originária do texto poético. Toda a história posterior desse poema integra a sua ideia, porque tudo o que se passa com ele é força originária. As diferentes versões do mesmo poema de Hölderlin integram a sua ideia. Já no ensaio sobre os “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, é a segunda versão o que permite compreender

240 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 34.

241 Cf. Capítulo “O inconsciente poético” deste livro.

242 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 34.

243 *Ibidem*, p. 34.

por que a primeira “fracassa” com relação à sua tarefa. A evidência sensível do poema de Hölderlin vindo a ser o que ele é dá legibilidade à história de suas versões. Desse ponto de vista, o próprio ensaio de Benjamin integra essa força originária, que não cessa nunca. Isso significa que todos esses atos de escrita originam a ideia do poema de Hölderlin.

Ainda assim, a origem nunca explica definitivamente os fenômenos a que dá legibilidade. Isso justamente porque ela é concebida como força originária. Nesse sentido, ela nunca se realiza plenamente: é a sua realização histórica o objeto de leitura, e não a sua “forma final”, que não existe. A origem “se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado”.²⁴⁴ Origem é, portanto, a evidência sensível da ideia, ainda que a própria origem não se dê de maneira crua no mundo sensível; ao mesmo tempo, origem é a manifestação do inacabamento das ideias. Do ponto de vista do ensaio sobre Hölderlin, ela é a força “poetificadora”. Essa evidência ambivalente é, segundo Jeanne Marie, a possibilidade de salvação dos fenômenos no reino das ideias: “A obra de salvação do *Ursprung* é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destituição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção”.²⁴⁵ E, se a origem é o ponto de passagem entre mundo sensível e reino das ideias, a origem é a força viva do ser: ser, linguagem e história encontram certa unidade no conceito de origem.

Se obra é ideia, conforme afirma Benjamin, ela é, também, alvo de uma força originária que a realiza historicamente no mundo sensível. Em outras palavras, a passagem do tempo histórico prepara a sua crítica, pois a história condiciona a sua realização, ao mesmo tempo que lhe garante o inacabamento diante do qual a crítica se posiciona. Por outro lado, porque a obra conserva, em suas estruturas, relações vitais, ou sociais, em estado de congelamento²⁴⁶, ela conserva dentro de si diversas forças originárias. Essas forças originárias inauguram temporalidades muito complexas, pois, se, na vida empírica, certas forças se realizam de determinada forma, na esteira do “acontecido”, isto é, dos acontecimentos históricos realmente existentes, na obra essas forças originárias se encontram com todos os desenvolvimentos daquilo que “poderia ter acontecido”. Ser, linguagem e história se misturam de determinada forma na vida extensiva (empírica) da obra (nos fatos históricos que a cercam), e de outra maneira na sua vida “inten-

244 Ibidem, p. 34.

245 J. M. Gagnebin, “Origem, original e tradução.” in: *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 17.

246 Cf. capítulo “Os poemas e as coisas” deste livro.

siva” (no “mundo” que a obra cerca). É essa relação intensiva com a história que interessa ao escopo deste livro, ao tentar traçar a relação dos poemas com a história desde o seu interior.

Pois, do ponto de vista do seu interior, isto é, tomada a obra mesma como um complexo fenomênico (e não apenas como um fenômeno entre outros na realidade empírica), a obra conserva, conforme formulação benjaminiana, a história. Plena de forças originárias, também dentro da obra se manifesta isso que “não se destaca dos dados fatuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história”.²⁴⁷ Uma tal concepção, de que a obra, de que um simples poema, pode conservar em seu interior a história humana, é a concepção do poema (e da ideia) como mônada.

4.2. O poema é mônada: Benjamin leitor de Leibniz

É difícil medir o impacto da obra de Gottfried Wilhelm Leibniz no conjunto de escritos de Walter Benjamin. Apesar de o nome Leibniz figurar em duas grandes obras do filósofo, não constam maiores avaliações a respeito da monadologia, sequer entre os manuscritos de Benjamin. A avaliação de Schwebel é ainda mais impressionante: provavelmente não se encontrariam os escritos de Leibniz na biblioteca pessoal de Benjamin, nem o filósofo participou de cursos a seu respeito durante a sua formação.²⁴⁸

De todo modo, Schwebel é da opinião de que “a teoria monádica das ideias de Benjamin antecipa a sua filosofia materialista da história”²⁴⁹. Sustentando a hipótese de Schwebel, acrescento ainda que a monadologia é o ponto de encontro entre uma teoria estética e uma teoria do conhecimento, bem como entre estas e uma teoria da história: dessa forma, o mundo, tomado em sua miniaturização, é um complexo de fragmentos que, quando são visados pela contemplação filosófica, se rearranjam como mônadas, permitindo a interpretação do singular como imagem do universal.

Para George Steiner, Walter Benjamin colhe da filosofia, “como outros pensadores líricos (...), essas metáforas, esses dramas de argumentação e essas sugestões da totalidade sistemática – fossem platônicas, leibnizeanas ou croceanas – que melhor servissem (...) a seu propósito”.²⁵⁰ Ainda que esta pesquisa pre-

247 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 34.

248 P. L. Schwebel, *Walter Benjamin's Monadology*, Toronto: University of Toronto, 2012, Tese. (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia. University of Toronto. Toronto, 2012. Disponível em: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/44082/6/Schwebel_Paula_L_201203_PhD_thesis.pdf. Acessado em 06/05/2018.

249 *Ibidem*, p. 2.

250 Tradução livre. G. Steiner, “Introduction”, in: W. Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*,

tenda demonstrar um pouco mais de consistência no método monadológico de Benjamin do que a força de uma metáfora, não pretendo expor um filósofo reproduzidor da filosofia infinitesimal do matemático aplicada aos seus interesses.

Proponho aqui uma hipótese até certo ponto simples, para balizar a questão Leibniz-Benjamin: o que interessa a Walter Benjamin na monadologia não é uma ciência do ser das coisas e de sua realidade monádica. O que é objeto de seu interesse é antes a monadologia enquanto método de descrição do mundo das ideias. Assim como a sua leitura de Platão não acarreta, em Benjamin, a mesma estrutura do Ser que a postulada pelo filósofo grego, também a sua leitura de Leibniz propõe outro estatuto ontológico para as mônadas.

4.2.1. A monadologia do ser das coisas em Leibniz

Se a Estética é aquela parte da filosofia que se dedica ao estudo das sensações e das percepções, ou ainda, conforme declarou Baumgarten, se ela é uma ciência do confuso, a “monadologia” de Leibniz pode ser lida como um ensaio sobre a complexidade estética do mundo. O mundo de Leibniz é um todo heterogêneo, e a sua filosofia se destina a dividi-lo em partes cada vez menores, até chegar às mais simples, na sua moderna tarefa de apresentação do mundo sob os ideais de clareza e distinção. Ao miniaturizar o mundo dessa forma, Leibniz não postula apenas uma ontologia, uma estrutura do ser das coisas, como também prepara o conhecimento do mundo como um conhecimento de caráter estético.

Estamos diante de uma descrição do mundo atomizada. *A Monadologia* (1714), de Leibniz, estabelece um detalhamento das coisas a partir de uma substância simples, a menor possível, a mônada. Tudo no mundo seria basicamente um composto de mônadas.²⁵¹ Seu número é incalculável, embora existam em um número finito, e lotam até mesmo a menor partícula de matéria que possamos conceber. Seus agrupamentos constituem os complexos, e complexos de complexos, até que se formem os corpos e as coisas.

Duas coisas curiosas de Leibniz sobre as mônadas e que devem ter impressionado Benjamin são as seguintes: 1) cada mônada, cada substância simples, é autossuficiente – todas as modificações que possa sofrer, portanto, devem de “ações internas”; 2) por conseguinte, e porque o universo é concebido como um todo criado por Deus de forma perfeita e acabada, como o melhor dos mundos

trad. J. Osborne. Londres: Verso, 1998. pp. 22-23.

251 G. W. Leibniz, *A Monadologia; Discurso de Metafísica e outros textos*, trad. Carlos Lopes de Mattos, São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 105.

possíveis, como uma grande maquinaria infinitesimal, cada mônada espelha, em seu interior, todo o universo.

Cada mônada é autossuficiente, e, portanto, indestrutível. E são intangíveis, embora participem da constituição do mundo. A destruição de um material não acarreta a destruição das mônadas, apenas um rearranjo. Elas continuam participando do mundo, a partir de uma redistribuição permanente. Isso também prova a sua autossuficiência. Também por esse motivo, Leibniz esclarece que as mônadas podem ser intituladas Enteléquias, como espécies de autômatos incorpóreos dotados de ação interna.²⁵²

E, assim como as mônadas são autossuficientes, são também independentes. “As Mônadas não têm janelas por onde qualquer coisa possa entrar ou sair”, nos diz Leibniz.²⁵³ Não se pode conceber um movimento externo que modifique, excite, dirija, aumente ou as diminua: “nem substância, nem acidente podem vir de fora para dentro da Mônada”.²⁵⁴ Lembremos, por um momento, que a concepção dos gêneros e das obras como ideias singulares, que não se codeterminam, significa, na filosofia de Benjamin, concebê-los como “mônadas sem janelas”. Por não terem janelas, também, sucede a afirmação do filósofo de que as obras não possuem conexões “extensivas” com a história, no sentido de que não são determinadas de maneira causal por ela – suas relações são intensivas, devendo o crítico procurá-las janelas adentro.

Cada mônada também espelha o universo. Para compreendê-lo é preciso ter em mente que a intervenção de uma mônada sobre a outra é impossível, e permanece como meramente ideal. Uma vez que são intangíveis, nenhuma mônada pode, sozinha, influir fisicamente no íntimo de outra.²⁵⁵ O que se passa com as mônadas, essas casas sem janelas, se dá a nível puramente perceptível: pode-se perceber o que se passa com as mônadas, mas não se pode “passar” pelo mesmo que se passa por elas. De modo que qualquer ação interna em uma mônada, por menor que seja, acarreta uma transformação de todo o universo, movido por um sem-número de ações infinitas de todas as outras mônadas.

Por que isso teria interessado a Benjamin? Trata-se, evidentemente, de uma filosofia que confere dignidade filosófica aos detalhes aparentemente mais insignificantes da existência. Assim, na concepção de Benjamin a propósito da poesia, um pequeno detalhe estranho entre um quarteto e um terceto em um soneto de Baudelaire lhe dava a oportunidade de discutir questões importantes a

252 Ibidem, p. 106.

253 Ibidem, p. 105.

254 Ibidem, p. 105.

255 Ibidem, p. 110.

propósito da modernidade capitalista. A modernidade capitalista não é o ponto de partida para compreender o soneto de Baudelaire, mas justamente o contrário.

O universo de Leibniz é vertiginoso, e já fora concebido anos antes da sua monadologia, com o seu *Discurso de Metafísica* (1686). Lá a constituição da substância singular antecipava a questão desta maneira: “Podemos dizer que a natureza de uma substância individual ou de um ser completo é ter uma noção tão exaustiva que seja suficiente para compreender e dela fazer deduzir todos os predicados do sujeito a quem essa noção é atribuída”.²⁵⁶ Na metafísica de Leibniz, as substâncias foram criadas por Deus de tal forma que contêm em si todo o desenvolvimento que lhes é subjacente. Dessa maneira, só seria possível conceber a substância individual, ou singular, adequadamente, quando se levasse em consideração em sua enunciação todos os predicados possíveis do sujeito. O conceito, nesse caso, carregaria em si tudo o que se passa, passou ou passará com aquilo que se nomeia:

A qualidade de rei que pertence a Alexandre Magno, nos diz Leibniz a título de exemplo, fazendo abstração do sujeito, não é suficientemente determinada para um indivíduo, e não encerra as outras qualidades do mesmo sujeito, nem tudo o que a noção deste príncipe compreende ao passo que Deus, ao ver a noção individual ou hecicidade de Alexandre, vê nela, ao mesmo tempo, o fundamento e a razão de todos os predicados que dele se podem dizer verdadeiramente, como, por exemplo, que venceria Dario e Poro, até conhecer nela *a priori* (e não por experiência), se ele morreu de morte natural ou envenenado, o que nós só podemos saber pela história.²⁵⁷

Leibniz concebeu uma substância que contivesse em si a imagem do mundo – a onisciência, reservada a Deus, seria capaz de compreender a priori o desdobramento de tudo o que há, enquanto que à percepção limitada isso só seria possível parcialmente, dependendo os seres e as coisas de testemunhar o mundo pela experiência, ou, nas palavras de Leibniz, pela história. O que está implicado nessa relação entre a substância única e a totalidade complexa é que não apenas o seu desenvolvimento está previsto em seu conceito, como o desenvolvimento de todo o universo. Por isso a afirmativa de Leibniz:

Quando se considera bem a conexão das coisas, pode dizer-se que, na alma de Alexandre, há, desde sempre, restos de tudo o que lhe aconteceu e sinais de tudo o que lhe acontecerá, e até mesmo vestígios de tudo o que se passa no universo, embora só a Deus caiba reconhecê-los a todos.²⁵⁸

256 G. W. Leibniz, *Discurso de Metafísica*, trad. João Amado, Lisboa: Edições 70, 1985, p. 24.

257 *Ibidem*, p. 25.

258 *Ibidem*, pp. 25-26.

É o que se passa também com as mônadas. Se a substância simples é intangível e autossuficiente, qualquer estado da mônada é uma continuação de seu estado anterior, assim como esse estado atual contém em si o desenvolvimento futuro²⁵⁹. Como as mônadas se percebem e se acomodam umas às outras, elas precisam exprimir em si a imagem do mundo. Nesse sentido, cada substância simples testemunha e multiplica a boa obra de Deus, através de sua representação. É o que tem em mente Leibniz ao afirmar que “este *enlace* ou esta acomodação de todas as coisas criadas a cada uma e de cada uma a todas as outras faz cada substância simples ter relações que exprimem todas as outras e ser, portanto, um espelho vivo e perpétuo do universo”.²⁶⁰

A mônada é o lugar em que o singular e o universal coincidem. Mas não coincidem da mesma forma em todas as mônadas, o que já se pode ter imaginado. É como se todas as mônadas permitissem a visão de uma mesma cidade, mas cada visão estaria posicionada, assim, em um ponto diferente. Desse modo, também se trata de um ponto de encontro entre unidade e multiplicidade.

4.2.2. A monadologia do ser das ideias em Benjamin

Ora, ao definir a tarefa do filósofo como um mesmo movimento de apresentação dos fenômenos e descrição do mundo das ideias, Benjamin também perseguiu um nexos em que a unidade e a multiplicidade se encontrariam. É essa a relação que ele estabelece entre os fenômenos e as ideias no prefácio do livro sobre o barroco. Em cada unidade, em cada fenômeno, se encontra, escondida, a sua multiplicidade redentora. Trata-se de uma monadologia diferente: secularizada, porque não considera, diferentemente de Leibniz, uma substância transcendente – Deus – como origem das mônadas; e de outra natureza, já que não descreve o ser das coisas, mas o ser das ideias. Quer dizer, a monadologia, em Benjamin, é uma teoria do modo de ser da verdade.

É a própria ideia que é monadológica em Benjamin. As mônadas não compõem este mundo; são as ideias, alcançadas pela contemplação filosófica, que se constituem como mônadas. Isso terá duas consequências em seu pensamento: em primeiro lugar, a curto prazo, a concepção de que cada ideia contém, em germen, todo o restante do universo... das ideias. Dessa maneira, a apresentação de uma ideia contém, em si, a apresentação da verdade na medida em que garante o

259 “Ora, assim como todo o estado presente de uma substância simples é uma continuação natural do seu estado passado, assim também o presente está prenhe do futuro.” G. W. Leibniz, *A Monadologia*, p. 107.

260 *Ibidem*, p. 110.

acesso à multiplicidade do mundo das ideias, de seu “baile” em que a verdade se esconde. Em segundo lugar, e isso se dá principalmente na fase mais materialista de seu pensamento, essa realidade monadológica das ideias fará com que cada fenômeno explique a história a partir de sua dissolução pela contemplação filosófica. Dessa maneira, a especulação sobre o gênero lírico, por exemplo, sobre a ideia da lírica, possibilita a reflexão sobre as demais ideias, como a ideia de modernidade, a ideia de mercadoria, a ideia de multidão. Tudo isso está no ensaio sobre Baudelaire, conforme veremos logo mais.

Trata-se de uma concepção histórica micrológica: não é a explicação dos processos históricos totais que fundamentam a descrição dos fenômenos particulares, mas a descrição de eventos absolutamente singulares e minuciosos que garante a interpelação histórica total. De tal sorte que a historiografia do trabalho das *Passagens*, levada a cabo nos anos 1920 e 1930, e interrompida juntamente com a sua vida em 1940, não se destinava a explicar a vida parisiense a partir de relações dedutivas com o modo de produção capitalista em sua fase avançada: esse modo de produção é que deveria ser explicado mediante a descrição dos elementos mais minuciosos da vida material de seu centro, como a sociabilidade nos subterrâneos e nas galerias, o emparelhamento das mercadorias nas vitrines, os depósitos aparentemente desimportantes sobre as reformas urbanas etc.

De toda forma, no trabalho sobre o drama barroco, isso ainda se dava mediante uma distinção metodológica entre fenômenos e ideias. Enquanto a vida empírica se dá fenomenicamente, apresentando ao sujeito da percepção o “ocorrido” (no livro de Benjamin, essa vida empírica é, digamos, o conjunto de obras do *Trauerspiel* no contexto das guerras religiosas de reforma e contrarreforma), a vida espiritual se apresenta na destruição desse fenômeno, na desarticulação de sua unidade, e no detalhamento em escala mínima de seus elementos mais básicos (novamente, no contexto do livro sobre o barroco, os versos destacados fora do contexto de suas obras, as ideias classicistas reduzidas a um conjunto de máximas e citadas a bel prazer por Benjamin, os eventos históricos apenas vagamente aludidos etc.). Esses elementos, livres de sua articulação do “ocorrido”, de sua unidade empírica, podem participar, no mundo das ideias, de novos arranjos. Para a teoria do poema de Benjamin, isso significaria também uma espécie de contemplação de fragmentos das obras poéticas: é no desarranjo dos poemas, na sua destruição, pela qual o poema perde a sua unidade original, que se pode divisar uma salvação do poema na sua própria ideia.²⁶¹

De volta à discussão do livro sobre o barroco, o que sobrevive (no sentido de uma vida elevada, uma sobre-vivência) são os arranjos que o ocorrido poderia

²⁶¹ Novamente, trata-se da distinção entre poema e poetificado, solução e tarefa poética, a que aludimos no primeiro capítulo.

ter tido. É a história que brilha em suas possibilidades do “poder ter sido”. Mas, como se trata da apresentação da ideia de um único gênero, o *Trauerspiel*, o resultado não é tanto a salvação de toda a história (nem mesmo da trágica e sangrenta história das guerras religiosas), mas tão somente a salvação de um gênero, tomado como menor e indigno pela literatura especializada até ali.

O trabalho de Benjamin opera, como disse, “uma distinção metodológica entre fenômenos e ideias”. A palavra “metodológica” aí tenta dar conta de um dado curioso: apesar da distinção entre fenômenos e ideias, o seu prefácio é uma tentativa de fundamentar, mediante a sua filosofia da linguagem, uma não distinção ontológica entre os dois. A linguagem é o “meio”, o “*médium*”, dessa não distinção. A linguagem tem assim uma função “erótica”. Pois se trata, efetivamente, quando se fala de fenômenos e ideias em Benjamin, de uma relação amorosa. Essa concepção vem de uma interpretação d’*O Banquete* de Platão em que a verdade é apresentada como bela. Benjamin afirma partir de duas proposições do diálogo: a verdade (o reino das ideias) é o teor essencial (*Wesensgehalt*) da beleza; a verdade é bela. Essas afirmações evidenciariam tanto um modo de aparecer (enquanto bela, *schön*) quanto um modo de ser (*Wesen*) das ideias.

A apropriação do diálogo por Benjamin é bastante singular. Trata-se de uma leitura do discurso de Sócrates, que rememora, no diálogo, o que a sacerdotisa Diotima lhe ensinou: o amor conduz o amante, a partir da beleza do ser amado, à verdade, que é bela. “Segundo as interpretações correntes,” nos ensina Jeane Marie Gagnebin, “o Eros platônico aspira ao belo (moço!) e à beleza. A beleza representaria a Verdade, existiria como um reflexo sensível do Bom e Verdadeiro em si, que é puramente inteligível.” Nessa interpretação corrente, manifesta-se uma hierarquia ontológica da ideia com relação ao factual: no início da jornada pela verdade, “estaria o belo moço e, em seu cume, a beleza em si, passando pela pluralidade dos belos corpos e das belas almas.” Nesse sentido, a pluralidade dos belos corpos e das belas almas seria inferior à beleza em si. “A beleza seria o último degrau antes de chegar à inteligibilidade pura da ideia *tou agathou*, ou seja, ao Bem/Belo em si”.²⁶² Jeane Marie defende que essa hierarquia não existe na interpretação do diálogo por Benjamin:

Benjamin lê o *Banquete* de maneira muito mais ousada. (...) A beleza não é apenas redimida – pela sua última ligação à verdade – de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (*Schein*) e da aparência (*Erscheinung, Schein*); mas é também evocada como critério imprescindível à verdade, que precisa da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e,

262 J. Gagnebin, “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e beleza)” pp. 71-72.

portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, sujeição da beleza à verdade numa hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser.²⁶³

A força originária, a origem, que o filósofo (ou o crítico) reconhece, ordena o aparecer da verdade como manifestação sensível no mundo dos fenômenos. Daí a recorrência ao Eros platônico: no diálogo, Eros não é nem inteiramente divino, nem é mortal. É um *daimon*. Conforme Sócrates relata, em seu diálogo com Diotima concebe o seguinte:

“Como vê”, replicou [Diotima], “não incluis Eros no número dos deuses”.
“Que será, então, Eros?” perguntei [eu, Sócrates]; “mortal?”
“De forma alguma!”
“Então, o que é?”
“Como no caso anterior, algo intermediário entre mortal e imortal.”
“Como assim, Diotima?”
“Um grande demônio, Sócrates; e, como tudo o que é demoníaco, elo intermediário entre os deuses e os mortais.”²⁶⁴

Como *daimon*, Eros funciona como força transitiva entre deuses e homens – ou, no que interessa a Benjamin, entre ideias e fenômenos. Diante desse abismo entre fenômenos e verdade, a tarefa filosófica por excelência seria, portanto, também transitiva: apresentar a dissolução do mundo empírico no mundo das ideias. Uma tarefa erótica. O meio em que o filósofo encontra essa solução é a linguagem.

Esse movimento não é simples. O reino das ideias não assimila os fenômenos em sua forma integral, isto é, da maneira como se apresentam empiricamente. Para Benjamin, os fenômenos estão “perdidos”, “inacabados”, ou, para falar com a linguagem teológica que às vezes lhe é cara, os fenômenos estão “caídos”, não se dão de maneira paradisíaca, completa. Trata-se de uma combinação de platonismo com messianismo judaico: os fenômenos estão dispersos e aguardam a sua reunião ideal. Apenas quando são dissolvidos podem participar do mundo das ideias. Os fenômenos, antes misturados à aparência, são salvos nos seus elementos básicos. Eles se desagregam e se desfazem de sua falsa unidade; uma vez divididos, eles podem então participar da unidade autêntica da verdade.

Salvar os fenômenos, enquanto facilitação da sua dissolução no reino das ideias, significa conceber os seus elementos constitutivos extremos, que escapam

263 Ibidem, p. 72.

264 Platão, *O Banquete*, trad. Carlos Alberto Nunes, Belém: EdUFPA, 2011. p. 149.

à média daquilo que os explicam empiricamente, como elementos fundamentais. Poderíamos dizer que as coisas guardam possibilidades fenomênicas infinitas, graças aos seus elementos constitutivos, mas empiricamente essas possibilidades se limitam em favor do “acontecido”. As ideias participam de um reino completamente diverso daquele dos fenômenos, e por isso elas não compreendem aquilo que apreendem. É por isso que elas podem ser entendidas como constelações.

As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência das ideias. Pelo contrário, o significado dos fenômenos para as ideias esgota-se nos seus elementos conceituais. Enquanto os fenômenos, pela sua existência, pelas suas afinidades e as suas diferenças, determinam o alcance e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, a sua relação com as ideias é a inversa, na medida em que é a ideia, enquanto interpretação objetiva dos fenômenos — ou melhor, dos seus elementos — a determinar as formas da sua recíproca interação. As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação.²⁶⁵

A ideia, para Benjamin, é a configuração do nexos em que se encontram o único e extremo e o semelhante. É justamente nesse ponto que a teoria de Benjamin se torna monadológica. Se: a ideia coincide com o nexos onde em que se encontram o único e extremo e o semelhante; a ideia é da ordem da linguagem; e a tarefa da filosofia é a de percorrer a estrutura ideal dos fenômenos por meio de sua força originária; então a estrutura mesma da apresentação filosófica (que coincide com o ser da ideia) só pode ser monadológica. E essa apresentação é monadológica porque a ideia é compreendida como mônada.

A ideia concebida como mônada tem implicações para a própria concepção de verdade. A verdade passa a ter, em sua estrutura, um índice temporal. Ela coincide com a história. E, nesse sentido, a verdade de um fenômeno só pode ser concebida segundo a sua própria historicidade. Nos fragmentos sobre história, de 1940, e no caderno N, do trabalho das *Passagens*, isso é formulado na ideia de que a verdade é uma polarização entre a posição histórica do “conhecido” e a posição histórica do “agora” daquele que conhece — que Benjamin chama de *Jetztzeit*, tempo-de-agora. E a história de um fenômeno só pode ser descrita desde o seu interior, isto é, com algo de íntimo ao ser essencial. A ideia concebida como mônada

265 W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, pp. 22-23.

nada compreende a concepção de sua “pré-história” e de sua “pós-história” (que Benjamin chama de *Vor* e *Nachgeschichte*) como algo interno ao fenômeno do qual ela se origina.

A formação de conceitos filosóficos tende, portanto, à “constatação do devir dos fenômenos no seu ser”.²⁶⁶ O ser não se satisfaz com a manifestação imediata do fenômeno e precisa absorver a sua história. A estrutura da perspectiva histórica do ser não conhece limites e é marcada pela amplitude temporal ao mesmo tempo em que é marcada por seu completo isolamento. É essa a estrutura que pode ser denominada monadológica.

A ideia é uma Mônada. O ser que nela penetra com a sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias, tal como nas Mônadas do Discurso sobre a metafísica, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais. A ideia é uma Mônada — nela repousa, preestabelecida, a apresentação dos fenômenos como sua interpretação objetiva.²⁶⁷

Em 1940, no contexto da elaboração dos fragmentos sobre a história, o projeto de Benjamin retomará a monadologia, quando ocorrerá um novo acerto de contas com relação a uma questão central no pensamento de Leibniz. Se, para o filósofo moderno, este mundo se apresenta na sua perfeição, como melhor dos mundos possíveis, pois criado por um ser perfeito, por Deus, para Benjamin, a tarefa da filosofia, e do materialismo histórico, é a de salvação, ainda possível, para esse mundo imperfeito, danificado. Em outras palavras, enquanto para Leibniz a história se apresenta como uma *necessidade*, em Benjamin ela se apresenta como uma possibilidade. Do ponto de vista de uma teoria do poema, uma teoria puramente monadológica, leibniziana, desdobriria nos detalhes do poema a sua ligação necessária com o seu ideal; na monadologia benjaminiana, os detalhes do poema se ligam como possibilidade a esse ideal, pressupondo assim que outros poemas poderiam ter existido. Já do ponto de vista da crítica do poema que essa teoria implica, isso significa também que a história desenterrada pela crítica na descrição do poema não é meramente a história do que ocorreu e se instalou “refletida” no poema, mas a própria expressão de suas possibilidades históricas recalcadas pelo ocorrido.

“Pode-se dizer que, de qualquer maneira que Deus tivesse criado o mundo,” nos diz Leibniz em seu *Discurso de Metafísica*, “seria sempre regular e dentro

266 Ibidem, p. 36.

267 Ibidem, p. 36.

de certa ordem geral. Mas Deus *escolheu* o que é mais perfeito”.²⁶⁸ Para o materialista Walter Benjamin, as coisas se passam de modo um pouco diferente. Este mundo não seria o mais perfeito possível, e não há garantias de que algum tipo de acontecimento corrigirá por si próprio o estado das coisas. Nos seus escritos, a história da humanidade é definida como um *continuum* da história da barbárie, um longo processo de opressão e escravização entre os povos. A dominação da natureza, o modo de produção capitalista, a ascensão do fascismo e outros fenômenos da parte triste da história da humanidade são lidos, por Benjamin, como uma continuidade histórica. Escritos no auge do nazismo, seus fragmentos sobre a história acusam a humanidade de perpetuar uma história do “estado de exceção”, em que a ascensão do fascismo não consistiria em nenhuma novidade significativa.²⁶⁹

Não nos concentraremos em todos os conteúdos dos fragmentos. Basta, por enquanto, que esclareçamos duas diferenças básicas entre a monadologia de Leibniz e aquela do materialismo histórico de Benjamin. A primeira diferença fundamental: para o materialista, este mundo não é o mais perfeito de todos, e precisa ser corrigido. A segunda diz respeito ao fundamento da verdade: enquanto para Leibniz as mônadas estão fundamentadas na substância necessária denominada Deus, para Benjamin o núcleo da verdade não se encontra em uma substância, mas em uma estrutura temporal. A esse propósito, uma anotação de Benjamin no livro das *Passagens* diz o seguinte:

É importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. 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 que uma ideia.²⁷⁰

A verdade contém *um núcleo temporal*. Para o materialismo histórico ortodoxo, isso ocorre na medida em que a verdade se desvelaria no decorrer histórico, se livrando de suas falsas aparências enquanto se desenrolaria a história

268 G. W. Leibniz, *Discurso de Metafísica*, p. 21. A esse propósito, conferir também D. Danowski, “Indiferença, simetria e perfeição segundo Leibniz”, *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 104, Dez/2001, pp. 49-71.

269 Fragmento VIII: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é a regra. (...) O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos ‘ainda’ sejam possíveis no século XX não é *nenhum* espanto filosófico. Ele não está no início de um acontecimento, a menos que seja o de mostrar que a representação da história donde provém aquele espanto é insustentável”. W. Benjamin, apud M. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, São Paulo: Boitempo, 2005, p. 83.

270 W. Benjamin, *Passagens*, organizador da tradução brasileira Willi Bolle, São Paulo: UFMG, 2009, p. 505.

da luta de classes. Em Walter Benjamin, o núcleo temporal da verdade tem essa estrutura por outro motivo: não é que a verdade se revele no decorrer dos fatos históricos; ela se constitui com eles. Por isso a insistência de seus escritos na ideia de um *Jetztzeit*: e é justamente o tempo-de-agora que ocupa o lugar que Deus ocupava na monadologia de Leibniz, enquanto substância da qual emana tanto a constituição do real quanto daquilo que pode ser conhecido.

4.2.3. Monadologia do poema

A monadologia, enquanto uma lógica do encontro, no extremo, do único e do múltiplo, tem fortes implicações para uma teoria do poema em Benjamin. Testaremos aqui mais uma hipótese: se o poema, conforme podemos desdobrar de seu ensaio sobre Hölderlin, de 1914, deve ser decomposto (assim como os fenômenos) para que possamos encontrar o seu teor (a sua ideia, poderíamos dizer com o prefácio de *Origem do drama barroco alemão*), o poema pode, sob a contemplação da crítica, ser tomado como mônada.

Relembremos que o poema conserva, no seu poetificado, “relações vitais”. No ensaio sobre Hölderlin, essas relações vitais não dizem respeito à vida do poeta que seria plasmada no poema — não se trata, portanto, de uma crítica que exija uma interpretação que unisse biografia e poesia. Essas relações vitais dizem respeito a um contexto mais amplo de vida — a dos seres humanos em sociedade, vivendo de uma determinada maneira, em uma cultura, em um tempo histórico específico. Podemos supor também, com isso, que o poema contenha, em sua mínima aparência, a história dessas relações. O poema é, ele próprio, uma condensação de tempo-de-agora, de *Jetztzeit*. Não ocorre que ele possa ser explicado pelos processos históricos mais amplos, sendo deles deduzidos; a história se encontra *nele*. Nele vive a sua pré e pós-história, num duplo sentido: tanto naquele do que de fato ocorreu quanto naquele outro, da salvação, do que poderia ter ocorrido.

Com relação aos poemas do vinho, com que iniciamos a nossa reflexão neste capítulo, podemos afirmar que neles se encontram tensões temporais que podem ser descobertas pela crítica. Assim, Benjamin pode interpretá-los como uma condensação do agora em que surgiram: para ele, os poemas do vinho trazem no seu interior as forças de indignação contra o Estado de exceção de Napoleão III, e por isso o vinho promete sonhos de desforra ao “querido deserdado”. Mas também pode sugerir a sua leitura em articulação com a sua pré-história: no ensaio, a interpretação do poema figura em meio à descrição das forças conspiratórias na França do século XIX que desembocaram tanto nas práticas de Napoleão

III quanto nas dos conspiradores profissionais das tavernas e que se insurgiam contra o seu governo. Por fim, também pode articular nessa leitura a pós-história: nesse sentido, o limite temporal da interpretação de Baudelaire em Benjamin não é o ano de morte do poeta (1867), mas a formação e a destruição da Comuna de Paris (1871)²⁷¹.

Essa temporalidade intensiva das obras acontece de duas formas: tanto interiormente quanto externamente. Da forma interna é como temos entendido até aqui, ou seja, em sua relação com a história humana. Da forma externa, a coisa se passa da seguinte forma: a obra é um ponto nodal que pode ser visado pelo crítico para onde convergem as forças históricas prévias e posteriores. De maneira que uma obra, quando nasce, inventa, consigo, tudo aquilo que lhe serve de pré-história; e tudo aquilo que lhe acontece em sua sobrevivência (edições, traduções, circulações, transfigurações, leituras críticas etc.) ingressa no seu íntimo.

Assim, um poema, quando nasce, inventa os seus precursores, por exemplo. É talvez a algo dessa natureza que o escritor Jorge Luís Borges aludiu, quando identificou em Kafka uma série heterogênea de precursores: Zenão, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Léon Bloy, Lord Dunsany... A “heterogeneidade” de tais escritores não impossibilita o fato de que essa multiplicidade encontre certa unidade na figura de Kafka. Ele inventa os seus precursores, é o que nos diz Borges, porque o seu trabalho modifica o passado para nós.²⁷² Por outro lado, hoje nos é impossível ler Kafka sem que leiamos, no fundo, como pintas que tivessem nascido em sua pele sob o sol do tempo histórico, pintas que o acompanharão até a sua dissolução, a história de sua recepção e circulação, no que nos legaram Max Brod, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Gilles Deleuze etc. *Em Kafka*, todos esses nomes de sua pré e de sua pós-história convivem.

E assim se passa com poemas, também.

Por outro lado, trata-se de um ponto bastante materialista, no sentido de que essa pré e essa pós-história não são somente “literárias”. Não fosse assim, no trabalho sobre o *Trauerspiel*, a construção crítica sobre o conceito de “alegoria”, por oposição ao conceito de “símbolo”, não seria articulada com o contexto de crise da representação e guerras religiosas desde os movimentos de reforma e contrarreforma cristãs. A questão da alegoria, tomada pelos críticos de então como símbolo “mal-acabado”, poderia ter sido desenvolvida como mero ganho

271 Na verdade, esse limite é ainda posterior. Trata-se do *Jetztzeit* do próprio Benjamin. Cf. o último capítulo deste livro a esse respeito.

272 “En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” “Kafka y sus precursores” em J. L. Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. pp. 711-712.

técnico na grande caixa de ferramentas artísticas neutras e a-históricas. O ponto de vista que se funda aqui é o de que as convulsões no chamado “mundo da arte” se relacionam necessariamente com as convulsões do mundo histórico porque são, no fundo, convulsões de uma mesma natureza.²⁷³ Um ponto de vista alcançado por alguma tradição alemã: pelos românticos, por Hegel, mas também por Marx e Engels. É bastante conhecida a carta recebida por Mehring, de autoria de Friedrich Engels, em que ele afirma que:

E esta aparência de uma história autônoma das constituições do Estado, dos sistemas do Direito, das representações ideológicas em cada domínio particular, que, antes de tudo, cega a maioria das pessoas. Se Lutero e Calvino “superam” a religião católica oficial, se Hegel “supera” Fichte e Kant, se Rousseau com o seu Contrato social republicano “triunfa” indiretamente o constitucional Montesquieu, isso são processos que permanecem no interior da Teologia, da Filosofia, da Ciência do Estado, representam uma etapa na história desses domínios de pensamento e não saem fora do domínio do pensamento. E, desde que a ilusão burguesa da eternidade e última-instancialidade da produção capitalista foi acrescentada, mesmo a superação dos fisiocratas e de A. Smith sobre os mercantilistas passa por uma mera vitória do pensamento; não pelo reflexo no pensamento de fatos econômicos alterados, mas pela penetração correta, finalmente alcançada, nas condições efetivas sempre e por toda a parte existentes; se Ricardo Coração de Leão e Filipe Augusto tivessem introduzido o livre-câmbio, em vez de se terem enredado em cruzadas, ter-nos-iam sido poupados quinhentos anos de miséria e de estupidez.²⁷⁴

Em 1937, ao escrever um ensaio sobre o materialista Eduard Fuchs, Walter Benjamin saudou essa carta de Engels como um “golpe de misericórdia nas ‘ciências do espírito’”.²⁷⁵ Nesse contexto, as palavras do prefácio ao livro sobre o barroco são evocadas mais uma vez. Benjamin afirma que essa carta de Engels “questiona o caráter fechado das várias áreas do saber e da sua produção – por exemplo, no que se refere à arte, o seu próprio e o das obras que se propõe englobar”.²⁷⁶ Uma história da poesia que não concentrasse, em seu íntimo, uma visada histórica sem limites, seria necessariamente falsa, desse ponto de vista. E mesmo a recensão de uma única poesia. Segundo Benjamin, no ensaio sobre Fuchs, “essas obras integram a sua pré (*Vor*) e a sua pós-história (*Nachgeschichte*) – uma pós-história dada a qual

273 A esse propósito, cf. o apêndice anexado a este livro, a propósito do conceito de técnica em Benjamin.

274 Tradução de José Barata Moura em K. Marx; F. Engels, *Obras escolhidas*, Lisboa: Editorial Avante, 1982. Tomo III. pp. 556-561 Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/285953/mod_resource/content/1/Aula%203%20texto%202.pdf, acessado em 09/05/2018.

275 W. Benjamin, “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, in: *O anjo da história*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 127.

276 Ibidem, p. 127.

também a sua pré-história se torna reconhecível como um processo de transformação permanente”.²⁷⁷

O que resulta desses pensamentos é uma relação entre poesia e sociedade bastante singular. A própria história se desdobra (se a crítica contempla uma chama, conforme o ensaio sobre o Goethe, a história se desdobra da obra como o milho de si mesmo quando exposto à alta temperatura) dos poemas. Mais ainda: é somente nessas formações singulares que se pode vislumbrar a história. Esse método é contraposto, por Benjamin, ao método reacionário do historicismo, que tenta articular a totalidade do passado como um acúmulo de fatos, e não como a exposição a partir de um ponto singular. Nas palavras do ensaio sobre Fuchs (e que serão recuperadas, mais tarde, em seus fragmentos sobre a história, em 1940):

[Para o historiador materialista, a história] torna-se objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio, mas por uma época, uma vida, uma obra determinada. Ele arranca a época à “continuidade histórica” reificada, e assim também a vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *oeuvre*. Mas o resultado produtivo dessa construção tem como resultado que *na obra se contém e se supera a oeuvre, nesta a época e na época toda a evolução histórica.*²⁷⁸

Esse ponto de vista é o que permite a Benjamin elaborar aquela interpretação de Baudelaire e conceber, em seu interior, as energias dos desejos de desforra do proletariado e a taxaço do vinho no poema “A alma do vinho”. Desse ponto, Benjamin pode articular a sua análise desde as medidas autoritárias do governo de exceção de Napoleão III até as ações conspiratórias nas tavernas de Paris às vésperas da Comuna.

No entanto, é estranho que tanto Benjamin quanto Adorno discordem metodologicamente a esse propósito. Concordam com os pressupostos teóricos, mas divergem quanto à tese de que determinados fenômenos sociais podem ser divisados no interior de “A alma do vinho” de maneira imediata. A hipótese a ser aqui testada é a de que a interpretação do conceito de teor, e a relação entre os dois teores, *Sachgehalt*, teor de coisa, e *Wahrheitsgehalt*, teor de verdade, é o que realmente difere entre um autor e outro. Ao mesmo tempo, isso reflete uma diferença fundamental, entre os dois filósofos, no que concerne à interpretação das relações que se estabelecem entre poesia e sociedade.

277 Ibidem, pp. 127-128.

278 Ibidem, pp. 128-129.

4.3. Teor em Adorno

Theodor W. Adorno teve a oportunidade de expor muitíssimas vezes as suas concepções das relações entre arte e sociedade, ou arte e vida histórica. E também no âmbito da poesia, como na sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, publicada em 1957. Nela, como em tantos outros textos, e até mesmo na sua inconclusa *Teoria Estética*, Adorno desenvolve o seu pensamento tendo por base o conceito de *teor* (*Gehalt*) das obras de arte. Não deixa de chamar a atenção que esse seja o conceito chave das análises que Benjamin faz da literatura e da poesia. E, em ambos, o conceito de teor é mobilizado para encontrar o nexos em que poema e vida coincidam. Na “Palestra sobre lírica e sociedade”, as palavras “o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais”²⁷⁹ quase coincidem com aquelas, do ensaio de Benjamin sobre Hölderlin, que dizem que “não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base” do poema.²⁸⁰ Para Adorno, o poema expressa uma universalidade a partir de uma individuação; para Benjamin, “um conjunto de relações vitais determinado pela arte”.²⁸¹

É claro que a questão, em Adorno, se coloca mais diretamente em relação ao problema da ideia de lírica, objeto de sua palestra. Se a lírica é aquele gênero de maior contato com a experiência individual, a conclusão de Adorno se mantém nos limites das questões da individuação. Para Adorno, o que se passa na lírica é que o processo de individuação da poesia é um processo que, na singularidade, encontra a universalidade. Na vida individual, o contrário da vida particular, portanto. Em suas palavras, que vale a pena reproduzir aqui integralmente, a lírica promove um mergulho no individuado:

O mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo de particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.²⁸²

Na palestra, podemos ler um dos principais motivos no conjunto de textos críticos legados pelo filósofo: a crítica deve ser capaz de tecer relações entre a

279 T. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, in: *Notas de Literatura I*, trad. Jorge de Almeida, São Paulo: Duas cidades; Ed 34, 2003. p. 66.

280 W. Benjamin, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, trad. Susana Kampff Lages, in: *Escritos sobre mito e linguagem*, São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2011. p. 16.

281 *Ibidem*, p. 16.

282 T. Adorno, *Op. cit.* p. 66.

arte e a sociedade, mas não de um ponto de vista que teça determinações sociais “de fora para dentro” da arte. A investigação da vida social, ou mesmo da vida histórica, só é válida, para Adorno, quando permite um mergulho na obra ainda mais profundo. “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte”, nos diz Adorno, “mas sim levar mais fundo para dentro dela”.²⁸³

Não se pode perder de vista o sentido de poesia lírica nesse texto de Adorno para compreender tanto o seu argumento central, a relação da lírica com a sociedade, quanto o seu argumento de fundo, o da relação da arte com a vida. O filósofo refere-se sobretudo à Lírica moderna, que, para Adorno, é um tipo de poesia que frutificou principalmente com o advento do capitalismo, como rejeição à reificação e à alienação, e na qual percebemos certa desmaterialização do mundo em favor de um mundo radicalmente individuado. Diante da perda de unidade com o mundo, alguns poetas modernos apostariam no mergulho no eu (por oposição à falsa coletividade da massificação) ou no animismo (por oposição ao falso respeito pelas coisas da mercadoria).

Para avaliar a lírica e a sua relação com a sociedade, Adorno parte de um ponto que ele nota como social em si: a própria recusa em se compreender a poesia lírica à luz de eventos da sociedade.²⁸⁴ Essa recusa seria, em si, um fenômeno social que explicaria, em grande medida, o gênero. O desconforto que esses dois termos podem gerar, quando próximos, lírica e sociedade, é, para Adorno, uma expressão de um estado de coisas social que levou também à própria existência da poesia lírica e ao seu caráter de aversão a tudo o que é social: o mundo prático, da utilidade, da racionalidade etc. Isso se torna explícito em poemas do século XIX, como “Em uma caminhada”, de Mörike, analisado por Adorno em sua palestra:

Entrei numa amável cidadezinha,
Nas ruas o rubor da tarde resplandecia.
De uma janela aberta, então,
Por entre floreiras ricamente em flor
E botão, ouviam-se os sons de um dourado carrilhão,
E uma voz que parecia rouxinóis em coro,
Fazendo as flores tremerem,

283 Ibidem, p. 66.

284 Em sua palestra, Adorno se dirige a seu público nos seguintes termos: “Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvincilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica”. Ibidem, pp. 68-69.

Fazendo os ares reviverem,
Fazendo qual brasa brilharem as rosas em fogo.

Ali fiquei parado, extasiado de prazer.
E na verdade não consigo perceber
Como os portões da cidade eu transpus.
Ah, como aqui o mundo é pura luz!
O céu ondula em púrpuro torvelinho
E lá atrás desvanece a cidade em dourado fulgor;
Como murmura o riacho entre os alnos, como murmura ao
fundo o moinho!
Estou êbrio, perdido em confusão –
Ó musa, tocaste o meu coração
Com um sopro de amor!²⁸⁵

Para Adorno, esse poema, bem como a poesia lírica moderna, representa uma promessa de felicidade proporcionada a quem se refugia longe das grandes cidades – um sentimento de calor e abrigo que tende a se perder no mundo capitalista. Para ele, o tom de fábula se harmoniza com a linguagem suave a partir da criação de um cenário onde apenas a extrema distância (a cidadezinha no interior da Alemanha) apresenta a verdadeira promessa (anticapitalista). Essa harmonia entre linguagem e fábula se dá “no plano da linguagem”, com “um elemento de *antiguidade*”, “como se soassem de longe (...) ritmos livres” que “evocam estrofes gregas sem rima”, e que preparam a aparição da palavra “musa”, no final do poema. “Musa”, então, que é “uma das [palavras] mais desgastadas do Classicismo alemão”, brilha mais uma vez, não por causa de si mesma, mas por causa da aparição de uma amável cidadezinha.²⁸⁶

Essa teoria, no entanto, também se aplica a certos casos da chamada poesia antilírica, que configura essa profusão de gêneros poéticos surgidos após as vanguardas. A poesia antilírica pode ser pensada a partir dessa chave dialética e adorniana: aquilo que os poemas que a compõem rejeitam se torna, de alguma maneira, a lei de sua forma. Até mesmo num sentido material, a sua rejeição a determinados contextos sociais se converte no “desenho” que separa o seu contorno do social, que destaca essas obras da realidade empírica e prática. Coisa que fica muito clara em poetas que combinam o sentimento lírico com uma forma antilírica, em tudo oposta à forma de Mörike; como por exemplo o poema “l(a)” de E. E. Cummings, publicado em 1958, um ano após a palestra de Adorno (e que o filósofo, evidentemente, não comenta). O original e a tradução de Augusto de

285 A tradução foi retirada da edição brasileira da palestra. *Ibidem*, p. 80.

286 *Ibidem*, pp. 80-81.

Campos:

l(a	so
le	(1
af	f
fa	o
ll	l)l
s)	(há
one	c
l	ai)
iness	itude ²⁸⁷

No poema de Cummings, as palavras querem “regredir” a meros fonemas e, principalmente, caracteres. O verso tem todo o seu caráter prosaico reduzido ao extremo. Um efeito dessa poesia é a significação da solidão dos caracteres – nesse caso, o “l” (ele) e o “1” (um), personificados pela única palavra que se apresenta não fragmentada em algum verso, “one” – concentrando o sentido dessa “loneliness” (que começa com a letra “ele”) nessa uma folha que cai. Essa folha que cai é representada pelo parentesco dos caracteres “l” e “1” também graficamente, fazendo com que ele caia do primeiro ao penúltimo verso (na versão em inglês). Cabe ressaltar a transformação da função da natureza, com relação à poesia de Mörike: em Cummings ela se apresenta como o refúgio máximo do indivíduo diante da sociedade, e não é mais o calor da musa, mas o anúncio do desfolhamento melancólico que possibilita a harmonia entre linguagem e tema.

Na avaliação de Adorno, de todo modo, não se pode deixar de notar uma tendência à rejeição do mundo material como condição de possibilidade da crítica (seja a do poema, seja a da filosofia). A sua teoria, concebida como arma radical contra o fetiche da mercadoria e contra a reificação do trabalho, em suma, como uma teoria anti-ideológica por excelência,²⁸⁸ o impele, progressivamente,

287 Original e tradução em E. E. Cummings, *Poem(a)s*, trad. Augusto de Campos, 2ª Edição revista e ampliada, Campinas: Editora da UNICAMP, 2011. pp. 140-141.

288 A esse propósito, Rodrigo Duarte comenta como Adorno concebe um dos principais efeitos nocivos da sociedade capitalista: “a existência de mecanismos de produção e reprodução de uma impotência tal que

a mergulhar nas coisas para delas se afastar, dialeticamente. Nessa rejeição encontra-se o sonho da libertação humana pela negação do mundo agrilhado. É esse o sentido de um juízo como: “mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua,” nos diz Adorno, “as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando à alienação”.²⁸⁹ É esse o teor da lírica, e é algo dessa natureza que o teor da arte em geral alcança em suas formações mais perfeitas. Trata-se, portanto, de uma tarefa artística: o teor da obra surge com o seu poder de *negação* do mundo, no qual se pode afirmar um sonho de mundo, este sim, mais natural, com mais coisas, uma sociedade realmente universal, em que o indivíduo é livre e profundamente social.

Nessa negação se funda o nexos entre indivíduo e sociedade. Para Adorno, essa exploração dos limites insondáveis da individuação por uma voz lírica singular tem como contraponto o antagonismo social real entre aqueles que podem realizar essa busca e aqueles que não podem, seja porque se encontram alienados, e, portanto, ausentes de si mesmos, seja porque foram privados de sua condição de sujeito e se tornaram, “literalmente”, segundo Adorno, objeto da história. Esses, no entanto, “têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz”, nos diz Adorno, e é esse direito que faz com que, no “subsolo” daquilo que chamamos de tradição lírica, persista “uma corrente subterrânea coletiva”.²⁹⁰ No caráter essencialmente *negativo* da crítica se expressa o sofrimento do mundo. Essa *fratura*, nos diz Adorno, é o que fundamenta a aparente pureza da lírica.

É bem provável que seja a sua valoração de uma atitude eminentemente *negativa* diante de um mundo que é ele mesmo pura negatividade (seja o mundo negativo da exploração capitalista, seja o da razão instrumental, seja ainda o da administração de todos os aspectos da vida) o que levou Adorno a incorporar o conceito de *Gehalt* em sua própria teoria. Pois, em Benjamin, esse conceito aponta justamente para uma “não imediatidade” da obra com a vida. Basta lembrar como, no ensaio sobre Hölderlin, ele aponta para um “poetificado” dos poemas,

mantenha o funcionamento do sistema sem maiores sobressaltos”, que pode ser traduzido sob o “selo de autenticidade marxiana” de “fetichismo”. E, a esse propósito, comenta que “em Adorno, o termo fetichismo (...) adquire uma extensão insuspeitada (...) uma vez que o caráter fundamental da mercadoria na sociedade burguesa se hipertrofia a ponto de ser co-determinante no funcionamento da psique: ‘Na mais recente economia pulsional, a libido deveria se aplicar menos às pessoas vivas do que aos esquemas fabricados do vivente e aos próprios bens de consumo, às mercadorias.’ A contrapartida dessa pseudo-humanização de objetos inanimados é o fato de o caráter ideológico típico do mundo das mercadorias tender à absorção dos últimos traços de humanidade nos indivíduos, tornando-os, finalmente, coisas”. R. Duarte, *Adornos: Nove ensaios sobre Adorno*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997. pp. 113-114.

289 T. Adorno, *Op. cit.*, pp. 70-71.

290 *Ibidem*, p. 77.

um conceito que dava a ver a desmaterialização do mundo na poesia em favor de uma linguagem que criava um mundo do poema; ou então, a divisão entre teor de coisa e teor de verdade na obra que funda uma relação não imediata entre fatos e ideias. É pelo mesmo motivo, é provável, que Adorno tem em alta conta o “*pathos* da distância” em Stefan George. A polarização radical em George, que o teria transformado, simultaneamente, aos olhos de Benjamin, em conservador ocultista e consolador de toda a geração que foi à guerra, expressa, para Adorno, um mundo fraturado. E, da mesma forma, o *pathos* da distância de George pode promover poemas muito distintos, como o delicado “Rapto” e este violento fragmento:

Débil forma e forças monstruosas:
cada frágil discurso o todouvido
tempo em livro gravou tudo pó mas
não ouviu o rolar subterrâneo –
tudo sabe e ignora o que é real.
Vós prenhes do passado que serviram
poderiam voltar à vida mesmo
assim a treva escura não vos mostra.
E caístes na noite já sem forças
brasa e centelha e luz interior.²⁹¹

O confronto entre uma forma fraca e forças desproporcionais aparece, no poema, com toda a sua clareza (ou treva) histórica. É quase como se pudéssemos ouvir, com esses versos, as palavras de Adorno quando afirma coisas como “[hoje] a corrente subterrânea da lírica aflora com violência”.²⁹² É curioso notar ainda como o mundo fraturado se expressa num novo mundo em que espaço-tempo, único refúgio de estabilidade de um mundo todo mudanças, na imagem dos mapas e dos relógios, configura uma dimensão essencial ela mesma fraturada. São os já padecidos que estão grávidos do passado; são os já sem luz interior que carregam filhos que já se foram, que já se passaram, e ficam, com isso, impossibilitados de dar à luz...

A certeza de Adorno de que a coisificação destruiu qualquer possibilidade de relação imediata com as coisas que não tome a forma da ideologia distan-

291 Tradução minha. No original: “Unholdenhaft nicht ganz gestalte kräfte: / Allhörige zeit die jedes schwache poltern / Eintrug ins buch und alles staubgeblas / Vernahm nicht euer unterirdisch rollen – / Allweis und unkund des was wirklich war. / Euch trüchtig von gewesnem die sie nutzen / Sich zur belebung hätte bannen können / Euch übersah sie dunkelste Verschollne. / So seid ihr machtlos rückgestürzt in nacht / Schwelende sprühe um das innre licht”. O poema é considerado por Adorno em *Prismas*, que afirma que o poema sugere “possibilidades que a época menosprezava”. ADORNO, Theodor. “George e Hofmannsthal – correspondência: 1891-1906” in: *Prismas*, trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida, São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 274.

292 T. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, p. 77.

cia-o de um conceito central no jovem Benjamin: o conceito de *Sachgehalt*, de teor de coisa. Essa aversão o leva a querer salvar até mesmo um “culto às coisas” de Rilke (o seu *Dingkult*) da concretude dessa relação: “Mesmo o culto à coisa, pretendido por Rilke, já pertence ao círculo encantado de tal idiossincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação”.²⁹³ Trata-se da mesma motivação que o leva à sua *Dialética negativa*: “Aquilo graças ao que a dialética negativa penetra seus objetos enrijecidos é a possibilidade da qual sua realidade os espoliou, mas que, contudo, continua reluzindo em cada um deles”.²⁹⁴ Por isso, frequentemente Adorno abandona a formulação inicial do conceito de teor de coisa, que se compunha com o conceito de teor de verdade. Adorno prefere reformulações desse teor mais material, em formas tais como “teor social” (*gesellschaftlicher Gehalt*), como na sua palestra sobre lírica e sociedade, ou “teor histórico” (*geschichtlichen Gehalt*), como na sua *Teoria estética*, em que faz afirmações como esta:

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao teor material histórico [*geschichtlichen Stoffgehalt*] de sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último fator da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historicismo que, em vez de seguir o seu próprio teor histórico [*geschichtlichen Gehalt*], as reduz à história que lhes é exterior.²⁹⁵

Essa ampliação do conceito de teor de coisa em outros diversos (teor material, teor histórico, teor espiritual, teor social...) marca uma diferença fundamental na interpretação de Benjamin e de Adorno, naquela carta sobre “A alma do vinho” de Baudelaire: Benjamin permanece enfeitado pelas coisas, e Adorno desconfia desse encantamento. Isso funda uma situação tal, na defesa de seus argumentos, que se torna quase impossível não garantir razão aos dois. Pois a pergunta de fundo é: temos acesso às coisas e podemos confiar em sua magia de imediaticidade conosco (Benjamin), ou todo o acesso às coisas do mundo está impossibilitado pela coisificação do próprio mundo (Adorno)? Podemos ir “direto aos fatos” (Benjamin), ou dependemos da “mediação do conceito” (Adorno)?

293 Ibidem, p. 69.

294 A continuação desse pensamento na *Dialética negativa* poderia servir de epígrafe à sua “Palestra sobre lírica e sociedade”: “No entanto, mesmo junto ao empenho extremo por expressar linguisticamente uma tal história coagulada nas coisas, as palavras empregadas permanecem conceitos. Sua precisão substitui a ipseidade da coisa, sem a tornar totalmente presente; um espaço vazio se abre entre elas e aquilo que evocam”. T. Adorno, *Dialética negativa*, trad. Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 52.

295 T. Adorno, *Teoria estética*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 2011. p. 277.

4.4. Poesia e história em Benjamin e Adorno

O que se escreveu neste capítulo pode ser compreendido como uma tentativa de resolução da disputa entre Benjamin e Adorno sobre o método de interpretação adequado diante de um poema como “A alma do vinho” de Charles Baudelaire. É bom recapitular o estado em que deixamos a coisa. No seu ensaio sobre “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Benjamin associa versos, tais como “Pois sinto, ao ir tombando, uma imensa alegria, / Na garganta do homem que trabalha e cansa” (de “A alma do vinho”) e “Vê-se um trapeiro, vem balançando sua testa, / Batendo e se escorando em muros qual poeta, / Ignora polícias, temas misteriosos, / E o coração se derrama em planos gloriosos. / Ele faz juramentos, dita leis sublimes, / E reconhece as vítimas, reverte os crimes” (de “O vinho dos trapeiros”), diretamente à realidade social, a saber, à taxaçoão sobre o vinho, ao deslocamento até as bordas de Paris pelo proletariado, ao seu retorno ébrio e aos sonhos de desforra da classe operária e dos conspiradores profissionais para com a burguesia.

Para Adorno, isso era preocupante mais do que como caso isolado. O ensaio era uma miniatura do que se tornaria depois o esperado trabalho sobre as *Passagens*, no qual ambos, Benjamin e Adorno, depositavam muitas expectativas. O trabalho deveria iluminar o século XIX, o século do auge do capitalismo e do surgimento do socialismo de Marx e Engels. Como poderia aquela metodologia dar conta da imensa tarefa de reunir a história a partir de seus detritos? Deixando que os detritos falassem livremente? Porque, se o projeto de Benjamin envolvia uma recolha de citações em revistas, depoimentos em jornais, cartazes, poemas, memórias, e todo tipo de relato sobre as lutas de barricadas, sobre as reformas urbanas, sobre as exposições universais, sobre a invenção das galerias, sobre o surgimento dos panoramas, a transformação da vida na metrópole, a iluminação a gás, o surgimento do ferro, e toda essa sorte de coisas, como poderia o filósofo iluminá-las sem que colocasse, entre tais coisas e o texto de seu ensaio, a teoria?

É esse o ponto de Adorno: associar diretamente a massa factual em torno do vinho com o sentido da embriaguez em Baudelaire era apostar no poder mágico das coisas. Se Benjamin fazia isso em nome de um materialismo, abdicar da teoria, no entanto, seria, para Adorno, o pior que Benjamin poderia fazer: tanto com o marxismo, quanto com Baudelaire ou o século XIX, quanto com a própria teoria de Benjamin. Adorno exige de Benjamin um retorno à sua teoria de juventude, do ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Com isso, Adorno refere-se ao procedimento metodológico recomendado pelo conceito de teor, *Gehalt*.

Hoje, o principal comentário a essas cartas é aquele feito por Giorgio Agamben, no ensaio “O príncipe e o sapo”. Ali, acusa-se Adorno de um marxismo vulgar. Ele teria rebaixado a sua teoria na sua acusação a Benjamin: a exigência de Adorno por mais mediações é interpretada de tal modo como se o filósofo distinguisse os elementos da estrutura e da superestrutura como ontologicamente distintos. O ponto principal da acusação de Agamben é a exigência, na carta de Adorno, por mais mediação conceitual em favor da exposição de um “processo global”. A partir de então, Adorno é identificado como filósofo solidário da metafísica ocidental: “De fato”, diz Agamben, “toda interpretação causal é solidária com a metafísica ocidental e pressupõe a decomposição da realidade em dois níveis ontologicamente distintos”.²⁹⁶ A opção de Benjamin por relacionar esses fatores de maneira imediata é encarada como verdadeiro materialismo, uma vez que nem mesmo Marx, segundo Agamben, se dispusera a qualificar a relação entre base e superestrutura (nem mesmo a força da metáfora qualifica a relação, para Agamben, tanto quanto o método de Benjamin não configura uma novidade diante de Marx...). Agamben termina a sua exposição defendendo que a natureza da relação entre base e superestrutura em Benjamin é análoga à relação entre teor de coisa e teor de verdade tal como exposta no ensaio sobre “*As afinidades eletivas de Goethe*”.

Parece-me, no entanto, que o problema aqui é de outra natureza. Em primeiro lugar, o ensaio sobre Baudelaire é também um ensaio de história: mas apenas na medida em que essa história se manifesta em uma obra singular, como experiência. Por interpretá-la como obra historiográfica irrestrita, o problema se coloca na forma de “solucionar” a relação base e superestrutura. A solução que propõe, de que a história se manifesta como mônada para Benjamin, não é uma solução, mas de onde o problema parte: tanto para Benjamin em seu ensaio quanto para Adorno na carta ao amigo o problema é a forma com que essa mônada espelha o seu tempo histórico. O título do ensaio já traz o problema dessa forma: “A Paris do Segundo Império *em* Baudelaire (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*)”. Trata-se de compreender *como* essa Paris se forma em sua obra. O conceito de teor, herdeiro direto do conceito de poetificado, existe para compreender justamente este problema: como pode ser que a vida (histórica, social...) se instale na base dos poemas?

A diferença entre os amigos, em correspondência, certamente se refere às suas interpretações do marxismo. Mas se refere também à própria interpretação da relação entre os teores. Isso se reflete na forma de três discordâncias bá-

²⁹⁶ G. Agamben, “O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin”, in: *Infância e história*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 144.

sicas: 1) diante da exigência da mediação pelo processo global e pelos conceitos; 2) diante da participação ou não das coisas na verdade; e, conseqüentemente, 3) diante da importância ou desimportância da filologia para a crítica. A primeira dessas discordâncias pode ser compreendida – salvaguardadas as críticas feitas aqui – pela leitura do ensaio de Agamben.

Quanto à segunda das discordâncias, cabe citar um trecho importante de Adorno: “será esse um ‘material’ que pode aguardar pacientemente por interpretação sem que seja consumido em sua própria aura”, pergunta Adorno, “não conspira antes o conteúdo pragmático desses objetos, quando isolado, de uma forma quase demoníaca contra a possibilidade de sua própria interpretação?”.²⁹⁷ Trata-se daquela desconfiança com relação ao reino das coisas, no qual Benjamin deposita algumas fichas. Isso se manifesta até mesmo em seus estilos ensaísticos: os ensaios de Benjamin mais fragmentários e permeados por citações; os de Adorno com longuíssimos parágrafos, em que se testam os conceitos.

Se tomamos tanto Adorno quanto Benjamin tardiamente como “leitores” da obra benjaminiana de juventude, poderíamos dizer que Adorno está mais próximo do ensaio sobre Hölderlin, enquanto Benjamin está mais próximo de seu prefácio sobre o barroco alemão. No ensaio sobre Hölderlin, impera a ênfase na necessidade de se tomar o poema como um “mundo”, destacado do mundo empírico, pois o poema aniquilaria o mundo circundante em favor de um mundo poético próprio. No prefácio do trabalho sobre o *Trauerspiel*, a ênfase recai na ideia de que a tarefa de apresentação da verdade só pode ser levada a cabo por aquele que rearranja os fenômenos em novas constelações. No primeiro caso, o de Adorno, o teor de verdade do poema é o alvo da crítica, e o material histórico-social que se apresenta é franqueado apenas indiretamente; no segundo caso, o de Benjamin, o teor de verdade do poema nunca se mostra imediato ao crítico, que só tem acesso indireto a ele mediante o acesso imediato às coisas e aos fenômenos.

Segundo os parâmetros do jovem Benjamin, a que ambos recorrem, os dois filósofos têm o seu quinhão de razão. Adorno, ao exigir um maior papel da mediação do pensamento diante das coisas, advoga pela coerência com os fundamentos da teoria do teor, enquanto fundamentado pelo conceito de poetificado: o poema dissolve o mundo empírico, e tratar os seus elementos de linguagem como se fossem de fato materiais seria incorrer em um erro metodológico básico. Por outro lado, Benjamin, ao conceber que os elementos materiais participam do poema de maneira tão imediata, permanece fiel à sua filosofia da linguagem, segundo a qual as coisas não são objeto da linguagem, mas participam dela. Isso faz com que Benjamin siga fiel ao conceito de teor de coisa, enquanto que a posição

297 T. Adorno; W. Benjamin, *Correspondência (1928-1940)*, p. 400.

de Adorno o levará a se distanciar um pouco da ideia de teor de coisa (embora ainda recorra a ela eventualmente) em favor de um teor material em sentido muito mais amplo.

Quanto ao terceiro e último fator de desentendimento entre os dois, cabe citar um trecho da defesa de Benjamin. Na acusação de Adorno, paira também uma desconfiança sobre o método filológico, que acrescenta ao texto o seu dado contextual cheio de materialidade “neutra”, isto é, pré-teórica. Benjamin se defende da seguinte forma (que reorganizo, alterando um pouco a ordem dos parágrafos para produzir a leitura mais imediatamente):

Se você recordar outros trabalhos meus, verá que a crítica da atitude do filólogo é uma velha preocupação minha – e idêntica, intrinsecamente, àquela quanto ao mito. É ela que provoca a cada caso o próprio esforço filológico. É ela que insiste, para usar a linguagem do meu trabalho sobre as *Afinidades eletivas*, na revelação do teor de coisa nos quais o teor de verdade é desfolhado historicamente. (...) Quando você fala de uma “apresentação estupefata de meras facticidades”, está caracterizando a genuína atitude filológica. (...) A aparência de facticidades fechadas, que se prende à investigação filológica e sujeita o pesquisador a seu feitiço, desaparece à medida que o objeto é construído de uma perspectiva histórica. As linhas de fuga dessa construção convergem em nossa própria experiência histórica. Com isso o objeto constitui-se como mônada. Na mônada ganha vida tudo aquilo que jazia em rigidez mítica na condição de texto. Parece-me portanto um juízo equivocado da matéria quando você identifica no texto “uma inferência imediata do imposto sobre o vinho a ‘L’âme du vin’”. Ao contrário, a junção foi legitimamente estabelecida no contexto filológico – como deve ocorrer na interpretação de um escritor antigo.²⁹⁸

A carta de Benjamin esclarece o quinhão de razão de Adorno: a mera filologia, sem o apoio da teoria, não pode visar o teor de verdade do poema. O que Benjamin argumenta a seu favor, no entanto, é que a construção histórica, feita no livro sobre Baudelaire, é a teoria necessária para que a filologia não “enfeitice” o seu objeto na descrição de “meras facticidades”. A construção histórica coloca o objeto de tal forma a configurar uma mônada. Apenas dessa perspectiva, segundo Benjamin, pode o teor de verdade se apresentar, justamente na apresentação do teor de coisa, no qual aquele se “desfolha” historicamente.

Seja como for, parece certo em Benjamin, a partir de seu trabalho sobre o barroco alemão, e ainda mais com a sua adesão ao materialismo histórico, a construção histórica do objeto é não somente necessária para a tarefa da filosofia, de apresentação da verdade, como deve ser feita nos seus pormenores materiais, sejam esses materiais, como afirma Adorno, enfeitizados pela alienação e pela reificação ou não.

298 T. Adorno; W. Benjamin, *Correspondência (1928-1940)*, pp. 414-415.

5. As flores da poesia na terra do saber

“O poema se desfaz. Bem sei.
E aos poucos morre.”
Hilda Hilst

As imagens fabricadas por Walter Benjamin a propósito da crítica,²⁹⁹ em diferentes momentos de sua reflexão sobre a arte, remetem diretamente ao problema do método. A do alquimista e do químico diante de uma fogueira, por analogia ao crítico e ao comentador diante da obra, talvez seja a mais famosa entre elas. O problema do método acompanha os objetos da crítica de Benjamin, à maneira da técnica fotográfica da dupla exposição. Como um fotógrafo que expõe um negativo duas vezes, cada um dos textos do espólio de Benjamin revela, não raro, um duplo. Se quisermos nos restringir aos seus principais textos de crítica, é possível lembrar: do ensaio sobre Hölderlin, que começa com importantes parágrafos metodológicos acerca do poetificado [*das Gedichtete*]; o ensaio sobre “*As afinidades eletivas de Goethe*”, que se inicia com uma discussão sobre os conceitos de teor [*Gehalt*] de coisa e de verdade; o livro sobre o drama barroco, que dedica uma primeira seção às considerações epistemológicas; os comentários sobre os poemas de Brecht, cujas primeiras palavras se referem justamente à forma do comentário; e não sabemos como seria, em sua totalidade, o livro sobre Baudelaire, que restou inacabado, com apenas o segundo capítulo pronto (“A Paris do Segundo Império em Baudelaire”), mas que contava, no final da vida de Benjamin, para o seu posterior desenvolvimento, com um conjunto de reflexões teórico-metodológicas acerca da história (o conjunto de fragmentos “Sobre o conceito de história”). Nesse sentido, em Benjamin, o exercício da crítica é sempre acompanhado pela reflexão sobre a crítica. A crítica das obras se revela como uma crítica da crítica.

299 Muitas das reflexões deste capítulo começaram a sua gestação antes do meu processo de doutoramento. Ainda na graduação tive a oportunidade de ser orientando de Iniciação Científica do Patrick Pessoa, na faculdade de História da UFF, quando acompanhei suas aulas sobre Benjamin, Adorno, Brecht, a questão da crítica, da modernidade, do símbolo, da alegoria e da política na arte. Depois, convivi com o Patrick como orientando durante o meu Mestrado em Filosofia, também na UFF. As aulas do Patrick, as coisas que ele dizia e diz, os grupos de estudo dos quais pude participar, as suas palavras sobre “a arte da crítica” – tudo isso compõe hoje o meu pensamento em regiões tão fundas que sequer posso nomear. Fica gravado que muito deste livro deve a sua escrita ao convívio com o Patrick – principalmente este capítulo, que envolve mais diretamente a arte da crítica, o confronto direto com obras singulares e o seu desdobramento para além da ilustração filosófica.

Entre as imagens que restaram a esse propósito, uma figura em seu legado na forma de um manuscrito sobre o “jardim da arte” e a “terra estranha do saber”.

Uma imagem da crítica: transpor plantas do jardim da arte para a terra estranha do saber, captando com atenção as pequenas mudanças de cor e de forma que acontecem nesse processo. O mais importante é a mão delicada, o cuidado com que se arranca a obra com raiz e tudo, para elevar o terreno do saber a um nível superior. Todo o resto vem naturalmente, porque são os aspectos mais válidos da obra que merecem o nome de crítica no seu sentido mais nobre.³⁰⁰

O fragmento está entre outras anotações para um ensaio (um conjunto de teses) que não veio a ser finalizado, mas que estava em fase de elaboração por volta de 1930. Reúnem-se sob o título “Programa da crítica literária”. O fragmento acima remete a uma imagem claramente romântica, por um lado. O jardim da arte sugere um meio, um *médium*, comum a todas as obras, a desdobrar-se infinitamente em um jardim sem limites, ou um absoluto. Por outro lado, caracteriza a crítica como um gesto que rompe com a ilusão de preservação de um tal jardim. Ainda que com cuidado, a crítica “arranca a obra com raiz e tudo”. Em uma nova terra, as formas da arte se transfiguram lenta e organicamente. A crítica aparece nessa imagem, simultaneamente, como um cultivo (no sentido de um cuidado) das obras e como uma violência — a sua transposição para uma terra que não lhes é natural. A terra estranha do saber. Nesse sentido, a crítica não se confunde com a arte, embora possa se configurar, segundo a correspondência com Scholem, como um gênero literário.³⁰¹

Não seria nenhum absurdo pensar os poemas como flores e os versos como pétalas em um tal jardim. Dizer que cabe ao jardineiro, isto é, ao crítico, o cuidado e a violência necessários com essas flores é ainda dizer pouco. Vale dizer, no entanto, que a crítica terá falhado caso a flor murche (com a violência excessiva da transposição) ou caso não se observem modificações na sua composição. Isso significa dizer que há algo que sobrevive no poema e que não é apenas “artístico”, mas é também saber, e que esse saber só vingará se faz justiça ao poema. A hipótese que orienta este capítulo é a de que desestruturar o poema, rearranjá-lo em outra configuração, escrutiná-lo, enfim, (num vocabulário benjaminiano, *matar o poema* — a crítica é a mortificação das obras, segundo o prefácio para o livro do drama barroco)³⁰² e fazer com que ele sobreviva à sua destruição em

300 W. benjamin, *Linguagem, tradução, literatura*, trad. João Barrento, Porto: Assirio & Alvim, 2015. p. 120.

301 Ibidem, p. 205.

302 “A crítica é mortificação das obras”, diz Benjamin, ao se desligar do projeto romântico do “despertar da

uma nova configuração redentora (a crítica é a salvação dos fenômenos, ainda segundo o prefácio)³⁰³ é uma questão de método. E esse método necessariamente se confunde com o problema do método de exposição, de apresentação filosófica. Um modo mais simples de colocar a mesma questão: há um método para a escrita da crítica do poema em Walter Benjamin?

Pode-se clarificar um pouco mais a pergunta, uma vez que o conceito de método em Benjamin se coloca em relativa oposição ao conceito de método tradicional. Ou, pelo menos, à leitura que Benjamin faz do *Discurso do método* de Descartes em *Origem do drama barroco alemão*. O sentido de método no discurso cartesiano é talvez mais próximo do sentido que o senso comum atribui à palavra. No *Discurso do Método*, a ideia de método parece se configurar como um caminho seguro para a verdade. “Pois não é suficiente ter o espírito bom”, nos diz Descartes, “o principal é aplicá-lo bem”.³⁰⁴ Ainda que não pretendesse ensinar a ninguém um único método verdadeiro e correto,³⁰⁵ sobrevive, em seu entendimento, a ideia de método como um conjunto de leis, ou preceitos, que devem ser seguidos com “firme e constante resolução de não deixar uma só vez de observá-los”.³⁰⁶ Os preceitos (num total de quatro) desenham, no *Discurso do método*, uma geometria do caminho da verdade:

Essas longas cadeias de razões, todas simples e fáceis, de que os geômetras costumam servir-se para chegar às suas mais difíceis demonstrações, haviam-me dado ocasião de imaginar que todas as coisas possíveis de cair sob o conhecimento dos homens seguem-se umas às outras da mesma maneira e que, contanto que nos abstenhamos somente de aceitar por verdadeira qualquer [coisa] que não o seja, e que guardemos sempre a ordem necessária para deduzi-las umas das outras, não pode haver quaisquer [coisas] tão afastadas a que não se chegue por fim, nem tão ocultas que não se descubram.³⁰⁷

consciência nas obras vivas”. Ao invés de reafirmar a unidade da obra, sob a bandeira de manter preservado o elo entre forma e conteúdo, a crítica deveria romper a forma da obra para reconfigurar o seu teor-de-coisa (*Sachgehalt*) fazendo luzir, na história, o seu teor-de-verdade (*Wahrheitsgehalt*), que, de outra forma, ficaria oculto na obra. A crítica é “a implantação do saber naquelas [obras] que estão mortas. A beleza que perdura é um objeto do saber. (...) [Pois] não existe objeto belo que não tenha em si algo que mereça ser sabido”. W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 193-194.

303 Ibidem, p. 19.

304 R. Descartes, *Descartes: obras escolhidas*, trad. J. Guinsburg, Bento Prado Jr., Newton Cunha e Gita K. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 63.

305 Ibidem, p. 65.

306 Ibidem, p. 75.

307 Ibidem, p. 76.

Em direção diferente desse entendimento da ideia de método, que exige um caminho reto até a verdade, Benjamin defende, no prefácio ao livro sobre o barroco alemão, o sentido de método como desvio, ou como caminho indireto (“*Methode ist Umweg*”).³⁰⁸ Para Benjamin, o método não é um conjunto de regras que orientam o sujeito na busca pela verdade,³⁰⁹ mas um retorno insistente da contemplação filosófica ao seu ponto de partida. Mais tarde, em anotação registrada no caderno N do trabalho sobre as *Passagens*, o filósofo compara seu trabalho com as Grandes Navegações, e, ao se referir ao polo magnético que desvia as embarcações de suas rotas, Benjamin afirma que deseja encontrar não a terra firme, mas “esse Pólo Norte. O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa”.³¹⁰ No que se refere a um método de exposição das ideias, abandona-se também o ideal de clareza e representação cristalina de ideias obtidas no processo de pesquisa em favor de uma escrita que incorpora na sua própria forma os desvios do pensamento. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin trata-se de uma

Dupla renúncia: ao ideal do caminho reto e direto em proveito dos desvios, da errância; e renúncia também ao “curso ininterrupto da intenção”, isto é, renúncia à obediência aos mandamentos da vontade subjetiva do autor. Em proveito de quê? De um recomeçar e de um retomar fôlego incessantes em redor da *Sache selbst*, da coisa mesma (*to on ontôs*), centro ordenador e simultaneamente inacessível do pensar e do dizer.³¹¹

De todo modo, não se trata aqui de expor o conceito “puro” de método em Walter Benjamin, que escapa ao escopo desta pesquisa. Além do mais, esta pesquisa teria pouco a acrescentar ao que já disseram, a esse propósito, Jeanne Marie Gagnebin (mais precisamente, sobre o método de exposição como apresentação das ideias),³¹² João Barrento (que pensa o método a partir da ideia de zo-

308 João Barrento traduz a sentença como “Método é caminho não direto”. Cf. W. Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, p. 16. A tradução de Sérgio Paulo Rouanet opta por: “Método é caminho indireto, é desvio”. Cf. W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50.

309 Adorno radicalizaria esta posição na forma de uma polêmica no seu “Ensaio como forma”. “O ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida. Ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes, no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria.” T. Adorno, “O ensaio como forma”, in: *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida, São Paulo: Duas cidades; Ed 34, 2003, p. 31.

310 W. Benjamin, *Passagens*, organizador da tradução brasileira Willi Bolle, São Paulo: UFMG, 2009, p. 499.

311 J. M. Gagnebin, *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, São Paulo: Editora 34, 2014, p. 70.

312 J. M. Gagnebin, *Op. cit.* pp. 63-73.

nas-limite),³¹³ Sergio Paulo Rouanet (e as semelhanças do método benjaminiano com o psicanalítico)³¹⁴ ou Katia Muricy (e a torção benjaminiana da teoria platônica das ideias),³¹⁵ apenas para citar alguns trabalhos em língua portuguesa.³¹⁶ A tarefa desta pesquisa é mais específica, ou, por assim dizer, mais restrita. Trata-se de expor o método da *crítica do poema* em Walter Benjamin.

Para isso, podemos recorrer ao livro que o filósofo deixou inacabado sobre Charles Baudelaire –em grande medida porque ali a análise de diferentes poemas a partir de distintos recortes (às vezes Benjamin trabalha com um verso, às vezes com uma estrofe etc.) permite uma visada mais ampla de seu trabalho com poesia. No entanto, talvez porque tivesse escrito somente o segundo capítulo de sua obra, talvez porque pretendesse não expor às claras do texto a sua armadura teórica, Benjamin não nos deixou um escrito que acompanhasse essa que foi uma de suas últimas críticas, salvo esparsos comentários em forma de manuscrito ou carta, e breves indícios em ensaios contemporâneos ao livro sobre Baudelaire. O objetivo deste capítulo, portanto, será extrair da própria escrita de Benjamin acerca de alguns poemas do poeta francês a forma de um método para a crítica do poema à altura da fase materialista do filósofo.

Como o método não se deixa abstrair de seu objeto, será necessário acompanhar e desdobrar a crítica que Benjamin faz a propósito de alguns poemas dentro de seu projeto mais amplo, a saber: o de desentranhar, dos poemas de Charles Baudelaire, as forças que operaram no corpo social no contexto da transformação da estrutura da experiência do sujeito em plena modernidade capitalista.

*

Uma pequena nota é ainda necessária a propósito da posição de Walter Benjamin quando começou a escrever o seu livro sobre Baudelaire. Mais especificamente, é preciso expor três conjunturas que envolvem a escrita dessa crítica: uma histórica, uma geográfica e uma econômica ou de classe.

313 J. Barrento, “Walter Benjamin: Limiar, Fronteira e Método.” *Revista Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 2, pp. 41-51, jul./dez. 2012.

314 S. P. Rouanet, “Do lapso à salvação do particular”, in: *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008. pp. 11-32.

315 K. Muricy, “O ser das ideias”, in: *Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Nau, 2009. pp. 131-166.

316 Para uma exposição da relação do método benjaminiano com a questão da temporalidade, conferir os trabalhos de Max Pensky, “Method and Time: Benjamin’s Dialectical Images”, e de Peter Fenves, respectivamente em: D. S. Ferris (org), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University, 2004; e P. Fenves, *The messianic reduction: Walter Benjamin and the shape of the time*, Stanford: Stanford University Press, 2011. Para uma exposição da dialética particular de Benjamin, conferir o trabalho de Marc Berdet, *Walter Benjamin: la passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.

A situação histórica já se imagina. Os textos são do final da década de 1930, e, portanto, seu contexto de produção envolve já alguns anos de consolidação nazifascista. Ainda em 1933 Benjamin precisou sair da Alemanha, como tantos outros judeus, com a ascensão do partido nazista e de Adolf Hitler. A reflexão que Benjamin fará sobre a atuação de Napoleão III, um imperador posto no poder pela burguesia e que não tardaria a realizar manobras para conseguir o controle total do poderio militar e governar sem o parlamento, não deixa de ter paralelos com a atuação de Hitler, com o apoio que recebeu de grandes empresários da indústria alemã após o seu discurso no Clube Industrial de Düsseldorf, e com as manobras que realizou no parlamento no contexto da consolidação do poder nazista, como os episódios em torno da Lei Habilitante.³¹⁷ Para Susan Buck-Morss, o Segundo Império só se tornou realmente “legível” para Benjamin e outros intelectuais com a chegada do nazismo ao poder: “Napoleão foi o primeiro ditador burguês, Hitler era a sua encarnação no tempo presente”.³¹⁸ Isto é, não se pode desvincular as reflexões que Benjamin faz em seu ensaio do seu momento histórico de produção: o estudo de um outro momento em que vigorava um Estado de Exceção busca responder questões que lhe são fornecidas por sua própria época.

A situação geográfica, consequência do exílio de Benjamin, é também determinante: com a emigração para Paris, ele entra em maior contato com o circuito de escritores franceses, e busca se inserir entre eles. O interesse pelos franceses não era recente, nem tampouco o empenho em mapear uma cena literária. Os ensaios sobre Proust, Surrealismo e Valéry, por exemplo, datam de antes de seu exílio. Mesmo o ensaio sobre a posição social dos escritores franceses é planejado em 1932, um ano antes do exílio. Sem mencionar ainda o trabalho sobre as passagens parisienses. Mas a força com que se engaja na situação literária francesa e no trabalho sobre as *Passagens* a partir de seu exílio se faz sentir. (Quase tão forte quanto esse empenho era também o de mapear a situação da arte soviética, provável consequência do plano que Benjamin nutriria até certa altura da década de 1930, de se mudar para a URSS.) Uma tal conjuntura influenciaria na imagem que faz de Baudelaire situado não apenas histórica, mas também literariamente – tanto na comparação de sua obra e de seus temas com outros escritores (aqui, principalmente, com Victor Hugo) quanto de seus rendimentos e sua sobrevivência econômica.

317 É claro que nenhum desses episódios é fruto da ação solitária do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, nem o apoio se deu única e exclusivamente do empresariado. A esse propósito, cf. R. Gellately, *Apoiando Hitler. Consentimento e coerção na Alemanha nazista*, Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011. Já sobre os episódios em torno da Lei Habilitante, ou de Concessão de Plenos Poderes, ou somente Lei Plenipotenciária, que garantiu a Hitler, por votação (conquistada com alianças e ameaças de banhos de sangue), a possibilidade de legislar por cima do parlamento, cf. R. J. Evans, *A chegada do Terceiro Reich*, trad. Lúcia Brito, São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010, principalmente o capítulo “O fracasso da democracia”.

318 Tradução livre. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1989. p. 308.

Esse empenho se dava por seu contexto material, tanto de subsistência quanto de produção intelectual. A história de Benjamin é a história do sucateamento das condições materiais de trabalho intelectual, tendo a habilitação para a docência negada, o exílio em 1933, a negação de publicações na Alemanha alguns anos depois e a instabilidade financeira que iria crescer até o fim de sua vida.³¹⁹ Conta Benjamin em carta a Gershom Scholem que a sua adesão ao comunismo se devia, em grande parte, não apenas à experiência de seu próprio pensamento como também à de sua vida material: o seu marxismo não seria “nada mais do que a expressão de certas experiências que fiz em minha vida e em meu pensamento”, “expressão drástica, mas não infrutífera, da impossibilidade atual de uma produção científica, impossibilidade de oferecer um espaço ao meu pensamento e à minha existência, diante da atual forma econômica”, e ainda “a única tentativa racional para alguém quase completamente privado dos meios de produção, de proclamar os direitos a isso em seu pensamento bem como em sua vida”.³²⁰ Tudo isso se reflete no estudo da situação material de Baudelaire, na decadência econômica da vida do próprio poeta e das soluções pessoais e literárias que tudo isso lhe exigiu.

É preciso dizer, portanto, que as reflexões de Benjamin expressam também o seu próprio exílio, a ameaça de desaparecimento pelas forças nazifascistas ou pela precarização de seu trabalho, e a transformação da experiência a que a sua própria geração era submetida na era que foi chamada por Eric Hobsbawm de “era dos extremos”, e às vésperas dos anos chamados por Victor Serge de “meia-noite do século”.

5.1. O século XIX mergulha em Charles Baudelaire

“Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis”³²¹ – é o que diz o décimo segundo poema dos *Pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire. O poeta parece ter-se desligado do outro. Para Jean-Paul Sartre, em Baudelaire esse desligamento era geral e irrestrito: desligado também das coisas, o poeta estaria “inclinado

³¹⁹ Às notas referidas na introdução deste livro a esse propósito, que citam duas biografias que explicam essa trajetória de Benjamin (a de Witte e a de Eiland e Jennings), somam-se as explicações da influência dessa situação na produção intelectual de Benjamin em dois textos. Um é o livro de Luciano Gatti, que conta a essa história do ponto de vista da relação de Benjamin com Adorno, e, conseqüentemente, com o Instituto de Pesquisa Social, do qual Benjamin passaria a depender progressivamente ao longo da década de 1930. O outro são as notas das edições completas, traduzidas e adaptadas no Brasil na edição recente dos textos sobre Baudelaire pela editora Autêntica. Respectivamente, L. Gatti, *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, São Paulo: Loyola, 2009; e as notas estão em W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, trad. João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

³²⁰ W. Benjamin; G. Scholem, *Correspondência*, São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 158-159.

³²¹ Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. C. Baudelaire, *Poesia e Prosa*. Volume Único, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 289. No original: “Multitude, solitude: termes égaux et convertibles”.

sobre si mesmo, como Narciso”.³²² A falta de empatia se estrutura no excesso de consciência. Para Sartre, Baudelaire vê as coisas somente para ver-se a si próprio enquanto vê as coisas. Não há continuidade entre o poeta e o mundo, e ele media a sua relação com o mundo a partir de si mesmo.³²³ Graças a essa descontinuidade, rompe-se, em sua arte poética, a força simbólica, ou mágica, da linguagem. Em outros termos, palavras e coisas se desligam, fundando uma atitude alegórica. Antes, no entanto, de compreender isso, é importante ressaltar que o que desaparece com a super consciência de Baudelaire, com esse dobrar-se sobre si mesmo, é o mundo das correspondências, das afinidades quase naturais entre todas as coisas. É desse mundo que o poeta se despede com o poema³²⁴:

Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.³²⁵

Trata-se do quarto poema da série “Spleen e Ideal”, de *As Flores do Mal*. O quinto poema revela a forma nostálgica dessa Natureza perdida com os versos:

322 Tradução livre a partir de tradução para o espanhol. J. P. Sartre, *Baudelaire*, trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Editorial Losada, 1949. p. 20.

323 *Ibidem*, pp. 20-21.

324 Para Benjamin, se existe uma “arquitetura secreta” em *As flores do mal*, “então o ciclo que o abre terá sido dedicado a algo de irremediavelmente perdido. Nesse ciclo se incluem dois sonetos idênticos pelos seus motivos. O primeiro, com o título ‘Correspondências’, e o segundo, ‘A vida anterior’. W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, pp. 135-136.

325 Tradução de Ivan Junqueira. C. Baudelaire, *Op. cit.* p. 109. No original: “J’aime le souvenir de ces époques nues, / Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues”.

“Amo a recordação daqueles tempos nus / Quando Febo esculpia as estátuas na luz”³²⁶. O navio de onde acena Baudelaire é a Paris do século XIX, que dá adeus às antigas formas de experiência (mais coletivas) e acolhe uma nova forma de vivência (mais solitária), característica das grandes metrópoles. “Foi-se a velha Paris [*Le vieux Paris n'est plus*] (a forma da cidade / Muda mais rápido ah!, que um mortal coração)”.³²⁷ É por ver o mundo desaparecer a todo momento que Baudelaire não pode se tornar um poeta simbólico. Por isso, como afirma Sartre, as coisas não se mostram ao poeta “como a seta assinala o caminho, como o indicador marca a página” – as coisas são “pretextos, reflexos, projeções”, “não valem nunca por si mesmas e não têm outra missão que a de dar a oportunidade de contemplar-se a si mesmo enquanto as vê”.³²⁸ Para Sartre, isso funda, enfim, “um homem sem imediatez”.³²⁹

Baudelaire perdeu a sua imediatez porque está exilado em sua própria cidade. Para ele, todo o mundo é um perpétuo estranhamento, uma generalizada alienação. Deve ter parecido a Baudelaire que essa sua condição lhe era tão antiga, funda e mítica, que deu a ela a forma de uma fábula. Está no primeiro poema dos *Pequenos poemas em prosa*, chamado “O estrangeiro”:

- A quem mais amas, responde, homem enigmático: a teu pai,
tua mãe, tua
irmã ou teu irmão?
- Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
- Teus amigos?
- Eis uma palavra cujo sentido, para mim, até hoje permanece obscuro.
- Tua pátria?
- Ignoro em que latitude está situada.
- A beleza?
- Gostaria de amá-la, deusa e imortal.
- O ouro?
- Detesto-o como detestais a Deus.

326 Ibidem, p. 109. No original: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens”.

327 C. Baudelaire, “O Cisne”, trad. Fernando Fagundes Ribeiro. Disponível em: <https://www.causaoperaria.org.br/acervo/blog/2017/06/16/160-anos-de-as-flores-do-mal-de-charles-baudelaire-o-cisne>. Acessado em 20 de novembro de 2018. No original: “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le coeur d'un mortel)”.

328 J. P. Sartre, *Op. cit.* p. 21.

329 Ibidem, p. 22.

– Então! a que é que tu amas, excêntrico estrangeiro?
– Amo as nuvens... as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens!³³⁰

Sob as nuvens, tudo mudava. O amor por sua permanência, pela possibilidade de contemplação demorada de suas formas ao sabor da imaginação, se contrasta pelos golpes violentos do destino metropolitano que Paris impôs ao poeta.³³¹ Em primeiro lugar, por causa das reformas urbanas, principalmente as ocasionadas por Georges-Eugène Haussmann, prefeito do departamento do Sena, em Paris, entre 1853 e 1870 – ou simplesmente o artista demolidor. Desses dias, de acelerada especulação imobiliária, alargamento de vias, remoções em massa e destruição de prédios e paisagem, Dubech e D’Espezel registrariam que “a centralização, a megalomania criaram uma cidade artificial onde o parisiense, traço essencial, não se sente mais em casa. (...) O parisiense, na cidade transformada em encruzilhada cosmopolita, sente-se desenraizado”.³³² Eric Hobsbawm explica que a segunda metade do século significou uma transformação sem precedentes no universo das grandes cidades, que “cresceram com extraordinária rapidez”: “Viena cresceu de mais de 400.000 [de habitantes] em 1846 para 700.000 em 1880, Berlim de 378.000 (1849) para quase 1 milhão (1875), Paris de 1 para 1,9 milhão e Londres de 2,5 para 3,9 milhões (1851-1881)”, tudo isso sob reformas “para construção e planejamento politicamente motivada (sobretudo em Paris e Viena) como pela fome de lucro empreendedora”.³³³

Em segundo lugar, pela instabilidade financeira de Baudelaire, que o forçava a fugir dos credores na velocidade dos bondes. Entre 1842 e 1858 – ou seja, num espaço de dezesseis anos – Crépet contabilizou catorze endereços diferentes do poeta.³³⁴ Sem tempo para contemplar as nuvens, Baudelaire, “a dada altura, tinha dois domicílios ao mesmo tempo – mas nos dias de pagar a renda pernoi-

330 Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. C. Baudelaire, *Poesia e Prosa*, p. 279. No original: “– Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère? / –Je n’ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère. / –Tes amis? / –Vous vous servez là d’une parole dont le sens m’est resté jusqu’à ce jour inconnu. / –Ta patrie? / –J’ignore sous quelle latitude elle est située. / –La beauté? / –Je l’aimerais volontiers, déesse et immortelle. / –L’or? / –Je le hais comme vous haïssez Dieu. / –Eh! qu’aimes-tu donc, extraordinaire étranger? / –J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!”.

331 Ritmo, aliás, imposto progressivamente a boa parte dos cidadãos das grandes cidades desde então. A leitura que Benjamin faz de Baudelaire não se destaca da leitura que realizou da arte moderna desde então e em geral. A esse propósito, Cf. P. Duarte, “A contemporaneidade da arte moderna e a exigência da filosofia ensaística em Walter Benjamin”, in: *Revista Poiésis*, n. 24, Dezembro de 2014. pp.13-23.

332 Dubech; D’Espezel apud W. Benjamin, *Passagens*, p. 169.

333 E. Hobsbawm, *A era do capital. 1848-1875*, trad. Luciano Costa Neto, São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 321.

334 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 50.

tava muitas vezes num terceiro, em casa de amigos”, e, “para fugir aos credores, encontrava refúgio em cafés ou em círculos de leitura”.³³⁵ A vida literária não lhe seria grata financeiramente, tampouco. Num espaço de quase quinze anos, Lamartine faturou cinco milhões de francos com a sua literatura; somente por *Os mistérios de Paris*, Eugène Sue recebeu um adiantamento de cem mil francos; a certa altura, Dumas firmou um contrato com *Le Constitutionnel* e com *La Presse* “prevendo honorários anuais mínimos de sessenta e três mil francos, por cinco anos, para uma produção anual de pelo menos dezoito volumes”; Baudelaire, por seu turno, faturou cerca de quinze mil francos pelo conjunto de toda a sua obra³³⁶. Tudo isso registra Benjamin em seus ensaios sobre Baudelaire, lembrando o modo de vida do poeta, que, não obstante, tentou vender a sua obra a qualquer preço (oferecendo “o mesmo manuscrito a várias redações para publicação”, autorizando “reimpressões sem identificá-las como tal” etc.),³³⁷ e para quem todas as camas se converteriam – ano após ano, enquanto diminuía a herança de que vivia – em um “*lit hasardeux*” (um leito perigoso).³³⁸

Com essa instabilidade urbana e íntima se funda a tendência alegórica em Baudelaire. O poema “O cisne” traz na voz do bicho, que escapou de uma feira agitada em Paris, a disjunção das próprias coisas:

Um cisne que evadira de sua gaiola
E, com palmados pés no calçamento seco,
Arrastava a plumagem no áspero solo.
Num córrego sem água o bicho abrindo o bico

Nervosamente as asas banhava no chão [*poudre*],
E dizia, a lembrar do seu lago natal:
“Quando, água, choverás? Quando troarás [*tonneras-tu*],
trovão [*foudre*]?”³³⁹

Por um lado, a própria melancolia se desprende do poeta, incapaz de per-
fazer o luto pela cidade que se perde a todo momento, e assume novas formas no

335 Ibidem, p. 50.

336 Todos esses rendimentos são calculados por Walter Benjamin, e estão disponíveis na primeira parte do ensaio sobre “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, em W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 31 e p. 35.

337 Ibidem, p. 35.

338 Ibidem, p. 50.

339 C. Baudelaire, “O cisne”. No original: “Un cygne qui s’était évadé de sa cage, / Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. / Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec // Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, / Et disait, le cœur plein de son beau lac natal: / ‘Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre?’”

cisne, que apesar da relativa liberdade (ele escapa de sua gaiola) também aguarda um dilúvio, uma tempestade, que resgatem (por um lado, na forma do luto, por outro, na forma de um lago artificial) o lago natal que lhe fora roubado. Suas asas se banham no chão, ou melhor, no pó [*poudre*] sujo que a água já não pode lavar. Trata-se de um procedimento alegórico por excelência, que o poeta mesmo reconhece, na segunda parte do poema:

Paris muda! Porém minha melancolia
É igual! Palácios novos, andaimes, entulhos
Velhos subúrbios, tudo me é alegoria,
E as lembranças me pesam mais que pedregulhos.³⁴⁰

Em todos esses versos Walter Benjamin verá o peso de uma vida. A vida de Charles Baudelaire. Não no sentido biográfico, como se a vida do poeta se expressasse diretamente em seus poemas, ou pudessem os poemas encontrar explicação nela. No entanto, outra configuração histórica na vida de Baudelaire não permitiria a germinação da ideia que transparece no poema em prosa sobre as multidões, com que iniciamos a discussão: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis”. Não há nada de natural nessa formulação, nada que a pura subjetividade lírica e universal de um sujeito trans-histórico (ou a-histórico) pudesse inventar. Baudelaire não inventa os seus versos. Nem mesmo o poeta acreditava nisso. No poema “O Sol” retrata a sua arte como a de um tropeçar nas palavras como quem tropeça nas calçadas (“*Trébuchant sur les mots comme sur les pavés*”). Trabalha, é claro, em seus poemas, nas inúmeras versões de seus manuscritos, mas não os colhe num infinito jardim de todos os versos possíveis.

O peso da vida de Baudelaire que esses versos expressam é o peso de uma vida no auge do capitalismo. Trata-se de um poeta que se dobrou sobre si mesmo, que viu desligarem-se as palavras e as coisas, que lamentou a infinita solidão de todas as coisas do mundo, que viu em tudo isso uma oportunidade ímpar de uma nova poesia – e que fez isso na mesma medida em que imensos contingentes humanos também se dobravam, cada um dos indivíduos, sobre si mesmos, que assistiram também ao esfacelamento da linguagem no âmbito de uma vida radicalmente fragmentada, que passaram a se sentir sozinhos em meio à multidão, e que viram nisso tudo, por vezes, a chance de uma renovação da humanidade. Em outras palavras, o que Baudelaire expressa de maneira única (e torce, deforma, transforma e torna irreconhecível) não tem nada de único, mas se refere, justa-

340 Ibidem. No original: “Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs”.

mente, à mudança na estrutura da experiência de grande parte do Ocidente em meados do século XIX.

Eric Hobsbawm chamou esse período de “era do Capital”. Para o historiador, a época representou o “triunfo global do capitalismo”, o “triunfo de uma sociedade que acreditou que o crescimento econômico repousava na competição da livre iniciativa privada, no sucesso de comprar tudo no mercado mais barato (inclusive trabalho) e vender no mais caro”.³⁴¹ É nessa sociedade que surge a atitude generalizada da desconfiança, isto é, o esfacelamento dos laços de solidariedade de pequenas comunidades e, em substituição, o regime da paranoia geral de uma sociedade de concorrentes. Hobsbawm resume o que se sucedeu da seguinte forma:

[A história desses anos é a] do maciço avanço da economia do capitalismo industrial em escala mundial, da ordem social que ele representou, das ideias e credos que pareciam legitimá-lo e ratificá-lo; na razão, na ciência, no progresso e no liberalismo. É a era da burguesia triunfante, embora a burguesia europeia ainda hesitasse em assumir uma ordem política pública. Para isso — e talvez apenas para isso — a era das revoluções ainda não havia terminado. As classes médias da Europa estavam assustadas e permaneceram assustadas com o povo: a “democracia” ainda era vista como prelúdio rápido e certo para o “socialismo”. Os homens que oficialmente presidiam os interesses da vitoriosa ordem burguesa no seu momento de triunfo eram os profundamente reacionários nobres do campo da Prússia, um falso imperador na França e uma sucessão de aristocratas proprietários de terra na Inglaterra. (...) [O período encerra com] o único exemplo de revolução num país avançado, uma insurreição em Paris quase local e de vida curta, produzindo um banho de sangue maior do que o fizera qualquer fato de 1848 e um enxurrada de nervosas trocas diplomáticas.³⁴²

A menção a 1848 se deve às chamadas Revoluções de 1848, a Primavera dos Povos que se espalhou por boa parte da Europa naquele ano. Seu início foi justamente no país de Baudelaire. No âmbito do governo de Luís Felipe de Orleans, o chamado rei burguês³⁴³ — que ganhou esse nome por ter governado, desde a Revolução de Julho de 1830, expressamente com e para a classe burguesa —, com as crises, secas e pragas, que se estendiam desde 1842, desenvolveu-se uma nova onda de fome na França, fortalecendo um movimento oposicionista. Dessa oposição, formada por grupos sociais não necessariamente coesos, entre eles legitimis-

341 E. Hobsbawm, *Op. cit.* p. 21.

342 *Ibidem*, pp. 23-24.

343 Por oposição aos reis anteriores, da restauração, Luís XVIII e Carlos X, que governaram contra os interesses da burguesia e das classes menos abastadas que tinham emergido na Revolução Francesa — ou seja, a favor da antiga aristocracia e em nome da dinastia dos Bourbon.

tas, bonapartistas, socialistas e republicanos, saíam as lutas de barricadas, como as da década de 1830, que seriam eternizadas por Victor Hugo em *Os Miseráveis*. As barricadas, formadas majoritariamente pelos despossuídos, pelos miseráveis e pelos proletários, venceriam a chamada Monarquia de Julho, e seriam responsáveis por uma nova constituinte em 1848. Luís Bonaparte, sobrinho de Napoleão, seria eleito pela nova constituição dessa segunda república francesa. No entanto, após ser impedido pela constituição e pelo parlamento de concorrer a um segundo mandato, decide fechar, em 1851, o parlamento, e em 1852 declara a si mesmo Napoleão III, o novo imperador da França. É a propósito desses eventos que Marx escreve, em 1852, *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, em que tenta compreender esse golpe de estado como uma “reedição” farsesca do 18 de brumário que iniciou a era napoleônica após a Revolução Francesa.³⁴⁴

A estratégia do novo imperador se valeu de dois movimentos que faziam parte de uma mesma estratégia: forte repressão aos movimentos políticos alternativos e investimento pesado em infraestrutura. Quanto a esse investimento, segundo David Harvey, ele foi feito “tanto interna quanto externamente”:

Neste último caso, isto significou a construção de estradas de ferro por toda a Europa em direção ao Oriente, assim como apoio a grandes obras, tal como o Canal de Suez. Internamente, significou consolidar a rede ferroviária, construir portos e ancoradouros e drenar pântanos. Isto acarretou, acima de tudo, a reconfiguração da infraestrutura urbana de Paris. Bonaparte declarou Georges-Eugène Haussmann encarregado das obras públicas urbanas em 1853.³⁴⁵

Uma mesma estratégia para liberar o fluxo de bens e mercadorias. O desenvolvimento da infraestrutura “internamente” significou também o que ficou conhecido como “embelezamento estratégico”: a construção de bulevares e a reconfiguração dos quarteirões de modo a dificultar o surgimento de novas barricadas e facilitar o deslocamento de tropas por Paris. “Quando o arquiteto Jacques Ignace Hittorff mostrou seus planos para um novo boulevard,” nos conta Harvey, “Haussmann repeliu-o, dizendo-lhe: ‘não é suficientemente amplo... você concebeu 40 metros e eu quero 120’”.³⁴⁶ Com isso, uma grande quantidade de capital era injetada por meio de um sistema de créditos que garantiu a sobrevivência

344 K. Marx, *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, trad. Nélio Schneider, São Paulo: Boitempo, 2011.

345 D. Harvey, “O direito à cidade”, trad. Jair Pinheiro, *Lutas sociais*, São Paulo, n.29, pp. 73-89, jul./dez. 2012. pp. 75-76.

346 Ibidem, p. 76.

econômica da estratégia por mais de uma década. Ainda segundo Harvey, o prefeito do Sena “anexou o subúrbio e redesenhou toda a vizinhança, tal como Les Halles. Para isto, Haussmann precisou de novas instituições financeiras e novos instrumentos de débito, o *Crédit Mobilier* e o *Crédit Immobilier*”.³⁴⁷

Benjamin anota algumas vezes no seu projeto das *Passagens* que Dubech e D’Espezet resumiram o projeto de Napoleão III e de Haussmann nos termos de uma megalomania.³⁴⁸ Essa megalomania queria transformar não apenas a aparência de Paris, mas também o seu modo de vida, alçando-a à posição de vanguarda na história das civilizações. “O Imperador e seu prefeito querem fazer de Paris a capital não somente da França,” afirmam os autores, “mas do mundo... O resultado será a Paris cosmopolita”.³⁴⁹ Para Harvey, é nesse momento que Paris se torna “a cidade das luzes”, iluminada a gás. Paris se torna, em outras palavras, “o grande centro de consumo, turismo e prazer, os cafés, as lojas de departamento, a indústria da moda e as grandes exposições mudaram o modo de vida para que pudesse absorver vastos excedentes através do consumismo”.³⁵⁰

Sem estabilidade na economia, na política, nos costumes, na arquitetura, na própria geografia da cidade, Paris tornou-se, aos poucos, para Walter Benjamin, a “capital do século XIX”. Muito da avaliação de Benjamin se deve ao fato de Paris se conservar como uma grande cidade intermediária: nem tão provinciana quanto Berlim, nem tão agitada quanto Londres. Ao comparar, por exemplo, o conto de Edgar Allan Poe, “O homem da multidão”, com o conto de E. T. A. Hoffmann, “A janela de esquina do meu primo”, Benjamin afirma:

como é limitado o olhar sobre a multidão daquele que está instalado em casa, [como o observador do conto de Hoffmann,] quando comparado ao daquele outro que olha através dos vidros do café [como o do personagem do conto de Poe]! Na diferença entre esses dois postos de observação esconde-se a diferença entre Berlim e Londres. Num deles, vemos o cidadão privado, sentado na sua sacada como num camarote; para ver melhor o que se passa embaixo, no mercado, tem à mão uns binóculos de teatro. No outro, o consumidor, anônimo, que entra no café para daí a pouco deixá-lo, atraído pelo ímã das massas que incessantemente o magnetiza.³⁵¹

347 Ibidem, p. 76.

348 Dubech; D’Espezet apud W. Benjamin, *Passagens*, p. 173.

349 Ibidem, p. 173.

350 D. Harvey, *Op. cit.* p. 76.

351 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 51.

A diferença entre as duas cidades encarna-se na descrição que Engels faz de Londres e que Benjamin cita em seu ensaio sobre o *flanêur*. “Uma cidade como Londres, onde é possível caminhar horas e horas sem sequer chegar ao princípio do fim, sem encontrar o menor sinal que faça supor a vizinhança do campo, é verdadeiramente um caso singular”,³⁵² diz Engels. A aglomeração de pessoas, no seu entendimento, eleva exponencialmente a sua força. Isso significa dizer que a força de trabalho das massas aglomeradas é mais capaz que a sua força dispersa, e com isso se criam “docas gigantescas”, “milhares de navios” e uma paisagem, um sítio “tão extraordinário, tão formidável, que nos sentimos atordoados com a grandeza da Inglaterra antes mesmo de pisar no solo inglês”.³⁵³ Segundo Benjamin, essa mesma Londres que deixa Engels estupefato também o afeta negativamente no âmbito moral e no âmbito estético porque Engels vem de uma Alemanha “ainda provinciana”.³⁵⁴ E por isso Engels reage:

Mas os sacrifícios que tudo isso custou, nós só os descobrimos mais tarde. Depois de pisarmos, por uns quantos dias, as pedras das ruas principais, depois de passar a custo pela multidão, entre as filas intermináveis de veículos e carroças, depois de visitar os “bairros de má fama” desta metrópole – só então começamos a notar que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua condição de homens para realizar todos esses milagres da civilização de que é pródiga a cidade, só então começamos a notar que mil forças neles latentes permaneceram inativas e foram asfixiadas para que só algumas pudessem desenvolver-se mais e multiplicar-se mediante a união com as de outros. Até mesmo a multidão que se movimenta pelas ruas tem qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. (...) Essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o tácito acordo pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo (...).³⁵⁵

A Paris em que viveu Baudelaire, por outro lado, segundo Benjamin, apesar de nem tão provinciana quanto Berlim, não chegara ao estado de aglomeração e pura massificação a que parecia ter chegado Londres. “Havia ainda barcas que cruzavam o Sena, nos lugares onde depois se construíram pontes”.³⁵⁶ Isso também se deve às passagens, é claro, ao ritmo devagar que ainda possibilitavam. A

352 F. Engels, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, trad. B. A. Schumann, São Paulo: Boitempo, 2010. p. 67.

353 *Ibidem*, p. 67.

354 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 118.

355 F. Engels, *Op. cit.* pp. 67-68.

356 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 56.

maioria das passagens de Paris foram construídas nos 15 anos após 1822. Elas são descritas como galerias cobertas de vidro e revestidas de mármore, atravessando quarteirões, com lojas iluminadas e alinhadas, formando algo como um mundo em miniatura. Lá foram realizadas as primeiras experiências da iluminação a gás. A oscilação rítmica que elas proporcionaram, criando espaços de “respiro” e “vagarosidade” no meio da cidade, encontrava nos versos de Baudelaire uma espécie de equivalente formal, com a coexistência, no poeta, de um classicismo com as formas fixas e de uma dicção prosaica de jornalista.³⁵⁷ “No ano da morte de Baudelaire, um empresário teve ainda a ideia de pôr em circulação quinhentas liteiras para facilitar a vida a habitantes mais abastados”, conta Benjamin, e ainda que naquela época se podiam apreciar “as passagens, onde o *flâneur* não tinha de se preocupar com os veículos, que não admitem os peões como concorrentes.” Nesse sentido, em Paris conviviam tanto o “homem da multidão” quanto o *flâneur* “que precisa de espaço e não quer perder a sua privacidade”.³⁵⁸

Cabe ainda uma nota, antes de continuarmos. Trata-se de compreender por que Benjamin escreveu um livro sobre Baudelaire. Na verdade, o filósofo trabalhava, desde pelo menos 1927, em um livro maior, que também não conseguiu concluir. Um trabalho sobre as passagens parisienses – ou, mais precisamente, uma leitura do século XIX a partir de uma descrição da vida em torno da construção e desenvolvimento das passagens, essas galerias comerciais feitas de ferro e vitrine, prenúncios dos nossos *shopping centers*. A tese principal desse livro poderia ser descrita da seguinte forma: as forças sociais que exigiam transformação social naquele século foram recalçadas com tal intensidade que se deslocaram para o inconsciente coletivo da humanidade, que, sob o feitiço da mercadoria, adormecera. O trabalho das passagens deveria construir a “constelação do despertar” dessa humanidade adormecida.³⁵⁹ Em meados da década de 1930, Horkheimer faz uma encomenda: pede que Benjamin escreva um ensaio sobre Baudelaire para a revista do Instituto de Pesquisa Social. Ao aceitar o pedido, Benjamin concebe o ensaio como o segundo capítulo de um livro sobre Baudelaire, que, por sua vez,

357 “Se há aspecto verdadeiramente característico do espírito linguístico de Baudelaire, ele está nessa brusca coincidência. Claudel deu-lhe a formulação definitiva, ao afirmar um dia que Baudelaire cruzou o estilo de Racine com o de um jornalista do Segundo Império.” *Ibidem*, p. 101.

358 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 56.

359 No caderno N das *Passagens*, Benjamin delimitou a sua distância com relação a Aragon, um dos surrealistas, não obstante, mais potentes para o filósofo: “enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui [no trabalho das *Passagens*] a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a ‘mitologia’ – e a esse impressionismo se devem muitos filosofemas vagos do livro [*Le Paysan de Paris*] – trata-se aqui da dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido.” W. Benjamin, *Passagens*, p. 500. Cf. também a pesquisa de Aléxia Bretas, *A constelação do sonho em Walter Benjamin*, São Paulo: Humanitas, 2008. Principalmente o capítulo “O sonho coletivo: O século XIX”, pp. 115-148.

era compreendido pelo filósofo como um livro miniatura do projeto das passagens. O livro sobre Baudelaire concentraria, na vida e obra do poeta, os principais temas do seu projeto mais extenso: uma teoria sobre o fetiche da mercadoria, a descrição da modernidade, o desmonte das fantasmagorias com o método das imagens dialéticas etc. O que referimos hoje, e aqui nesta pesquisa, como *Passagens* é a extensa reunião de materiais e notas preparatórias para o livro que não pôde ser escrito. É, aliás, no contexto de apresentação do trabalho das passagens para o Instituto de Pesquisa Social que Benjamin define Paris como a “capital do século XIX”.

Foi a partir de 1853 que a imagem de capital do século se consolidou para Paris. A culminância dessa iluminação parisiense, no entanto, foi uma séria crise econômica, com a falência do sistema de créditos de Haussmann (o que levou à sua demissão), e a Comuna de Paris a que alude Hobsbawm com a expressão “único exemplo de revolução num país avançado”, em 1871. Ela se deu na sequência de uma guerra inconsequente. Em meio à crise, “Napoleão III, em desespero, lançou-se à guerra contra a Alemanha de Bismarck, e perdeu. No vácuo que se seguiu irrompe a Comuna de Paris” – para Harvey, esse episódio revolucionário local foi “forjado, em parte, sem nostalgia pelo mundo que Haussmann destruiu, assim como pelo desejo de devolver a cidade àqueles desalojados por sua obra”.³⁶⁰

“Baudelaire refere-se ao homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica”, diz Benjamin, a certa altura.³⁶¹ Com isso podemos deduzir pelo menos duas coisas: que no momento em que esse homem mergulha na multidão ele se expõe aos mais variados choques que dela decorrem (as sensações difusas, os encontrões com os transeuntes, a vista da multiplicação dos tipos sociais, inclusive dos criminosos em potencial etc.); e que, nesse mesmo momento, esse homem é energizado pela multidão, e passa a produzir reações graças a ela. Sob um olhar semelhante, mas mudando os envolvidos na formulação, é possível dizer que, para Benjamin, o século XIX mergulha em Charles Baudelaire como em um reservatório de energia elétrica, sujeito tanto às transformações em forma de choque que os poemas lhe imprimem quanto à conversão em motor para esses mesmos poemas. O que acontece à despeito do seu “asco pelo real”, de que nos fala Hugo Friedrich.³⁶²

360 D. Harvey, *Op. Cit.* p. 76. Vista por Marx, Harvey e outros teóricos marxistas como o primeiro episódio das revoluções proletárias, essa interpretação historiográfica não é unânime. O debate a propósito da Comuna de Paris conhece, pelo menos desde a década de 1960, com a interpretação de Jacques Rougerie, a versão da Comuna de Paris como o último episódio das revoluções burguesas. Cf. J. Rougerie, *La Commune de 1871*, Paris: PUF, 1997. O debate costuma se polarizar entre as interpretações que tendem a compreendê-la como Comuna Operária e como Comuna Republicana. A esse propósito, Cf. A. Boito JR. (org.), *A Comuna de Paris na História*, São Paulo, Xamã, 2001.

361 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 128.

362 “A lírica de Baudelaire (...) não aspira à cópia fácil, mas sim à transformação. Dá caráter dinâmico ao mal instintivo, transformando-o em satânico, inflama as imagens de miséria, de ‘calafrio galvânico’, trata fenômenos mais neutros de tal forma que simbolizam estados interiores ou aquele indefinido mundo de mistério que, em Baudelaire, preenche a idealidade vazia. Seria irrefletido chamar Baudelaire de realista ou

Não é o objetivo deste livro refazer todo o caminho de Benjamin, tampouco apresentar de maneira mais ou menos integral a imagem que nos legou o filósofo do poeta francês. Ao invés de proceder em uma seara já percorrida por grande cortejo e com muita competência, seguiremos aqui o objetivo de extrair, do ensaio de Benjamin sobre Baudelaire, modos de acesso à poesia em geral, em conformidade com o seu método e com o caminho que suas reflexões tomaram no final de sua vida. A descrição de que necessitávamos – a saber, a compreensão do quadro geral interpretativo de Baudelaire como o poeta que “encarna” em sua poesia as transformações sociais por que passou a humanidade capitalista no século XIX – está feita. A partir dela é possível seguir.

Passaremos então ao exame de três gestos críticos de Benjamin: 1) a forma com que o filósofo desdobra um único verso do poema “Ao leitor”, que abre *As flores do mal*, destacado de seu contexto poético, de forma monadológica; 2) a maneira com que analisa o poema “A uma passante” preservando a sua forma e enxergando nela, em seu interior, como estrutura, um fenômeno social; e 3) o jeito com que Benjamin mobiliza o tema da embriaguez em Baudelaire, e como percebe, na poetificação desse tema (a saber, no ciclo de poemas do vinho), a expressão de forças sociais recalçadas no processo histórico. Com esse circuito de análise, teremos visto, enfim, como Benjamin procede ao analisar um único verso, ao analisar um único poema e ao analisar um universo simbólico que atravessa um *corpus* poético.

5.2. Um verso de “Ao leitor” e o desdobrar-se monadológico do fragmento

Passemos a comentar um método que figura no ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, e que tem as primeiras e últimas palavras dedicadas a um enigma que figura no primeiro poema de *As flores do mal*. O poema dedicado “Ao leitor”,³⁶³ que abre o livro de Charles Baudelaire, descreve uma humanidade corrompida. O poeta se inclui nessa humanidade (o segundo verso introduz a primeira pessoa do plural). Não é à toa que Baudelaire dedica ao “poeta impecá-

de naturalista. Em seus assuntos mais cortantes, mais chocantes, arde de maneira mais veemente sua ‘espiritualidade inflamada’, que se esforça por escapar a todo o real. Além disso, pode-se observar este esforço em muitas particularidades de sua técnica poética. A precisão da afirmação objetiva abrange sobretudo a realidade aviltada ao extremo, isto é, já transformada, enquanto surpreende, por outro lado, a tendência singular de não localizar os conteúdos imaginativos – a tendência de colocar adjetivos afetivos em lugar de outros objetivamente mais exatos –, a delimitação sem estéticas dos limites lógicos e outras tendências semelhantes.” H. Friedrich, *Estrutura da lírica moderna. Da metade do século XIX a meados do século XX*, trad. Marise M. Curioni, São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 53.

363 Tradução de Ivan Junqueira. C. Baudelaire, *Poesia e prosa*, pp. 103-104.

vel”, Théophile Gautier, seu livro como se lhe presenteasse com “flores doentias” [*flueurs malades*].³⁶⁴ Dar a imagem de seu próprio tempo e do gênero humano que o ocupa não apenas como decaídos, mas também degenerados, é uma das tarefas de suas flores. Entregue ao pecado, ao vício e a “amáveis remorsos” [*aimables remords*] (conforme a primeira estrofe), sob o comando de Satã Trimegisto (terceira estrofe), essa humanidade, que tem a cabeça povoada de demônios (sexta estrofe), parece ostentar, para o poeta, uma alma apaixonada pelo mal (como também pela violação, pelo veneno, pelo punhal e pelo fogo, conforme a sétima estrofe). No entanto, nenhum dos vícios ou dos males que ocupam a alma e trabalham no corpo humano se iguala ao maior deles, que com um único “bocejo imenso engoliria o mundo”:

É o Tédio! [*l'Ennui*] – O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!³⁶⁵

O tédio assumiu a forma de uma entidade (*l'Ennui* / o Tédio) e foi alçado à categoria de maior e mais imundo dos vícios humanos por Baudelaire, mas não foi posto em relevo somente pelo poeta. O caderno D do trabalho das *Passagens*, de Walter Benjamin, demonstra como o tédio vem à consciência do habitante das cidades no momento em que elas se desenvolvem rapidamente. Já nos anos 1840 o tédio teria sido tomado como uma espécie de epidemia, um mal do século.³⁶⁶ Para Benjamin, como para observadores do próprio século XIX, o fenômeno estava associado, pelo menos em Paris, à influência com que o tempo atmosférico, acinzentado depois do inchaço da capital, tinha sobre a sensação temporal cronológica das pessoas. Esse efeito de névoa, em que se misturam fumaça industrial e bruma, seria o verdadeiro responsável pelo *spleen* de Baudelaire. O *spleen* aparece para o poeta como uma forma particular de melancolia. Em um dos poemas que leva este nome, “*Spleen*”, em *As flores do mal*, Baudelaire oferece a imagem da indistinção entre tempo atmosférico e tempo vazio do sujeito na forma de um cortejo fúnebre:

364 Ibidem, p. 102.

365 Ibidem, p. 104 No original: “C’est l’Ennui! – l’oeil chargé / ‘un pleur involontaire, / Il rêve d’échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”.

366 E, segundo Benjamin, Lamartine fora o primeiro a exprimir esse mal. Para ilustrá-lo, Benjamin cita a famosa anedota sobre o comediante Deburau: “Certa feita, um grande neurologista foi procurado por um paciente que o visitava pela primeira vez. O paciente queixou-se do mal do século – a falta de vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio. ‘Nada de grave’, disse o médico após minucioso exame. ‘O senhor precisa apenas repousar, fazer algo para se distrair. Uma noite dessas vá assistir a Deburau e o senhor logo verá a vida com outros olhos.’ ‘Ah, caro senhor’, respondeu o paciente, ‘eu *sou* Deburau.’” W. Benjamin, *Passagens*, pp. 48-49.

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
 Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
 E, unguindo toda a curva do horizonte, estampa
 Um dia mais escuro e triste do que as noites;
 (...)
 — Sem música ou tambor, desfila lentamente
 Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
 Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
 Enterra-me no crânio uma bandeira preta.³⁶⁷

No entanto, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, ao comentar um verso de “Ao leitor” – a saber, o verso “– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” –, Benjamin não se demora sobre o tema do tédio, pelo menos não à primeira vista. É como se o tédio fosse o sintoma de algo que se passa no inconsciente coletivo a partir de transformações sociais traumáticas.

O poema “Ao leitor” qualifica um público “ingrato”, segundo Benjamin. Ingrato, é claro, diante da poesia lírica, que exige concentração, interesse, atenção. O leitor a que se dirigem *As flores do mal* é absorto, desinteressado, distraído. Em uma palavra, essas pessoas “preferem os prazeres dos sentidos”, uma vez que se entregaram ao *spleen*.³⁶⁸ Baudelaire dedica seus poemas líricos a esse público porque se identifica com ele. Porque passou pelas mesmas transformações traumáticas. São transformações na estrutura de sua experiência, ocasionadas pela transformação da vida moderna europeia (e que não tardaria a integrar o projeto colonial na África, na Ásia e nas Américas).³⁶⁹ O que, no entanto, torna o verso verdadeiramente estranho é que ele se dirige a esse público “ingrato” como um “igual”, ao mesmo tempo que o qualifica como “hipócrita”. A tradução de Ivan Junqueira é insuficiente. Vejamos o verso em francês: Baudelaire não diz “*mon égal*”, meu igual, mas “*mon semblable*”, meu semelhante. O poeta não se vê em re-

367 Tradução de Ivan Junqueira. C. Baudelaire, *Poesia e prosa*, pp. 162-163. No original: “Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l’horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits; // (...) – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme; / L’Espoir, vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir”.

368 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 105.

369 Nesse sentido, o fim da escravidão no Brasil e a suplantação desse modo de produção por um modo de produção capitalista, sem qualquer revisão das heranças latifundiárias e com o consequente desterro e desamparo de populações ameríndias e afro-brasileiras, fazem viver no século XX drama semelhante ao século XIX europeu. Mas não igual. Porque aqui o drama étnico-racial tem outra estrutura, e compõe, com a questão de classe, tanto as novas formas de opressão quanto as novas organizações da vida social e da vida literária. Nesse sentido, faz e não faz sentido a alcunha que Pereira Passos, prefeito responsável pelas reformas urbanas mais significativas no Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, recebeu, como aparição de um “Hausmann brasileiro”: faz sentido se observamos o seu instinto de “artista demolidor”, levando até o Morro do Castelo abaixo, em 1904; não faz, se compreendemos elementos como o grau de eugenia pretendido pelo seu projeto “higiénico” de arejamento das ruas cariocas, bem como os efeitos de suas demolições de cortiços, forçando a migração da população negra para as favelas do entorno.

lação de igualdade com esse leitor, mas em relação de semelhança, o que implica, portanto, algum nível de diferença. Onde se localiza essa diferença? A chave está no adjetivo com que qualifica o leitor, mas não a si mesmo: *hipócrito* leitor.

Entre as tarefas a que se destina a obra de Baudelaire, conta-se esta: escancarar, nas formas do mal (do satanismo, do vício, da putrefação, da melancolia, da vida considerada, naquele momento, mesquinha, a das ruas, dos trapos, da boemia e da vadiagem), a nova configuração existencial da grande cidade capitalista que fora, nos seus anos iniciais, imediatamente recalçada. É justamente aí que se diferencia do seu leitor: Baudelaire atravessou as mesmas vivências – este é o termo que Benjamin usa para qualificar essa vida do indivíduo na modernidade – do choque que traumatizou os seus leitores. Mas, ao contrário destes, o poeta não tentou fugir desses choques, e sim confrontá-los. Não tentou recalçá-los, mas vivê-los – e, por fim, expressá-los.

Do ponto de vista da filosofia da linguagem benjaminiana, expressar esses choques equivale a vivê-los, e vivê-los significa expressá-los.³⁷⁰ E se a expressão corresponde a um modo de ser das coisas, como podemos deduzir do ensaio de Benjamin sobre “A linguagem em geral e a linguagem dos homens”, expressar somente a experiência que se atrofia, sem dar à nova que se gesta formas verbais, significa não apenas ignorar, como também limitar a vida moderna. A hipocrisia do leitor de Baudelaire tem, portanto, um custo.

Estamos agora a falar de atrofia da experiência, mas precisamos clarificar um pouco melhor o assunto.³⁷¹ Que é a experiência? O que é que se estava a perder largamente no século XIX, e que fez sentir a sua força na forma de um luto coletivo (Benjamin colheu, no trabalho sobre as passagens, citações a propósito do enlutamento coletivo, a prática, durante algumas décadas, das pessoas em vestirem-se de preto nas grandes metrópoles)? A experiência, ou melhor, a *Erfahrung*, é a forma da vida nos contextos tradicionais, em que a vida dos indivíduos não é concebida ainda sob os signos da solidão, da cisão, do apartamento entre uns e outros. A experiência é uma vida em que tudo é pleno de significado, uma estrutura vital que prepara, em cada indivíduo de uma coletividade, uma vida carregada de sentido, e, por isso, digna de ser vivida. Ainda que pudesse

370 Cf. capítulo “Os poemas e as coisas” deste livro.

371 Esclarecer toda a amplitude do conceito de experiência em Walter Benjamin corresponde a um trabalho de pesquisa à parte; trabalho, inclusive, sendo conduzido por uma série de comentadores nas últimas décadas. Cf., entre outros, os seguintes trabalhos: H. Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. 1.ed. London: Routledge, 1998; J. M. Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva, 1999; P. Lavelle, *Religion et histoire: sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*, Paris: Cerf, 2008.; C. E. Machado; R. Machado Júnior; M. Vedda (Orgs.), *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*, São Paulo: Editora Unesp, 2015; C. Mitrovitch, *Experiência e formação em Walter Benjamin*, São Paulo: Editora Unesp, 2011; e T. H. P. Palhares, *Aura, A crise da arte em Walter Benjamin*, São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

apresentar choques contra os quais o sujeito se defrontaria – a vida adulta, os desastres naturais, a morte incontornável, o adoecimento, o envelhecimento, as guerras –, a vida tradicional conta com rituais celebrativos que têm como função um amortecimento dos estímulos vindos do mundo exterior; eles religam os estímulos em um dado sentido orientado pelo passado.

A modernidade, por seu turno, inaugurou a tendência à dissolução desses amortecimentos, e a um aumento do número de estímulos impactantes, que tomam a forma de um choque (a vida sem sentido que não repete a vida das gerações anteriores, o esbarrão com transeuntes desconhecidos todos os dias, a pluralidade absurda de estímulos visuais, olfativos, auditivos e táteis nos contextos das grandes cidades, tudo isso configura uma vida mais entregue aos elementos do choque). A vida tradicional, na qual os choques encontram um maior amortecimento, exige, dos indivíduos, um estado de alerta mais brando, segundo Benjamin, que para explicá-lo recorre a alguns apontamentos de *Além do princípio de prazer*, de Freud, a propósito da relação entre choques e formação da consciência. Em outras palavras, a vida submetida a choques cinde consciência e inconsciente, inflacionando as ações da consciência. O que o ritual unifica, o choque desagrega: quanto mais o indivíduo é submetido a choques, mais sua consciência irá operar, produzindo mais “vivência” (ou *Erlebnis* – um evento assistido pela consciência) e menos “experiência” (evento acumulado ao longo do tempo de forma inconsciente).³⁷²

Tudo isso se deduz de um detalhe estranho no poema “Ao leitor”: o descompasso entre a percepção da semelhança e a denúncia da diferença não distancia o poeta de seus leitores, mas distancia os leitores do poeta. Baudelaire diz a eles: nós nos parecemos, mas vocês são hipócritas – mesmo assim, é a vocês que entrego essas flores doentias. Os leitores, por seu turno, não tiveram simpatia pela obra. No entanto, “o livro,” nos diz Benjamin, “que tinha contado com os leitores menos benevolentes e a princípio não encontrou muita aceitação, tornou-se um clássico com o decorrer dos decênios, e também um dos mais editados”.³⁷³ Se assim é, para Benjamin, o adjetivo hipócrita se confirma na história do livro *As flores do mal*: nada mais teria transformado tão fundamentalmente a estrutura da experiência depois das convulsões sociais do alto capitalismo, e, no entanto, a primeira geração de leitores é muito mais resistente à poesia de Baudelaire que

372 Para Leandro Konder, “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos”, in: W. Benjamin, *Obras Escolhidas Vol. III*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 146.

373 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 106.

as seguintes. É como se a primeira geração, aquela que viu o mundo tradicional desmanchar-se diante de seus olhos, não tivesse ainda condições psíquicas para admitir que já não se assemelhava aos seus avós.³⁷⁴

Essa resistência não se verificava na relação com as coisas da vida cotidiana e sensível – trata-se de uma população esperançosa com o progresso tecnológico –, mas sim na relação dessas pessoas com as coisas do espírito, como é o caso da poesia. A poesia lírica – principalmente aquela das décadas que antecedem a expansão das metrópoles, que encontrava refúgio na vida bucólica, por um lado, e na exploração da profundidade do sujeito, por outro³⁷⁵ – estava cada vez menos afinada com a vida social dessas populações urbanas, e as condições para a sua recepção se atrofiavam ano após ano.

“Se as condições para a recepção da poesia lírica se deterioraram,” nos diz Benjamin, “é natural que imaginemos que essa poesia só excepcionalmente se encontra com a experiência dos leitores. E isso é possível porque essa experiência se modificou na sua estrutura”.³⁷⁶ O mesmo se pôde sentir na filosofia. Ao sentir o abalo nessa estrutura, a filosofia não teria se dedicado a compreender a ruína da experiência, mas em tentar salvá-la em um conceito mais puro, em termos de uma “‘verdadeira’ experiência, em contraste com uma experiência que se manifesta na vida normalizada, desnaturada, das massas civilizadas”.³⁷⁷ Trata-se da *Lebensphilosophie*, ou a “filosofia da vida”, que opôs a vida autêntica à vida administrada, utilitária e alienada das grandes cidades. Não se trata exatamente de uma corrente perfeitamente definível, mas influenciou uma série de filósofos e pensadores no século XIX e início do século XX,³⁷⁸ tais como Dilthey, Bergson, Klages e Jung, para citar os que figuram no ensaio que ora analisamos. Para Ben-

374 Para compreender o papel da atrofia da experiência, para Benjamin, na transformação não apenas da lírica mas de diversas formas literárias, Cf. M. F. C. Oliveira, *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*, Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

375 É este o ponto de Adorno na sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, aliás. A propósito deste ensaio, cf. o capítulo “Os poemas e a história” deste livro, principalmente o item sobre “Teor em Adorno”.

376 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 106.

377 *Ibidem*, p. 106.

378 Lukács classificaria ainda a *Lebensphilosophie* como uma das vertentes da filosofia que tentaram “assaltar a razão”, uma espécie de ideologia irracionalista predominantemente alemã, oriunda do desespero gerado pelo capitalismo imperialista. Trata-se de um diagnóstico de Lukács que investiga essa corrente filosófica no interior de uma tradição que leva de Schelling até Hitler. G. Lukács, *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, trad. de Wenceslao Roces. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959. O diagnóstico de Benjamin é parecido, mas mais modesto. Para ele, trata-se mais de uma linha que liga um livro de Dilthey, *A vivência e a literatura*, até Klages e Jung, “que se comprometeu com o fascismo.” Isso está ligado ao projeto de ambos os pensadores para pensar (ou curar, no caso de Jung) a alma germânica ou ariana. Para João Barrento, o caso da relação de Klages com o fascismo é mais explícito, enquanto que o caso de Jung deveria ser revisto: “não estão provadas as suas ligações com o nazismo”, nos diz Barrento. Cf. W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 107.

jamin, esses filósofos não partiram “da existência dos indivíduos em sociedade”, e falavam antes “da literatura, mais ainda da natureza e por fim sobretudo da idade mítica”.³⁷⁹ Supostamente, essa vida literária, natural e mítica seria superior à vida alienada das metrópoles, e se configurava como um refúgio existencial diante de uma vida sempre ameaçada a desaparecer.

Tudo isso é condensado nos primeiros três parágrafos do ensaio de Benjamin, e constituem um movimento inicial que determina toda a forma do seu texto. Reparemos em sua movimentação: Benjamin constata a estranheza do verso (“hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão!”) para verificar a sua correspondência com a história da recepção e das leituras que recebeu Baudelaire; isso leva o filósofo a tecer comentários sobre a receptividade da poesia lírica em tempos modernos; o que, por sua vez, leva-o a constatar a ligação dessa receptividade com a própria estrutura da experiência, e com a sua consequente transformação; por fim, isso fará com que Benjamin tenha que se defrontar com a história filosófica recente do conceito de experiência, *Erfahrung*, e do conceito de vivência, *Erlebnis*. Esse movimento pode ser caracterizado como monadológico: em um único fragmento poético, um pequeno e aparentemente estranho verso, Benjamin vê condensadas forças poderosíssimas do século XIX, que concernem tanto à vida sensível quanto à vida do espírito, tanto à metrópole quanto à filosofia.

No entanto, não o faz como um trampolim para fora da obra de Baudelaire; pelo contrário, coloca a possibilidade de existência do poema condicionada a uma convulsão social que fornece uma das chaves de sua interpretação. Nesse sentido, o mergulho se faz para dentro da própria obra de Baudelaire, e para a história de sua recepção. Não é à toa que o ensaio seguirá comentando as concepções espaço-temporais que estruturam não apenas a obra de Baudelaire, como a de um de seus mais atentos leitores, Marcel Proust. Quando Benjamin se debruça sobre Proust – e, a partir dele, também sobre a literatura ligada à memória e à recordação (pois estas também se modificam com a transformação da experiência), e mesmo a obra de Freud e a sua investigação sobre a consciência e a inconsciência –, o faz para tornar mais legível a obra de Baudelaire.

É um movimento monadológico porque não encaixa o fragmento poético em um todo que lhe explique, mas enxerga, no interior desse fragmento, como um inconsciente poético, um mundo de relações vitais poetificadas pelo trabalho do poeta.³⁸⁰ A crítica monadológica apresenta, no mínimo fragmento, a expressão de um mundo convulsivo como que fossilizado no interior da forma verbal. Prova de que o referido ensaio se desdobra de um único verso para esclarecê-lo melhor

379 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, pp. 106-107.

380 Cf. primeiro capítulo deste livro.

é a forma como ele termina: referindo-se, novamente, às condições de receptividade da poesia de Baudelaire. “*As flores do mal* é a última obra lírica que teve repercussão europeia”, nos diz Benjamin,³⁸¹ ao nos entregar a imagem do poeta inteiramente retratada em um único verso. Isso não é um dado secundário:

Mostra que ele [Baudelaire] se entregou com firmeza a uma causa, e firme era a consciência da missão que se propôs. E de tal modo que define claramente como seu objetivo “criar um modelo”. E via nisso a condição de todos os poetas futuros, considerando pouco aqueles que mostravam não estar à altura dela. “Vocês tomam caldo de ambrósia? Comem costeletas de Paros? Quanto é que dão por uma lira numa casa de senhores?” Para Baudelaire, o poeta com auréola tornou-se antiquado.³⁸²

Benjamin conclui o seu ensaio com uma alusão à teoria da perda da aura, já desenvolvida, parcialmente, em seu ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, em meados dos anos 1930, agora revista pelo ensaio de final de década. Aqui, ela é complementada por uma leitura de um poema em prosa de Baudelaire, denominado “A perda da auréola”. O poema encena a conversa entre um rapaz e um poeta (um “bebedor de quintessências”, “comedor de ambrosias”), em que o rapaz está surpreso por ver o poeta em um “tão mau lugar” (uma taberna, uma praça, qualquer lugar *menor* em comparação com os lugares “elevados” da lírica do passado). O poeta se justifica da seguinte forma:

– Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadam. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!³⁸³

381 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 148.

382 *Ibidem*, p. 148.

383 Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. C. Baudelaire, *Poesia e prosa*, p. 333. No original: “Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l’heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n’ai pas eu le courage de la ramasser. J’ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!”

Ao invés de responder à vida “inautêntica” e enlameada das calçadas e dos bairros apinhados de gente e mercadorias com uma poesia sobre uma vida “realmente autêntica”, Baudelaire dobra a aposta: não resgata a sua auréola, mas abandona a virtude (a coragem) e se entrega aos vícios (à prática de ações vis). Diante da perda da experiência tradicional, aquela que os filósofos da *Lebensphilosophie* queriam preservar em um conceito de uma experiência mais verdadeira, contra a vivência do choque nas grandes cidades, Baudelaire, ao contrário, tentou se defrontar com essa vivência [*Erlebnis*] de tal modo a ter com ela uma experiência [*Erfahrung*] – uma espécie de experiência do choque. Com isso, “fixou o preço pelo qual se pode adquirir a sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque”.³⁸⁴ A crítica monadológica descobre essa vontade de dignificação da vida imersa nos choques, a partir da poetificação de conteúdos vitais até então não considerados merecedores do trabalho poético. Num único verso de Baudelaire aparecem assim, conjugadas, a imagem de uma das tarefas mais urgentes do poeta e dos perigos sociais a que essa tarefa tenta responder.

5.3. “A uma passante” e o fenômeno social como estrutura do poema

Entre as anotações de Walter Benjamin sobre o tédio, há uma em especial que não o apresenta somente sob o signo da melancolia, mas sobretudo como um tecido que oculta um conteúdo onírico. No trabalho sobre as passagens parisienses, o tédio aparece mesmo como consequência do *spleen* e como uma preparação para grandes feitos, isto é, como sonho. “O tédio é um tecido cinzento e quente, forrado por dentro com a seda das cores mais variadas e vibrantes”, diz a anotação de Benjamin, no caderno D das *Passagens*:

Nele nós nos enrolamos quando sonhamos. Estamos então em casa nos arabescos de seu forro. Porém, sob essa cobertura, o homem que dorme parece cinzento e entediado. E quando então desperta e quer relatar o que sonhou, na maioria das vezes ele nada comunica além desse tédio. Pois quem conseguiria com um só gesto virar o forro do tempo do avesso? E, todavia, relatar sonhos nada mais é do que isso.³⁸⁵

Quem passa muito tempo sem fazer nada sonha tudo aquilo que poderia ter realizado. No “avesso” do tempo “perdido” esconde-se uma temporalidade mais rica, mais heterogênea. Essa mesma intuição fundamentará também os frag-

384 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 149.

385 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, pp. 145-146.

mentos sobre o conceito de história de Benjamin. Nesse texto, o tempo passado é identificado como um tempo de catástrofes: a história da guerra, da dominação da natureza e do ser humano por ele mesmo, a história do extermínio e do estado de exceção. A mera facticidade dessa única catástrofe, a descrição dos acontecimentos que a compõem, configura somente um tempo “homogêneo”, isto é, onde o sempre-igual prevalece, e em que a ação criadora (e revolucionária) não tem lugar. Por outro lado, o tempo construído pelo historiador materialista, que esses fragmentos exigem, é composto não só pela temporalidade homogênea da catástrofe, mas também por tudo aquilo que poderia ter ocorrido e que foi sistematicamente interrompido pela catástrofe. Tudo aquilo que a humanidade não realizou no passado como que fertiliza o presente em um encontro secreto, marcado entre as gerações perdidas e a contemporânea.³⁸⁶

Essa estrutura, da coincidência dos tempos da ruína e das construções que poderiam ter vingado, estava presente em algumas composições de Charles Baudelaire, e certamente fez parte do fascínio de Benjamin. Ela se apresenta mais fortemente em um soneto dedicado, no primeiro plano, a uma transeunte, e, secundariamente, a uma sensação transitória, passageira. A isso se refere o seu título, “A uma passante” [“*A une passante*”], que, não obstante, se refere a essa transitoriedade (da pessoa, da sensação) como elemento que traz a marca da eternidade:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!³⁸⁷

386 “Então, fomos esperados sobre esta Terra. Então, foi-nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito.” É o que afirma Benjamin no seu segundo fragmento “Sobre o conceito de História”, in: W. Benjamin, *O anjo da história*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 10.

387 Tradução de Ivan Junqueira. C. Baudelaire, *Poesia e prosa*, p. 179. No original: “La rue assourdissante

O soneto de Baudelaire, a um só tempo, obedece e subverte a história da forma. Trata-se de um poema composto por uma oitava e uma sextilha, divididas em dois quartetos e dois tercetos, perfeitamente versificados em alexandrinos (versos de doze sílabas e acentuados na sexta). Ao mesmo tempo, sustenta a tradição do soneto no culto à pessoa amada. No entanto, o poema se permite sujar com a lama das calçadas de seu tempo e espaço. O primeiro verso alude a uma rua ensurdecadora – sabemos, com isso, que a passante está em uma grande cidade. Com isso, o amor não se estende na amplitude da experiência de uma vida, mas na vivência de um instante que passa como um relâmpago, um clarão. Como consequência, não há nada para ser amado na passante, a não ser esta única característica: é efêmera, ela passa, não se deixa fixar. O sujeito é acometido assim por uma sucessão de choques, traduzidos, na forma do poema, em duas grandes interrupções. A primeira está no primeiro terceto, e é gerada por um clarão, que oculta a passante na noite e faz com que o poeta a perca de vista. A segunda, pela tomada de consciência, por parte do poeta, do fato de que sequer poderá ver a amada na “eternidade”, no outro mundo. A eternidade que se fixa nesse soneto não é a do encontro das almas no além, mas a da perda irreversível dos vestígios dos amantes que poderiam ter se amado.

Os choques que acometem o poeta correspondem aos choques vividos pelo transeunte na multidão das grandes cidades. Esse choque, que Benjamin constata na forma interna do poema, corresponde a uma espécie de sintoma de um fenômeno social mais complexo na base do poema, no seu inconsciente poético. Trata-se da força avassaladora do surgimento das multidões, que, a um só tempo, ameaçaram fazer desaparecer os traços que distinguem um indivíduo (em outras palavras, ameaçou torná-lo um anônimo, ou um ninguém) e se transformaram, justamente por isso, no asilo do criminoso. Para Benjamin, esse fenômeno serviu de base tanto para os poemas de Baudelaire quanto para o surgimento do romance policial. Mais precisamente, o romance policial, assim como a fotografia, corresponde a um momento de reação à força de anonimato que as multidões engendram. “A fotografia permite, pela primeira vez, fixar os vestígios de uma pessoa de forma inequívoca e definitiva. O romance policial nasce no momento em que essa conquista – a de maiores repercussões – acaba com o estatuto incógnito

autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d' une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de stautue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair...puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! 'jamais' peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!”.

do ser humano.”³⁸⁸ É ainda nesse sentido que Benjamin ressalta que o poeta era não apenas tradutor de Edgar Allan Poe, como também uma espécie de adepto:

O romance policial, cujo interesse está numa construção lógica que, enquanto tal, não tem de estar presente na novela detetivesca, aparece pela primeira vez na França com as traduções dos contos de Poe: “O mistério de Marie Roget”, “Os crimes da Rua Morgue”, “A carta roubada”. Ao traduzir esses modelos, Baudelaire adotou o gênero.

A obra de Poe penetrou totalmente a sua própria.³⁸⁹

Baudelaire não escreveu romances policiais, mas, segundo Benjamin, teria incorporado a sua estrutura: apresenta em sua obra vítimas, lugares do crime, assassinos e, principalmente, a massa, que esconde os vestígios. Falta à sua obra somente um elemento: o do detetive, que corresponde, no romance, ao momento lógico, ao entendimento da trama. Isso acontece porque a sua obra falaria do ponto de vista do criminoso. Para o filósofo, Baudelaire não tinha como se identificar com o detetive, como Poe, porque nele o “momento construtivo”, o cálculo da obra, teria sido absorvido pela crueldade, e arremata: “Baudelaire leu bem demais Sade para poder concorrer com Poe”.³⁹⁰ Essa crueldade integraria os seus poemas tanto sob o signo do mal quanto na forma do amor ao choque, que Baudelaire não evita, mas procura. E com o qual o poeta goza.

No masoquismo de Baudelaire se articula também uma nova sensibilidade, ocasionada pela mudança na estrutura da experiência. Um manuscrito de Benjamin, que se referia à elaboração de “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, diz que “ao choque do encontro, em cuja base está a troca de olhares (“À une passante”), corresponde o ser atraído para um rastro”.³⁹¹ O feitiço que atrai o poeta tem sua força no fato de que o rastro não possui ponto de chegada. O poeta perderá a amada de vista, necessariamente, e isso não se configura como a derrocada do seu amor, mas o motivo mesmo de sua atração. Por isso Benjamin afirma que o amor do poeta pela passante não é à primeira vista, mas à última vista. A multidão não retira o amor do poeta, não o priva de seu desejo, mas o entrega. “Aquele ‘nunca’ é o clímax do encontro: a paixão, aparentemente frustrada, só nesse momento irrompe do poeta como uma chama”.³⁹² A propósito desse clímax, Flavio Kothe adverte, na introdução a uma das primeiras coletâneas dos

388 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 50.

389 *Ibidem*, p. 45.

390 *Ibidem*, p. 46.

391 *Ibidem*, p. 336.

392 *Ibidem*, p. 48.

textos de Benjamin no Brasil, para a transformação do amor no âmbito da história do soneto. A influência de Poe se faz sentir sobre uma forma antes dedicada à eternização do amor pela alma. Segundo Kothe:

A insistência no “nunca” aponta sutilmente para o “*nevermore*” do “Corvo” de Poe (contrapondo-se à tradição petrarquista católica, presente, por exemplo, no soneto camoniano “Alma minha”, por não ter mais a crença inabalável num mundo transcendental, onde as almas possam encontrar-se; além disso, localiza o enredo não só no cenário, mas na vivência da cidade grande).³⁹³

Kothe refere-se ao soneto de Camões que se dirige a uma “alma gentil” que partiu “tão cedo desta vida descontente”. A alusão de Kothe compara o soneto de Baudelaire com um poema em que o tema da transitoriedade da vida também comparece; no entanto, a putrefação do corpo se contrapõe à eternidade da alma, e o ardor que consumiu o amor na Terra se consola com a lembrança que a amada, agora etérea, possa ter daquele “amor ardente”. Os tercetos de Camões transformam essa consolação em esperança de reencontro no além:

E se vires que pode merecer-te
Algũa cousa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou.³⁹⁴

Para Kothe, a incorporação de Poe em Baudelaire não se dá apenas via romance policial, mas também por sua poesia, que o poeta francês também traduzira. Principalmente a partir da estrutura do amor perdido em “O corvo” [“*The Raven*”], em que o nome da mulher amada, Lenore, compõe em rima com o nome do corvo, *Nevermore* (“nunca mais”)³⁹⁵, que nega ao poeta o renascer da morta:

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura
Com o solene decoro de seus ares rituais.
“Tens o aspecto tosquiado”, disse eu, “mas de nobre e ousado,
Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernais!

393 F. Kothe, “Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história”, in: W. Benjamin, *Sociologia*, trad. Flávio R. Kothe, São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 13.

394 L. Camões, *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 269.

395 Baudelaire traduz “*nevermore*” por “*Jamais plus!*”.

Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais.”
Disse o Corvo, “Nunca mais”.
(...)
“Profeta, ou o que quer que sejas!
Ave ou demônio que negrejas!
Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!
Por esse céu que além se estende,
Pelo Deus que ambos adoramos, fala,
Dize a esta alma se é dado inda escutá-la
No Éden celeste a virgem que ela chora
Nestes retiros sepulcrais.
Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!”
E o Corvo disse: “Nunca mais.”³⁹⁶

Ainda assim, a diferença entre a estrutura do desejo em “O corvo” e “A uma passante” se faz notar: no poema de Poe, lamenta-se o desaparecimento da mulher amada; no poema de Baudelaire, o lamento é o amor. Isso faz com que Poe tente compreender (essa é a razão construtiva de ser do poema) esse desaparecimento, enquanto Baudelaire goza com o próprio sofrimento. Se o entendimento constitui o poema de Poe – o que permite, da mesma forma, que surja o seu complemento ensaístico, técnico, construtivo, sob o título de “filosofia da composição”³⁹⁷ –, é o choque que articula o poema de Baudelaire. Ele dita ao poeta as variações de som e sentido de seu soneto, bem como lhe garante a luz que fixará a imagem como um instantâneo das passantes, tanto a pessoa quanto a sensação.

Na interpretação de Benjamin, todo o poema pode ser compreendido, verso a verso, tendo em sua base, como substrato compositivo, o surgimento das multidões como força fundante do choque, que articula o poema. No primeiro quarteto, não apenas a rua ensurdecidora é demonstrada, como uma mulher enlutada – para Benjamin, o véu da passante é a multidão, que lhe ocultará os vestígios. No segundo, os olhares se cruzam num tempo paralisado em que o poeta se sacia ao beber do olhar da passante, em que nasce um furacão. Trata-se, é claro, de um olhar que acena do ponto de vista do desaparecimento, e portanto não apenas fascina como mata. A ambivalência do olhar, que mata a sede e mata o poeta, é o que denuncia que esse amor não é retirado pela multidão, mas entregue por ela, como uma espécie de cavalo de Troia que se aceita dentro da cidade mesmo sabendo-se que isso significará a sua ruína. O primeiro terceto anuncia o choque com que o desaparecimento da passante excita o poeta, enquanto o segundo terceto ao mesmo tempo frustra e sucede dos versos anteriores: o amor

³⁹⁶ A tradução é de Machado de Assis, e está disponível em <http://www.casadobruco.com.br/poesia/e/edgar05.htm>, acessado em 05/12/2018.

³⁹⁷ E. A. Poe, *A filosofia da composição*, trad. Léa Viveiros de Castro, Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

que o poeta poderia ter vivido com a passante é o amor que ele vive, “morrendo”, com a passante. É por perdê-la que a ama como se pudesse não a ter perdido.

Essa abordagem crítica de Benjamin é bastante próxima daquela do ensaio sobre Hölderlin. Descobre-se no poema uma forma interna, determinada pelo conjunto de relações vitais que se articulam na sua base. Descobre-se, portanto, um “poetificado”. E compara-se esse poetificado com o de outras obras, para ver como cada obra reconfigura a tarefa imposta pelas relações vitais que lhe fundamentam. No entanto, no ensaio sobre Baudelaire, assume-se um outro ponto de partida para a interpretação. No ensaio sobre Hölderlin, esse ponto era o motivo, o tema do poema: a morte do poeta. Ao interpretar “A uma passante”, o ponto de partida de Benjamin é a descontinuidade entre os quartetos e os tercetos do soneto. Nesse sentido, no primeiro caso a interpretação era mais abstrata, pois simulava uma interpretação sem ponto de vista. No caso do ensaio sobre Baudelaire, o ponto de partida para interpretar o poema da passante é mais determinado, e parte mais assumidamente de uma posição, a partir daquilo que causa mais estranheza no poema, daquilo que quase torna o poema contraditório.

Se ao deslocar um único verso de um poema a crítica é monadológica, ao interpretar um poema sem desmembrá-lo a crítica se dedica a desdobrar os seus versos em função da sua forma interna. Vejamos agora o que acontece quando a crítica proposta por Benjamin se defronta com um conjunto de poemas que se configuram numa “série”.

5.4. A embriaguez e a expressão das forças sociais na obra

O capítulo que Walter Benjamin efetivamente escreveu de seu livro sobre Charles Baudelaire, “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, é composto por três ensaios: “A *bohème*”, “O *flâneur*” e “A modernidade”. Esses ensaios podem ser lidos separadamente. O primeiro como uma leitura de Baudelaire a partir dos temas da boêmia; o segundo como um ensaio sobre a transformação da experiência formalizada na sua poesia; o terceiro como uma interpretação da imagem da modernidade que o poeta legou. Ou então esses ensaios podem ser compreendidos como um único escrito, destinado a compreender como forças conspiratórias tanto reacionárias quanto revolucionárias servem como motores da poesia de Baudelaire. As primeiras linhas de “A *bohème*” se dedicam ao tema, bem como as últimas de “A modernidade”. Para Benjamin, a conspiração é o *modus operandi* do Segundo Império: Napoleão III é um conspirador, os responsáveis pelas barricadas que a ele resistiam são conspiradores, e Baudelaire também o é.

A comparação da boemia com Napoleão vem de Marx. Ao listar as “virtudes” de Napoleão III em sua batalha com o parlamento pelo comando do poder militar, em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, Marx comenta que Bonaparte “justamente como boêmio, como lumpemproletário principesco, tinha, em relação aos burgueses acanalhados, a vantagem de poder travar a luta de modo infame”.³⁹⁸ O fortalecimento do estadista estava ligado a uma atmosfera similar à das tabernas. O poder do imperador se fazia com seus “hábitos conspirativos”, e o seu arsenal retórico e político variado servia para criar uma política de Estado caótica. Essa mesma característica é observada por Benjamin nos textos teóricos de Baudelaire, que contém contradições evidentes, e que o poeta evita explicar.

Já os conspiradores profissionais (os que dedicam seu tempo inteiramente ao ofício da conspiração, formando uma rede de intrigas, boatos e articulação incendiária nas tabernas) aparecem em Marx como representantes de um grupo político dedicado a derrubar o governo, no entanto com desdém pelos que buscavam um esclarecimento teórico da situação social. Marx descreveu esse tipo e os seus hábitos na Nova Gazeta Renana, em 1850.³⁹⁹ Benjamin, analogamente, fala da paixão de Baudelaire pela revolta além de qualquer consistência teórica. O poeta não se justificaria nem argumentaria as suas contradições e mudanças bruscas de posição diante do seu público da mesma maneira que “Napoleão III ao passar, do dia para a noite e ignorando o Parlamento Francês, do protecionismo para o livre-comércio”.⁴⁰⁰ Benjamin afirma que as palavras de Flaubert poderiam ter sido as do poeta – “de toda a política só compreendo uma coisa: a revolta”.⁴⁰¹ “O que Baudelaire assim expõe poderia chamar-se a metafísica do provocador”.⁴⁰² Foi Luiz Renato Martins quem comentou como a “cólera meditada” e a “trama vingativa” “não eram, pois, estranhas à poética de Baudelaire, bem como tampouco lhe era alheia uma visão sistemática da *arte moderna* como nova tradição luciferina, em contraposição ao que qualificava de ‘beatitude’ da arte precedente”.⁴⁰³

Benjamin fala da imagem de Baudelaire como uma “babel de enigmas da alegoria”, dotada do “secretismo exagerado do conspirador”.⁴⁰⁴ O secretismo exagerado e essa confusa torre de imagens são o arsenal mobilizado por Baudelaire

398 K. Marx, *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, p. 102.

399 K. Marx, “Los Alquimistas de la Revolución”, in: M. Rubel (org.), *Páginas Escogidas de Marx para una Ética Socialista*. Vol. 2, Buenos Aires, Amorrurtu, 1974.

400 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 14.

401 *Ibidem*, p. 15.

402 *Ibidem*, p. 16.

403 L. R. Martins, Luiz Renato, *Revoluções: poesia do inacabado*. 1789-1848. vol. 1, São Paulo: Sundermann, 2014. p. 36.

404 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 19.

para poetificar as convulsões sociais na sua obra. Uma de suas armas é o seu satanismo, por exemplo, que encena a batalha entre as forças reacionárias e as revolucionárias sob o signo da conspiração. Ao defender essa tese, Benjamin lembra que o título da seção que traz os poemas satânicos de *As flores do mal* chama-se “Revolta”. Ali, reconhecemos em Satã a imagem tanto do “anjo mais belo e sábio”, “pai adotivo dos que, em cólera sombria / o Deus Padre banuiu do Éden terrestre um dia”, quanto daquele que infunde “o amor aos trapos e a paixão pelas mazelas”.⁴⁰⁵ E Benjamin não vacila em ver a luta de classes alegorizada em “Abel e Caim”, enxergando nos irmãos a imagem do dominador e dos dominados, respectivamente:

Raça de Abel, frui, come e dorme,
Deus te sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lodo informe
Roja-te e morre amargamente.

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

Raça de Caim, teu suplício
Quando afinal há de ter fim?⁴⁰⁶

Se assim for, vemos na segunda parte do poema o sonho de revolta consumada:

Raça de Abel, tua carcaça
Aduba o solo fumegante!

Raça de Caim, tua argamassa
Jamais foi sólida o bastante;

Raça de Abel, eis teu fracasso:
Do ferro o chuço ganha a guerra!

Raça de Caim, sobe ao espaço
E Deus enfim deita por terra!⁴⁰⁷

405 C. Baudelaire, *Poesia e Prosa*, pp. 207-209.

406 Ibidem, p. 206.

407 Ibidem, p. 207.

Para Benjamin, essa concentração das forças revoltosas nessa série de poemas é guarda dos sonhos de revolta que foram derrotados ao longo do século XIX. As lutas de barricadas, lideradas principalmente por Blanqui, desafiavam os projetos das classes vencedoras – tanto da aristocracia decadente quanto da burguesia heroica que se apropriou diversas vezes, no século, das lutas camponesas e urbanas, como ajuda na sua batalha pelo poder contra as antigas classes dominadoras – e tiveram a sua maior chance com a Comuna de Paris. A Comuna surge poucos anos após a morte de Baudelaire, como uma espécie de super barricada no coração de Paris e como república operária sob a influência da Primeira Internacional dos Trabalhadores. O poeta não a viu, mas na crítica de Benjamin o sonho que se esboçou nessa que foi, para Marx e Engels, o primeiro exemplo de ditadura do proletariado também se esboçara nos versos de *As flores do mal*. Mais especificamente, se a realidade social se fez sob o jugo das forças reacionárias, que venceram Blanqui, as barricadas e a Comuna de Paris, e se encenaram em Baudelaire a partir do seu satanismo, é a embriaguez que resiste no poeta como signo de uma humanidade vingada⁴⁰⁸. A embriaguez surge porque a humanidade libertada não surgiu. Para Benjamin, esse é o sentido do ciclo de poemas dedicados ao vinho em *As flores do mal*. Vejamos, por exemplo, o poema “A alma do vinho”, que abre a seção “O vinho”:

Já tarde, a alma do vinho cantava em botelhas:
“Homem, eu te entrego, ó querido deserddado,
De dentro deste vidro e lacre – são vermelhas
Prisões – um canto pleno, irmão e iluminado!

Sei bem que, na colina em chamas, custa à palma
A pena e o suor, tosta com o sol ardendo,
Para engendrar em mim a vida e me dar alma;
Não serei eu, portanto, ingrata, nem horrenda.

Pois sinto, ao ir tombando, uma imensa alegria,
Na garganta do homem que trabalha e cansa.
E é doce catacumba, mais que a adega fria,
Seu peito quando arde, onde encontro a bonança.

Tu ouves no domingo os refrãos, e em meu seio
Palpitante a esperança murmurando? À mesa,
Mangas arregaçadas e braços no esteio,

408 Para Márcio Seligmann-Silva, é o signo da Modernidade em Baudelaire que conta a história do fracasso da humanidade em responder virtuosamente às potencialidades da técnica. M. Seligmann-Silva, Márcio. “O eterno retorno e o sempre-igual: a imortalidade conforme Blanqui”, in: A. Blanqui, *A eternidade conforme os astros*, trad. Pedro Paulo Pimenta e Maria Paula Gurgel Riberiro. São Paulo: Iluminuras, 2018.

Assim me glorificas e nada te pesa;
O olhar da tua mulher eu iluminarei;
A teu filho darei a sua força e as suas cores:
Para este frágil atleta da vida, serei
O óleo que o tonifica, como aos lutadores.

Sobre ti tombarei, vegetal ambrosia,
Grão precioso que lança o eterno sementeiro
E que com nosso amor faz nascer a poesia
Que a Deus se precipita, como rara flor!⁴⁰⁹

A primeira estrofe denuncia a forma onírica da alma do vinho, que canta quando o dia termina. E essa alma não canta para todo e qualquer ser humano, mas para o “querido deserddado”, tão aprisionado neste mundo quanto a alma do vinho dentro da garrafa. O irmão desse canto é o encarcerado pelas relações de dominação. Na segunda estrofe, surge mais nítida a identificação com aquele que vende a sua força de trabalho, o mesmo operário que, na terceira estrofe, oferece o peito como “doce catacumba” à alma do vinho. Depois que essa alma descansa no peito do operário e liberta nele a embriaguez, começam, na quarta estrofe, os sonhos de uma outra vida, na forma de uma promessa que ecoa nos dias em que não se trabalha, nos domingos; essa promessa se conserva como ebriedade, que, na quinta estrofe, ilumina o olhar da esposa, devolve a cor ao filho faminto e unta os músculos do operário. É ainda na quinta estrofe que esse operário é transformado em herói possível, já que “o óleo que o tonifica” é análogo àquele dos lutadores. A última estrofe devolve, sob o signo ambivalente da religião e da poesia, o fruto do trabalho ao trabalhador, como uma espécie de clímax anti-alienante do retorno do produto ao verdadeiro produtor sob o signo de “rara flor”. Por breve momento na obra de Baudelaire, o pesadelo das flores doentes se converte em outro tipo de flor – breve, pois o ciclo de poemas que sucede o ciclo do vinho chama-se justamente “As flores do mal”, e tem como primeiro poema um soneto

409 Tradução minha. Apesar de bela, a tradução de Ivan Junqueira não permite seguir de perto os argumentos de Benjamin – por exemplo ao trocar, para efeitos métricos, o “querido deserddado” [*cher déshérité*] (no segundo verso) pela expressão higienizadora “que me és tão caro”. No original, *L'âme du vin*: “Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles: / ‘Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, / Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles, / Un chant plein de lumière et de fraternité! // Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, / De peine, de sueur et de soleil cuisant / Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme; / Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant, // Car j'éprouve une joie immense quand je tombe / Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux, / Et sa chaude poitrine est une douce tombe / Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux. // Entends-tu retentir les refrains des dimanches / Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant? / Les coudes sur la table et retroussant tes manches, / Tu me glorifieras et tu seras content; // J'allumerai les yeux de ta femme ravie; / A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs / Et serai pour ce frère athlète de la vie / L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs. // En toi je tomberai, végétale ambrosie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie / Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!”.

chamado “A destruição”. De todo modo, na base dos poemas sobre o vinho, no seu inconsciente poético, não estão conservadas somente as forças que se debateram, mas também os projetos gloriosos das forças derrotadas. Nesse sentido, a poesia se torna o lugar privilegiado da conservação dos sonhos interrompidos de uma humanidade mais virtuosa.

Para Benjamin, a questão do vinho ganha tamanha importância na obra de Baudelaire porque poetifica uma situação social em que se concentram as forças sociais da época. Além do consumo generalizado, a França contava com mais de 12 milhões de pessoas envolvidas na produção de vinho. Essa concentração foi descrita por Marx em seus artigos sobre as lutas de classe na França, de onde Benjamin certamente retirou os seus motivos. “O ódio popular contra o imposto do vinho se explica pelo fato de ele reunir em si todos os elementos detestáveis do sistema fiscal francês”, nos conta Marx. “O ódio do povo em geral e principalmente o fanatismo dos agricultores contra o imposto do vinho é bem compreensível”⁴¹⁰.

Seja como for, a interpretação de Benjamin não é a de que o poema “A alma do vinho” *reflete* uma situação social – não ilustra a história da luta de classes. É como se ele a expressasse. E essa expressão se dá de forma fragmentária; nesse caso, a partir da poetificação de um fenômeno social aparentemente distante da luta de classes. Não são as condições de trabalho que aparecem no poema, nem os confrontos sangrentos nas ruas de Paris, mas a voz da embriaguez. No capítulo sobre a boemia, Benjamin lembra que Baudelaire conhecia bem o vapor das tavernas em que o operário parisiense também se embriagava. Ele o diz no contexto de interpretação de outro poema que integra a seção sobre o vinho, mais especificamente “O vinho dos trapeiros”, no entanto a interpretação ressoa “A alma do vinho”. Conta Benjamin que à época da elaboração desses poemas “circulavam no espaço público motivos que ecoam” na obra de Baudelaire. A citação é longa, mas elucidativa:

Em dado momento discutia-se o imposto sobre o vinho. A Assembleia Constituinte da República havia dado parecer favorável à sua abolição, como já acontecera em 1830. Em *As lutas de classes na França*, Marx mostrou como a abolição desse imposto fazia convergir a reivindicação do proletariado urbano e a dos camponeses. O imposto, que onerava o vinho de consumo corrente com taxa igual à dos vinhos finos, reduziu o consumo “ao instalar às portas de cada cidade com mais de quatro mil habitantes alfândegas municipais, transformando cada cidade num território estrangeiro com taxas protecionistas contra o vinho francês”. “No imposto sobre o vinho”, diz Marx, “o camponês saboreia o *bouquet* do governo.” Mas prejudicou também o

410 K. Marx, *As lutas de classes na França*, trad. Nélio Schneider, São Paulo: Boitempo, 2012. p. 129.

habitante das cidades, forçando-o a procurar vinho mais barato nas tabernas fora da cidade. Aí se servia o vinho livre de impostos, a que se chamava *vin de la barreire*. A acreditar no que diz o chefe de seção do quartel-general da polícia, H.-A. Frégier, os operários exibiam com orgulho e arrogância os efeitos desse prazer, o único que lhes era concedido. “Há mulheres que não se envergonham de seguir os maridos até a *barreire*, levando consigo filhos já em idade de trabalhar... No regresso a casa, fazem-se meio embriagados, dando-se ares de mais bêbados do que realmente estão, para que todos vejam que beberam, e que não foi pouco. Por vezes, os filhos imitam os pais nessas cenas”. “Uma coisa é certa”, escreve um observador da época, “o vinho das ‘barreiras’ poupou a estrutura governamental de muitos abalos”. O vinho desencadeia os desperdícios dos sonhos de vingança e de glória futuras, como se pode ler em “O vinho dos trapeiros”.⁴¹¹

E também, como vimos, em “A alma do vinho”. São promessas a esse operário, esposa e filhos que a alma do vinho canta de dentro da garrafa. É uma embriaguez que se poderia chamar também de coragem, a julgar pelo depoimento do chefe da seção do quartel-general da polícia Frégier, citado por Benjamin. Em “O vinho dos trapeiros”, essa coragem toma a forma em um catador de trapos que se assemelha a um poeta “e, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos” abre “seu coração em gloriosos projetos”. São projetos de uma nova sociedade, sob outros juramentos e leis, e o trapeiro “derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes, / e sob o azul do céu, como um dossel suspenso, / embriaga-se na luz do seu talento imenso”.⁴¹² O que em “A alma do vinho” aparece como promessa, em “O vinho dos trapeiros” figura como realização na embriaguez, que não se dá somente pelo vinho, mas também pelas virtudes que dormitam no peito humano. Para Benjamin, o que entra em jogo nesse ciclo de poemas é a realização da humanidade inacabada, em contraposição com a subjugação dessa humanidade na sociedade industrial, que cria situações de vida terríveis, tal como a dos catadores de trapo, destinados a recolher os detritos do processo de elaboração e consumo de mercadorias. Tudo aquilo que a sociedade capitalista rejeita serve de material de sobrevivência para o catador, que precisa converter lixo em valor de troca. Poucos modos de vida exigem mais coragem.

O método benjaminiano de análise de um ciclo de poemas vê neles uma série de fenômenos sociais articulados em uma expressão poética que os unifica: nesse caso, a embriaguez. Essa embriaguez, por seu turno, carrega em si o dilema existencial de uma classe: o ser humano que se embriaga e sonha, em situação de exploração, se acovarda ou toma coragem para mudar de vida?

411 W. Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, p. 20.

412 Tradução de Ivan Junqueira. C. Baudelaire, *Poesia e prosa*, p. 192.

5.5. O poema como expressão do que poderia ter ocorrido

Mais uma vez, para Benjamin, os poemas não refletem uma situação social, mas expressam-na. Destacar isso é importante, até mesmo para esclarecer que aqui se elabora uma outra teoria materialista da arte, que não ignora a sua relação com o modo de produção da vida, mas que também não vê, entre este e a obra, um canal direto de determinação. Pois a teoria materialista tradicional da arte parece começar por essa metáfora da base econômica e da superestrutura ideológica, em que as condições de produção se articulam como estrutura interna dos produtos do espírito.⁴¹³ Foi Georg Lukács quem elaborou melhor essa metáfora na ideia de um reflexo. Nos anos 1930, o filósofo húngaro escreveu uma série de ensaios para fundamentar uma estética materialista, bem como uma história da literatura à luz de certos escritos, em sua maioria correspondências, de Marx e Engels. Misturavam-se, nesses ensaios, três teses centrais: a) a existência em Marx e Engels das bases para uma crítica literária materialista; b) o realismo como categoria central no entendimento da função da arte nas sociedades; e c) o estabelecimento da tarefa do materialismo histórico e dialético como a de um aperfeiçoamento da humanidade, ou ainda como a de uma fundação de uma humanidade (em contraposição à inumanidade do capitalismo).⁴¹⁴

A ideia de um inacabamento da humanidade é o que liga a estética à ontologia em Lukács. Ainda em *História e consciência de classe*, Lukács concebera a realidade como um complexo jogo de forças, motivado por interesses de classe, e ocultado pela reificação do mundo por meio de relações reificadas de produção⁴¹⁵. A literatura, por outro lado, por ser um “reflexo” da vida histórica básica, da base social mesma, estaria bastante próxima daquela realidade mais verdadeira do que desta, coisificada e fenomênica. Se o materialismo histórico, para Lukács, deve destruir a realidade coisificada e construir, com o seu método, na teoria, o que se esconde na realidade, isto é, o puro jogo de força entre classes e seus interesses, a literatura se torna, para o filósofo, um lugar privilegiado nessa construção, por se ligar diretamente aos interesses de classe em seu estado bruto de ideologia. A atividade crítica, então, se resume, de certa maneira, a reconstruir, a

413 Essa é, pelo menos, a opinião de Benjamin, na nota 1a, 6 do caderno N das *Passagens*. Cf. W. Benjamin, *Passagens*, p. 502.

414 G. Lukács, *Marx e Engels como historiadores da literatura*, trad. Nélcio Schneider, São Paulo: Boitempo, 2016.

415 G. Lukács, *História e consciência de classe. Estudos sobre a dialética marxista*, trad. Rodnei Nascimento, São Paulo: Martins Fontes, 2003. A esse propósito, cf. também o primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, em que falei sobre o assunto no ponto “Georg Lukács e o ‘marxismo filosófico’”. R. Z. Fernandes, *Invenções: materialismo e estética em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014. pp. 28-33.

partir da literatura, o jogo de forças históricas em que a obra está inserida, por um lado, e, por outro, na investigação do interesse de classe do próprio escritor. Isso não deixou, é claro, de gerar um certo clima de patrulha ideológica não apenas no próprio Lukács como em boa parcela da tradição crítica de esquerda em meados do século passado.

Theodor W. Adorno percebeu esse perigo normatizante da teoria materialista ortodoxa da literatura, e se opôs fortemente à guinada realista (embora não naturalista) de Lukács na década de 1930. Contra o espelho límpido do filósofo húngaro, que reflete a vida histórica, Adorno imaginou um outro tipo de vidro entre a obra de arte e a sociedade: a partir do conceito de refração, deslocou a discussão materialista para a forma da obra. O conceito é tratado definitivamente na *Teoria Estética*, mas faz sentir os seus efeitos em um texto mais conhecido, a sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, em que defende que o teor social do poema lírico, um tipo particular de lirismo, que frutificou no interior da Alemanha à época da ascensão da burguesia, era visível justa, e somente, no que negava a realidade social e a sociedade.⁴¹⁶ Com Adorno, a obra de arte se torna ao mesmo tempo duas coisas: 1) um negativo da sociedade, que erige a sua forma a partir da rejeição dos dados do real (é o que, para o filósofo, fundamenta a autonomia da obra, sem o que não se torna obra); e 2) uma forma de rejeição à vida danificada e ao mundo administrado, uma nova forma de dizer não à marcha inexorável da razão instrumental.⁴¹⁷ Ambas as consequências são o que levam Adorno a rejeitar o ímpeto antiformalista de Lukács.

Agora seria útil se, de posse desses dois espelhos, o espelho de Lukács e o espelho de Adorno, invocássemos uma imagem, para ver o que é que eles efetivamente mostram. Trata-se de um exercício puramente especulativo, e não de análise efetivamente feita pelos dois. Diante de um poema como “A alma do vinho”, Lukács provavelmente veria o reflexo de uma posição de classe, de um Baudelaire dividido entre a decadência da aristocracia e a ascendência da burguesia, a solidão de sua traição à própria classe, e veria, na embriaguez, uma espécie de solução contra a organização revolucionária. A embriaguez seria, em outras palavras, o que manteria o poeta distante de sua politização, o que sustentaria a sua contradição e a sua tragédia. Adorno, por outro lado, provavelmente argu-

416 Cf. o capítulo “Os poemas e a história” deste livro, principalmente quando se fala no conceito de teor em Adorno.

417 Cf. a ideia de refração aparece no primeiro capítulo deste livro. Para todos os efeitos, repito a citação que figura na *Teoria estética* a esse respeito. “As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade. (...) Contudo, a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refractadas.” T. Adorno, *Teoria estética*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 2008. pp. 12-17.

mentaria que a embriaguez do poema não corresponde à embriaguez empírica e realmente existente no contexto social. A negação da embriaguez empírica erige uma embriaguez poética, puramente formal, que oscila inclusive entre o rigor do formalismo e a fala solta e prosaica da dicção, que se configura, no fim das contas, como rejeição da racionalidade instrumental.

Voltemos a Benjamin. O filósofo também enxergou uma espécie de espelho na forma artística, mas muito diferente do espelho realista de Lukács e do espelho refratário de Adorno. Benjamin rejeitou expressamente a ideia de reflexo na sua teoria materialista da arte – erigida nas anotações para o trabalho das *Passagens*, em alguns ensaios sobre técnica e, principalmente, no ensaio sobre Eduard Fuchs⁴¹⁸ –, e, salvo engano, não se referiu à forma da arte como uma espécie de ambiente refratário à luz social. É de outro tipo o “espelho” que a arte representa em Benjamin. Trata-se de um espelho mágico. Um espelho que fala. A obra expressa a vida histórica. Ou, se quisermos, a vida histórica se expressa a si mesma na obra. Isso é particularmente importante no caso da poesia, principalmente se recuperamos o seu significado enquanto limiar entre um inconsciente poético, em que se conservam certos aspectos da vida, e a linguagem nomeadora.⁴¹⁹ O poema é quase literalmente a fala desse espelho, uma vez que a sua expressão não se faz mediada por uma linguagem das cores (como na pintura), por exemplo, mesmo quando fala de cores, mas se dá diretamente *na língua dos seres humanos*.

Para Benjamin, desde a sua filosofia de juventude, a linguagem é um modo de ser das coisas. Se assim é, o poema conserva, em seu interior, uma pluralidade de modos de ser que historicamente estão fadados ao desaparecimento. Como na vida empírica o vinho será bebido ou se tornará vinagre, como a embriaguez na vida empírica toma a forma de um costume social, como as democracias se transformam ou mesmo morrem, como qualquer coisa está fadada ao desaparecimento por transformação ou por destruição, também as suas essências linguísticas desaparecem. Para Benjamin, no poema se preserva, de alguma maneira, algo dessa vida empírica. Resta alguma fagulha, alguma fulguração. O crítico confia nessa uma fagulha, ou fulguração, ou lampejo (se quisermos retornar a uma imagem tantas vezes aludidas por Benjamin), para expor, *no poema*, não apenas aquilo que ocorreu, mas aquilo que poderia ter ocorrido. O que poderia ter ocorrido *sobrevive* no que ocorreu, e isso se torna mais imediatamente visível no poema.

Essa relação entre ocorrido e possíveis na obra foi destrinchada por Benjamin a partir dos conceitos de teor de coisa (*Sachgehalt*) e teor de verdade

418 No ensaio sobre Fuchs há a defesa da metodologia monadológica como verdadeira teoria materialista da arte. Cf. W. Benjamin, “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, in: *O anjo da história*, pp. 123-164.

419 Cf. a descrição da filosofia da linguagem de Benjamin no capítulo “Os poemas e as coisas” deste livro.

(*Wahrheitsgehalt*).⁴²⁰ O teor de coisa é composto pelo material histórico no sentido estrito. No caso dos poemas sobre o vinho, de Baudelaire, poderíamos dizer que sobrevivem ali: o imposto sobre o vinho, que forçava o deslocamento do proletariado até as periferias de Paris em busca de vinho mais barato; o retorno bêbado para a casa desse mesmo proletariado, famílias inteiras voltando embriagadas pela rua, cantando e gritando; o clima conspiratório das tavernas pela classe boêmia etc. Já o teor de verdade, este é mais amplo. Ele configura a salvação dos fenômenos que constituem o teor de coisa, e, nesse sentido, são tudo aquilo que esses mesmos fenômenos poderiam ter sido. Se isso de fato ocorre, como afirma Benjamin, a explicação estaria no fato de que são as coisas que se comunicam a si mesmas no poema de Baudelaire.

Nesse sentido, o poema é menos um espelho que visibiliza o ocorrido, a vida histórica social, e se assemelha mais a um espelho de contos de fadas. Refiro-me ao espelho da história da Branca de Neve e dos sete anões, tal como relatado pelos irmãos Grimm⁴²¹. Sabe-se que Benjamin tinha muito apreço por essas histórias⁴²². Se quisermos insistir nessa ideia, relembremos que a rainha procura o espelho para perguntar-lhe quem é a mulher mais bela, na esperança de ver a si mesma refletida. O espelho não lhe mostra uma imagem, mas *fala* de uma princesa, a Branca de Neve, mais bela. Ele não mostra, ele fala, como a obra. E, mesmo após inúmeras tentativas de destruição da princesa, por meio de um pente envenenado, de um estrangulamento com uma joia e, finalmente, com a maçã envenenada, a jovem princesa sobrevive para se tornar rainha e ver a dona do espelho, no final da história, dançar sobre sandálias em brasa. A rainha é a realidade sob o jugo da dominação; a Branca de Neve, a promessa de uma realidade mais bela e mais justa. O crítico, nesse contexto, não é o príncipe nem os anões, mas o criado que, revoltado com a palidez da princesa, profere uma palavra de amargura e, quase acidentalmente, a desperta com um tapa nas costas que desentala a maçã envenenada de sua garganta⁴²³.

Se o que poderia ter ocorrido sobrevive de tal maneira no poema, então o poema se torna lugar privilegiado de construção de legibilidade de uma época e

420 A propósito do conceito de teor, cf. o segundo e o terceiro capítulos deste livro.

421 J. Grimm; W. Grimm, *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, São Paulo: Cosac Naify, 2012. vol 2.

422 Cf. M. Vedda, “Emancipação humana e ‘felicidade não disciplinada’. Walter Benjamin e a poética do conto de fadas”, in: C. E. Machado; R. Machado Júnior; M. Vedda (Orgs.), *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*, São Paulo: Editora Unesp, 2015. pp. 183-196.

423 Quando Branca de Neve está entre a vida e a morte, entalada há muito tempo com a maçã envenenada, o príncipe leva o seu caixão para o seu palácio. “Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar a outro, não estavam nada satisfeitos, e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: ‘Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!’, e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez.” Em GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Op. cit.*, p. 254.

daquilo que essa época não pôde ser. A interpretação do poema e a interpretação da época se fundem nesse método. E ambos não prescindem da ideia de salvação: de que algo ainda pode ser salvo, restituído ou reinstaurado, re-originado hoje. O amor que poderia ter se realizado, a nova vida que se poderia ter assumido, os trapos que poderiam ter sido outra coisa sob outro modo de produção: no verso dedicado ao leitor, no poema dedicado à passante ou nos poemas dedicados ao vinho, tudo isso sobrevive. O que poderia ter sido se estrutura como condição de legibilidade do que ocorreu. É talvez isso o que Benjamin quer dizer quando afirma que é preciso escovar a história a contrapelo.⁴²⁴

Para fazê-lo, no entanto, é preciso “matar” o poema. Mortificar a obra, como sugere o prefácio ao livro sobre o barroco. Isso possibilita transportar os fragmentos para a terra estranha do saber, onde eles podem ser reordenados, já que na rigidez das obras os poemas se configuram como uma unidade “impen-sável”. Em outras palavras, o pensamento emerge do poema no momento em que ele perde a sua aparência de obra *de arte*, e passa a fulgurar como fragmento de linguagem. Ou simplesmente como obra, sem complementos. E isso significa que o crítico trata o poema não como mera ilusão que assombra a realidade, mas como aparecimento do real. O crítico materialista do poema é aquele que trata o poema como conjunto de coisas realmente existente; sem preservar uma distância entre realidade e obra, entre história e poemas, reinsere as leis formais no contexto histórico para ver emergir da forma destroçada as ruínas da própria história.

424 Cf. fragmento VII de “Sobre o conceito de história”. W. Benjamin, *O anjo da história*, pp. 12-13.

6. Considerações finais

“O passado não abre a sua porta
e não pode entender a nossa pena.
Mas, nos campos sem fim que o sonho corta,

vejo uma forma no ar subir serena:
vaga forma, do tempo desprendida.”
Cecília Meireles

Recuperemos o fio da meada na confecção desta teoria do poema em Walter Benjamin. A fundamentação do conceito de “inconsciente poético”, no primeiro capítulo, estrutura a relação entre a figuração sensível do poema e sua dimensão especulativa, que o assombra como uma miríade de pensamentos que não sabem que pensam. O conceito fundaria, por extensão, um método de crítica imanente que descobre, no interior da obra, na sua forma interna, elementos não apenas de linguagem escrita, como também de relações vitais. O segundo capítulo procurou amparar o conceito de “inconsciente poético” na filosofia da linguagem de Benjamin, descobrindo na relação entre palavras e coisas alguma coerência com aquela concepção do poema. O terceiro capítulo ampliou esse amparo, ao fundamentar a relação entre as palavras e a história nessa filosofia, ao mesmo tempo que discerniu com maior apuro as consequências da guinada materialista de Benjamin. O quarto capítulo tratou de dar materialidade a esta teoria, verificando no trabalho de maturidade do filósofo, na sua obra crítica mais extensa (se consideramos como recorte a crítica de poesia), como se manifesta uma “teoria do poema em Walter Benjamin” em toda a sua plenitude.

Talvez a primeira coisa que chame a atenção nesta pesquisa seja a centralidade do conceito de “poetificado” [*das Gedichtete*] nos escritos de Benjamin, ainda que sob a aparência do conceito de teor [*Gehalt*]. Já ali, muito antes da escrita dos fragmentos sobre o conceito de história, o tempo se apresenta de maneira complexa: o conceito de poetificado – e depois o de teor – permite a formulação de um conceito de tempo histórico complexo e saturado de diferentes temporalidades, o que serviria de base para desafiar aquela concepção cronológica dos historicistas que, segundo Benjamin, somente eram capazes de conceber um tempo histórico vazio, homogêneo e linear. Nas suas análises a propósito da poesia, Benjamin concebe uma anacronia (menos no sentido de uma ausência, e mais no de uma confusão temporal) do poema que se soma (e complexifica) àquela concepção de tempo que o filósofo herda tanto das fontes judaicas de seu

pensamento quanto da sua formação neokantiana e das contribuições de que se nutriria advindas do materialismo histórico.

Essa anacronia do poema se manifesta de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, e isso é decisivo, os elementos da vida absorvidos pelo poema, no trabalho de poetificação, inauguram uma outra vida histórica para esses elementos, que passam a se “desenrolar” no interior do poema já desprendidos do destino que têm na vida empírica. Dessa maneira, por exemplo, a embriaguez parisiense de meados do século tem um destino histórico (com as taxações do vinho, com a venda do vinho da barreira, com as articulações malogradas para uma sociedade mais justa no meio das tavernas) essencialmente diferente da embriaguez poetificada nos poemas de Baudelaire (em que ela segue outro destino, o de promessa de libertação e desforra dos oprimidos), como em “A alma do vinho”. Em segundo lugar, ela se manifesta como uma espécie de lei formal: a vida exige os poemas (na forma de uma “tarefa poética”, para falar com a linguagem do ensaio sobre Hölderlin), mas só o faz depois que os poemas são de fato escritos. Com isso, a vida se insere como um *a priori* dos poemas, ainda que se tenha articulado em seu interior na forma de uma exigência somente *a posteriori*. Por fim, as reconfigurações que um poema pode receber (com a reescritura, com a tradução, com a crítica) passam a integrar a sua constituição “original”, no sentido de que passam a integrar a sua sobrevivência e a própria vida da obra.

Tudo isso confere ao ensaio sobre Hölderlin algo como um peso, deslocando um pouco mais o centro de gravidade das leituras possíveis de Benjamin, principalmente no que diz respeito aos estudos sobre o seu conceito de história ou o seu conceito de origem [*Ursprung*]. Dessa forma, a arte, e em grande medida a poesia, representa aqui o seu papel, enquanto arte verbal, se destaca mais uma vez como um dos rios que desaguam nessa filosofia. Se Benjamin é leitor de Platão, de Kant, de Nietzsche, de Marx, de Freud, de Schlegel, de Novalis, de Lukács, ele é, fundamentalmente, um leitor da arte, e de poetas. Leitor de Hölderlin, de Baudelaire, de Brecht, de Valéry.⁴²⁵ O tempo heterogêneo que Benjamin advogaria como aquele descoberto por uma autêntica atuação materialista do historiador, em 1940, se encontrava nessa espécie de confusão temporal que se configurava também na poesia desde pelo menos o ensaio sobre Hölderlin, que data do início da Primeira Guerra.

Essa confusão diz respeito à possibilidade de sobrevivida dos mundos possíveis, e que não puderam vir a ser na realidade histórica concreta. Trata-se, por-

425 Para Pedro Duarte, “Walter Benjamin pensou tudo o que pensou através da arte”. P. Duarte, “A contemporaneidade da arte moderna e a exigência da filosofia ensaística em Walter Benjamin”, in: *Revista Poiesis*, n. 24, Dezembro de 2014. p. 14. E ainda, “Foi junto com a arte, através dela e muitas vezes mesmo a violentando, que Benjamin construiu seu caminho teórico particular. Isso significa que a arte, em seu caso, não era somente um objeto de estudo exterior, mas sim um elemento em contato com o qual seu pensamento pôde vir a ser o que ele é”. p. 21.

tanto, de uma coexistência dos possíveis na arte. Em Borges encontramos uma consideração semelhante, quando o escritor comenta o canto XXXIII do *Inferno* da *Comédia* de Dante. Trata-se de um episódio narrado a propósito do castigo de Ugolino de Pisa, condenado a roer infinitamente a nuca de Ruggieri degli Ubaldini no nono círculo do inferno. Ugolino foi um conde realmente existente, além de personagem da *Comédia*. Fora encarcerado com seus filhos e condenado a morrer de fome. Conta o Ugolino de Dante que o fato acontecera por conta de uma traição de Ubaldini; e conta ainda que seus filhos lhes ofereceram a própria carne como alimento, ao verem o pai, o conde Ugolino, morder as próprias mãos. Diz ainda que depois de alguns dias vê os filhos morrerem, um depois do outro.

“El hambre pudo más que el dolor”, como traduz Borges, “a fome pode mais que a dor”, em português, “Poscia, piú che'l dolor, potè il digiuno”, no original: esse é o verso em que se concentra a análise de Borges.⁴²⁶ Isso porque os debatedores da obra dantesca se dividem na interpretação desse verso. A fome de Ugolino o matou e com isso deu fim à sua dor? A fome é mais forte, porque mais essencial, que o sentimento de ver os filhos morrendo, e por isso pode matar e a dor não? Ou a fome de Ugolino foi mais forte que a dor de ver naquela carne os seus filhos, e o conde teria, portanto, cometido o pecado do canibalismo? Para Borges, para decidir sobre esse problema, pouco importa se o Ugolino histórico comeu ou não comeu os próprios filhos. “O problema histórico, se Ugolino della Gherardesca exerceu nos primeiros dias de fevereiro de 1289 o canibalismo, é, evidentemente, insolúvel. O problema estético ou literário é de índole muito diferente”.⁴²⁷ Essa diferença, que também se coloca para Benjamin, resulta no seguinte diagnóstico de Dante:

No tempo real, na história, cada vez que um homem se depara com diversas alternativas, opta por uma e elimina e perde as outras: não é isso que acontece no tempo ambíguo da arte, que se parece com o da esperança e com o do esquecimento. (...) Na treva de sua Torre da Fome, Ugolino devora e não devora os cadáveres amados, e essa ondulante imprecisão, essa Incerteza, é a estranha matéria de que é feito. Assim, com duas possíveis agonias, sonhou-o Dante e assim o sonharão as gerações.⁴²⁸

426 J. L. Borges, “El falso problema de Ugolino”, in: *Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. p. 351.

427 Tradução livre. No original: “El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole”. *Ibidem*, p. 352.

428 Tradução livre. No original: “En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco.4 En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa Incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonias, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones”. *Ibidem*, p. 353.

A diferença, talvez, seja a de que, para Benjamin, as alternativas dadas à humanidade não se perderam na realização de uma única: continuam conservadas, não apenas no interior da arte. Porque estão conservadas na arte podem também ser ainda realizadas. No caso específico da poesia, por sua relação com a linguagem nomeadora, conforme o ensaio sobre a linguagem de 1916, essas alternativas “eliminadas”, “perdidas” se expressam a si mesmas, e se fazem viver *enquanto* linguagem. No caso da interpretação dos poemas de Baudelaire, isso é mais claro: a humanidade sonhada pelas classes oprimidas na França do século XIX não apenas sobrevive como aguarda redenção no tempo do próprio filósofo – e, se ele estiver correto, ainda no nosso. Nesse sentido, todas as gerações que sonharam com uma vida mais justa e com a própria sobrevivência, quando a sua vida estava por um fio como a dos filhos de Ugolino, aguardam ainda a possibilidade de que a Torre da Fome desmorone. Ou, nas palavras que estão entre as mais bonitas dos fragmentos sobre o conceito de história:

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não tem irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso.⁴²⁹

429 W. Benjamin, “Sobre o conceito de história”, trad. de Jeanne Marie Gagnebin, in: M. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 48.

7. Referências Bibliográficas

ABADI, Florencia. “Walter Benjamin y el proyecto (no realizado) de una tesis doctoral sobre el concepto de “tarea infinita” en la filosofía de la historia de Kant.” IN: *Diánoia*, México, v. 58, n. 70, 2013.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: EdUnesp, 2012.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed 34, 2003.

_____. “Caracterização de Walter Benjamin. IN: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Étienne; ESTABLET, Roger. *Ler o Capital*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

ANDRADE, Homero Freitas de. “O realismo socialista e suas (in)definições.” IN: *Literatura E Sociedade*. v. 15, n. 13, 29 jun. 2010. pp. 152-165.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: editora 34, 2015.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957.

BARRENTO, João. “Representação ou apresentação/exposição?” IN: *Escrito a lápis* (Blog do Autor) Disponível em <http://escrito-a-lapis.blogspot.com.br/2006/11/representao-ou-apresentaoexposio-ainda.html>, acessado em 03/05/2018.

_____. “Walter Benjamin: Limiar, Fronteira e Método.” *Revista Olho d’água*. São José do Rio Preto, v. 4, n. 2, pp. 41-51, jul./dez. 2012.

BAUDELAIRE, Charles. “O Cisne”. Trad. Fernando Fagundes Ribeiro. Disponível em: <https://www.causaoperaria.org.br/acervo/blog/2017/06/16/160-anos-de-as-flores-do-mal-de-charles-baudelaire-o-cisne>. Acessado em 20 de novembro de 2018.

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980.

_____. *Poesia e Prosa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUMGARTEN, Alexander. *Estética, a lógica da arte e do poema*. Trad. Mirian Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2011.

_____. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. 14 v.

_____. *Linguagem, tradução, literatura*. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

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

_____. *Obras escolhidas Vol. I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas Vol. II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Escolhidas Vol. III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Passagens*. Organizador da tradução brasileira: Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.

_____. *Sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BERDET, Marc. *Walter Benjamin: la passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.

BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRECHT, Bertolt. “Dramaturgia não-aristotélica”. Trad. Luciano Gatti. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.14, julho 2013.

BOITO JR. Armando (org.). *A Comuna de Paris na História*. São Paulo, Xamã, 2001.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *Obras completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CAMPOS, Augusto. “Mallarmé: o Poeta em Greve” IN: PIGNATARI, Décio;

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. IN: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

CASTEL, María. “Notas sobre a recepção da obra de Sigmund Freud na filosofia da história benjaminiana”. IN: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (Org). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

CASTRO, Claudia. *Alquimia da Crítica*. Benjamin e as Afinidades Eletivas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. [e-book]

CAVALCANTTI, Claudia (Org.). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. 1.ed. London: Routledge, 1998.

CHAVES, Ernani. “Walter Benjamin e o Jugendstil.” *Artefilosofia*. Ouro Preto. n. 6. pp. 57-62. abr. 2009.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Trad. José Serra. Lisboa: Edições 70, 2008.

CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. 2ª Edição revista e ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

DANOWSKI, Deborah. “Indiferença, simetria e perfeição segundo Leibniz.” *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 104, Dez/2001, pp. 49-71.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

DESCARTES, René. *Descartes: obras escolhidas*. Trad. J. Guinsburg, Bento Prado Jr., Newton Cunha e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUARTE, Pedro. “A contemporaneidade da arte moderna e a exigência da filosofia ensaística em Walter Benjamin.” IN: *Revista Poiésis*, n. 24, Dezembro de 2014. pp.13-23.

_____. “Beleza e Verdade: Benjamin leitor de Platão.” IN: *O que nos faz pensar*. nº 16. setembro de 2003. pp. 63-90.

_____. *Estio do tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove ensaios sobre Adorno*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Trad. B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.

EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin: A critical life*. Londres: Harvard University Press, 2014.

EVANS, Richard J. *A chegada do Terceiro Reich*. Trad. Lúcia Brito. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

FERRIS, David S. (org) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University, 2004.

FENVES, Peter. *The messianic reduction: Walter Benjamin and the shape of the time*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

FERNANDES, Rafael Zacca. *Inerções: materialismo e estética em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Departamento de Filosofia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx. Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.

FRANCO, Ana Luiza Varela. “O pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento.” IN: *O que nos faz pensar*. nº 25. agosto de 2009.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago: 1996. Vol. IV.

_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Conferências introdutórias sobre psicanálise. Parte III.* Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol XVI.

_____. “Recordar, repetir e elaborar”. IN: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. O caso Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XII.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna.* Da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.* São Paulo: Editora 34, 2014.

GATTI, Luciano. “A medida, de Brecht: um exercício de postura.” In: *Literatura e Sociedade*, v. 15, 2011. pp. 68-93.

_____. *Constelações.* Crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009.

GELLATELY, R. *Apoiando Hitler.* Consentimento e coerção na Alemanha nazista. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2011.

GEORGE, Stefan. *Gesamtausgabe der Werke.* Obras completas disponíveis em <http://www.zeno.org/Literatur/M/George,+Stefan/Gesamtausgabe+der+Werke> (acessado em 02/01/2019).

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos.* São Paulo: Cosac Naify, 2012. vol 2.

GROPPE, Carolla. *Die Macht der Bildung: das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HARVEY, David. “O direito à cidade”. Trad. Jair Pinheiro. *Lutas sociais*, São Paulo, n.29, pp. 73-89, jul./dez. 2012.

HILST, Hilda. *Baladas.* São Paulo, São Paulo: Globo, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *A era do capital.* 1848-1875. Trad. Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. O. Editora, 1987.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Gedichte 1796-1799. Sämtliche Werke und Briefe*. München: Carl Hanser, 1970.

_____. “Metade da vida” e “Pôr de sol”. IN: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

JAREK, Márcio. *A constelação vida: Política e linguagem na juventude de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia) — Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

JAY, Martin. *A imaginação dialética*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luíza Appy. São Paulo: Editora Vozes, 2013.

KÄSTNER, Erich. “A fome é curável”. Trad. Carlos Drummond de Andrade. IN: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia traduzida: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 195-197.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2007.

LAVELLE, Patrícia. “‘Nach der Vollendung’. Walter Benjamin e Heinrich Rickert.” *Kriterion* [online]. 2014, vol.55, n.130, *Kriterion*.

_____. *Religion et histoire: sur le concept d’expérience chez Walter Benjamin*. Paris: Cerf, 2008.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A Monadologia; Discurso de Metafísica e outros textos*. Trad. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Discurso de Metafísica*. Trad. João Amado. Lisboa: Edições 70, 1985.

LÖWY, Michel. “Messianismo, utopia e socialismo moderno.” WebMosaica – Revista do Instituto Cultural judaico Marc Chagall, v. 3, n. 2, jul./dez. 2011.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Trad. de Wenceslao Roces. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

_____. *História e consciência de classe*. Estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. “Sobre a essência e a forma do ensaio”. IN: *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MACHADO, C. E.; MACHADO JÚNIOR, R.; VEDDA, M. (Orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MARCONDES, Danilo. “Modernidade, Subjetividade e Linguagem”. 28º Encontro da ANPOCS. Disponível em <http://anpocs.org/index.php/papers-28-encontro/st-5/st13-4/3989-dsouzafilho-modernidade/file>, acessado em 03/05/2018.

_____. *Textos básicos de Linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto do Futurismo”. IN: TELES, Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARTINS, Luiz Renato. *Revoluções: poesia do inacabado. 1789-1848*. vol. 1. São Paulo: Sundermann, 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Calvini Mantorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Obras escolhidas*. Lisboa: Editorial Avante, 1982. Tomo III.

MARX, Karl. *As lutas de classes na França*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. “Los Alquimistas de la Revolución.” IN: RUBEL, Maximilien (org.). *Páginas Escogidas de Marx para una Ética Socialista*. Vol. 2. Buenos Aires, Amorrurtu, 1974.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *O Capital*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *O Capital*. Livro 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

MCCOLE, John. *Walter Benjamin and the antinomies of tradition*. Londres: Cornell University Press, 1993.

MCLAUGHLIN, Kevin. *Poetic Force: poetry after Kant*. Palo Alto: Stanford University Press, 2014.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

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

MITROVITCH, C. *Experiência e formação em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NETO, João Cabral de Melo. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. R. R. Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura*. A crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PATROCÍNIO, Stella do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Viviane Mosé (org). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 2011.

_____. *Teeteto-Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 1988.

POE, Edgar Allan Poe. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. “O corvo.” Trad. Machado de Assis. Disponível em <http://www.casadobruno.com.br/poesia/e/edgar05.htm>, acessado em 05/12/2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: ed. 34, 2012.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

ROUGERIE, Jacques. *La Commune de 1871*. Paris: PUF, 1997.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Editorial Losada, 1949.

SAUTER, Caroline. *The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin’s Early Poetry, Theory and Translation*. In: FERBER, Ilit; SCHWEBEL, Paula (org). *Lament in Jewish Thought*. Berlim/Nova York: de Gruyter, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1999.

_____. “O eterno retorno e o sempre-igual: a imortalidade conforme Blanqui.” IN: BLANQUI, Auguste. *A eternidade conforme os astros*. Trad. Pedro Paulo Pimenta e Maria Paula Gurgel Riberiro. São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHEIDL, Ludwig. *O pré-expressionismo na literatura alemã*. Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOLEM, Gershom. *A história de uma amizade*. São. Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. “O nome de deus e a teoria da linguagem cabalista.” IN: *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: Judaica II*. Trad. Ruth Joanna Solon e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHWEBEL, Paula L. *Walter Benjamin's Monadology*. Tese. (Doutorado em Filosofia) — Departamento de Filosofia. University of Toronto. Toronto, 2012.

SILVA, Arlenice Almeida da. *A solidão em Stefan George: poesia e filosofia*. revista FronteiraZ. nº 16. julho de 2016.

SILVA, Walkíria Oliveira. *Alemanha Secreta: biografia e história no Círculo de Stefan George*. Dissertação (Mestrado em História) — Departamento de História. Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

STEINER, George. “Introduction” IN: BENJAMIN, Walter. *The Origin of the German Tragic Drama*. Londres: Verso, 1998.

TERTULIAN, Nicolas. Trad. de Carla Cavalcanti e Silva e Leandro Candido de Souza. *Espaço de interlocução em ciências humanas*. n. 11, Ano VI, abr./2010. pp. 104-115.

WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin, uma biografia*. Trad. Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WOHLFARTH, Irving. “Die Willkür der Zeichen”. *Anthropology & Materialism* [Online], Special Issue | I | 2017, Online erschienen am: 02 März 2017, abgerufen am 10 März 2017. Disponível em <http://am.revues.org/815>, acessado em 03/02/2018.

WOOLF, Virgínia. *To the lighthouse*. Nova York: Harcourt, 1981.

ter algum resguardo diante dessas questões, e procurar somente o aperfeiçoamento – pela técnica ou pelo espírito do escritor – de suas estruturas, sendo somente a obra singular a ditar as suas próprias leis?

A polêmica ficou de fora de nossa reflexão porque, e ao menos isso podemos afirmar com alguma segurança, quando Benjamin avalia o teor das obras de Hölderlin ou de Baudelaire, ele não procura, no teor, determinar o valor de suas escolhas políticas. Ao menos, esse não é o seu objeto imediato. Nem se pergunta, exatamente, se elas determinam mais ou menos as leis de seus poemas. No entanto, a questão sobre engajamento e autonomia – sob a forma da pergunta “de que maneira os poemas se relacionam com a vida?” – perpassa esses textos de Benjamin. Hölderlin é mais bem-sucedido na última versão de seu poema, como defende o ensaio benjaminiano, porque se aproxima ou porque se distancia da vida? Baudelaire é um objeto privilegiado para se compreender o século XIX porque se engaja ou porque se distancia das questões de sua época? Esses poetas lidam com os temas que lhes cercavam – o da morte para além de qualquer mitologia, num caso, e o da transformação da experiência na modernidade, no outro – poetificando-os. Mas o que isso significa? Uma transformação que os aparta desses temas ou um trabalho que os avizinha?

A resposta não parece simples – também porque Benjamin parece ambivalente diante do tema. Por vezes, parece defender a autonomia da obra: de outro modo, como explicar que o que se defende com o conceito de poetificado é justamente que a vida não se transplanta em sua forma “pura” para a esfera do poema, mas modificada, irreconhecível, sob as leis, justamente, de um trabalho singular de poetificação? Por outro lado, é difícil conciliar essa ideia com outros textos de filosofia da arte de Benjamin, como por exemplo o texto sobre “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, que exige a “politização da arte” como resposta à “estetização da política” do fascismo.

Para tentar responder a essa segunda história que esta pesquisa parece contar, concentraremos os nossos esforços em um conceito que não poderia ficar de fora da discussão levada a cabo pela história “principal” contada até aqui. O conceito de “técnica” ao mesmo tempo completa a fundamentação de uma teoria do poema e nos ajuda a responder à ambivalência da posição de Benjamin diante da polêmica entre os defensores do engajamento e da autonomia da obra de arte.

*

A fome é curável (*Hunger ist Heilber*)

O homem entrou no hospital
e disse: “Não me sinto bem”.
Então, extraem-lhe o apêndice
e lavam-no com formol.

“Sente-se melhor?” Responde: “Não”.
Mas os médicos dão-lhe coragem
e cortam-lhe a perna esquerda,
garantindo: “Agora vai ficar bom”.

Continua a sofrer, no entanto,
e enche de gritos o hospital.
Para descobrir o que pode ser,
praticam-lhe uma cesariana.

Embora doutíssimos no ramo,
os cirurgiões fazem caretas.
Mudo, sem forças para gritar,
ele morrer, não morre não.

Esvai-se-lhe pouco a pouco o sangue,
o ar já lhe vai faltando?
Serram-lhe três costelas,
e finalmente expira.

O cirurgião-chefe contempla o cadáver.
Aí, pergunta-lhe um estudante:
“Que coisa tinha esse pobre diabo?”.
O doutor, engasgado, murmura:
“Acho que era apenas fome”.⁴³⁰

Em 1931, quando escreveu “A fome é curável”, Erich Kästner gozava de bastante popularidade. Seus escritos ora traduzem uma melancolia pequeno-burguesa diante das desgraças humanas, ora o espírito satírico contra os agentes da “decadência” humana. Nenhuma das duas qualidades atraía Walter Benjamin, pelo contrário. O filósofo tinha profunda desconfiança de Kästner. A propósito de tais características, escreveu em sua resenha de *Um homem dá informação* que “o autor é tão impotente para atingir, com seus acentos rebeldes, os despossuídos,

430 E. Kästner, “A fome é curável”, trad. Carlos Drummond de Andrade, in: C. D. Andrade, *Poesia traduzida*: Carlos Drummond de Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 195-197.

quanto, com sua ironia, os industriais”.⁴³¹ A declaração é estranha. Não menos estranho é o título da resenha de 1930 (uma das mais destrutivas que Benjamin já escreveu): “melancolia de esquerda”. Por que essa desconfiança diante de um autor que demonstra tamanha tristeza diante da situação humana? Não tinha Benjamin exigido a “politização da arte”? Ora, em “A fome é curável”, o poeta se mostra indignado com a incapacidade da ciência e dos especialistas, de todo modo da modernidade, em resolver o problema da fome. Não é a situação social injusta que fundamenta esse abismo entre ciência e sofrimento no poema? O tom frio dos diálogos no poema entre médicos, sem grandes sobressaltos, não testemunha a solidão dos que padecem no capitalismo do século XX?

Para Benjamin, os poemas de Kästner testemunham apenas a sua vontade em reconhecer-se como mais “humano”. Isto é, servem para conciliar o autor e aqueles que pertencem à sua classe, a pequena burguesia, consigo mesmos. Mais importante do que a indignação é o fato de que a técnica lírica se coloca a serviço do narcisismo de uma classe que quer ser vista como um resquício de humanidade em meio a condições sociais em que não pode existir qualquer humanidade. Poemas como “A fome é curável”, na perspectiva de Benjamin, “pertencem às pessoas de alta renda, esses fantoches tristes e canhestros, cujo caminho passa pelo meio dos cadáveres. (...) Não admira”, continua o filósofo, “que sua função seja a de reconciliar esse tipo consigo mesmo”.⁴³² Benjamin fala ainda de um fatalismo que permeia a suposta falsa indignação de Kästner. Podemos também supô-lo em “A fome é curável”, em que a morte por fome figura como a mais desproporcional das forças – maior do que a sua tristeza. Esse fatalismo, sugere Benjamin, corresponde à situação de classe daqueles que “estão mais longe do processo produtivo”.⁴³³ A politização de Kästner é meramente uma solidariedade estética, “à qual não corresponde mais nenhuma ação política”, porque “desde o início não tem outra coisa em mente senão sua autofruição, num estado de repouso negativista”.⁴³⁴

Há, portanto, em Kästner, segundo a crítica de Benjamin, uma falsa politização, no sentido que essa palavra tem quando nos referimos a um engajamento a favor de classes oprimidas. A função de sua lírica está a serviço de sua própria classe dominante. A solidariedade ideológica, que configura, para algumas correntes, uma poesia engajada, não pode ser caracterizada como engajada para

431 W. Benjamin., “Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner”, in: *Obras escolhidas Vol. I*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. p. 74.

432 *Ibidem*, p. 77.

433 *Ibidem*, p. 77.

434 *Ibidem*, pp. 75-76.

Walter Benjamin. E, no entanto, como sugere o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, parece existir uma politização possível e efetiva das obras. A falsa politização, para Benjamin, se caracteriza por uma manutenção da função da técnica da poesia lírica como autojustificação de uma classe; já a verdadeira politização corresponde a uma *Umfunktionierung*, refuncionalização, dessa técnica.

O termo, referido por Benjamin em alguns ensaios, deve a Brecht a sua formulação, que, segundo Luciano Gatti, pode ser traduzido também por “inverter o funcionamento” ou “conferir uma nova função”.⁴³⁵ No dramaturgo, o conceito caracterizava a possibilidade de transformação da função da técnica em geral, especialmente nas artes, em favor da transformação social. No teatro, a refuncionalização tinha como tarefa a destruição da “empatia” [*Einfühlung*], um dos últimos obstáculos “ao desenvolvimento posterior da função social das artes cênicas”⁴³⁶. Para Brecht, de toda forma, qualquer refuncionalização, do teatro, da lírica, se quisermos, exigiria “uma completa reorganização [*Umbau*] da técnica”.⁴³⁷

Compreendamos rapidamente o que Brecht queria dizer com isso a partir do exemplo do teatro. A posição de Brecht se ampara em certa leitura que fez da *Poética* de Aristóteles. Para ele, a *Poética*⁴³⁸ fundamenta um teatro trágico destinado à produção de compaixão pelo herói que padece, e, com isso, se dirige a um espectador que reage às cenas, tanto do teatro quanto da vida, mais a partir de suas emoções do que de uma postura crítica. A função clássica do teatro seria a interrupção do poder de ação do espectador a partir da destruição dos mecanismos que poderiam gerar uma reflexão crítica, utilizando-se de técnicas que colocam a empatia a favor do desenrolar ininterrupto da ação dos personagens. Os personagens agem até o fim, o espectador não. Segundo Brecht:

A dramaturgia não-aristotélica de modo algum se serve da empatia [*Einfühlung*] do espectador (identificação — mimesis) de maneira tão inofensiva como a dramaturgia aristotélica; o modo como ela se coloca perante certos efeitos psíquicos como, por exemplo, a catarse também é substancialmente diferente. Assim como ela não pretende entregar seus heróis ao mundo como se os enviasse a seu destino inexorável, também lhe é estranho entregar o espectador a uma vivência teatral sugestiva. Ao esforçar-se em ensinar ao seu espectador um comportamento prático bem preciso, cuja finalidade é a transformação do mundo, ela já confere a ele, no teatro, uma postura fundamentalmente distinta daquela com a qual ele está acostumado: o

435 Cf. L. Gatti, “A medida, de Brecht: um exercício de postura”, in: *Literatura e Sociedade*, v. 15, 2011. p. 74.

436 B. Brecht, “Dramaturgia não-aristotélica”, trad. Luciano Gatti, in: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.14, julho 2013. p. 32.

437 *Ibidem*, p. 32.

438 Brecht se baseia principalmente no quarto capítulo da *Poética*, que confere à mimese uma posição central nas artes em geral e na tragédia. Assim, Brecht aproxima as ideias de mimese, identificação, empatia e catarse para ler a *Poética* com a fundamentação de um teatro antirreflexivo.

espectador passa a ter condições de assumir uma postura crítica e controladora. Por meio desses princípios o dramaturgo abandona o ponto de vista do observador mais ou menos incontrolável; e o mundo que ele mostra pode ser tanto comparado com o mundo real quanto criticado por ele; o objetivo, portanto, é tornar o mundo, ou seja, o mundo real, manejável (praticável) para o espectador.⁴³⁹

A refuncionalização pretendida por Brecht deveria subverter principalmente a função social do teatro: de teatro da compaixão (que conecta heróis e espectadores à inexorabilidade do destino, da trama) a teatro da reflexão (que desconecta heróis e espectadores). Com isso, esperava-se transformar o espectador passivo em participante ativo. A nova função do teatro estaria a favor de uma nova organização social. Em outras palavras, esperava-se interferir diretamente no modo de produção teatral para conseguir, com isso, uma interferência no modo de produção da vida.

Benjamin também confiava na refuncionalização tanto da arte como da técnica. Aliás, a transformação das artes literárias estava condicionada à refuncionalização das técnicas literárias, o que correspondia a uma refuncionalização do próprio indivíduo em sua classe. No caso de um pequeno burguês como Erich Kästner, importaria muito mais, para o seu engajamento, que ele atentasse contra a sua própria classe. Que se convertesse em um traidor – como sugere o ensaio sobre “O lugar social do escritor francês na atualidade”.⁴⁴⁰ O que significa isso, no entanto? Que tipo de politização isso demanda? Encontramos a mesma exigência e alguma resposta no ensaio sobre “O autor como produtor”. Trata-se de um texto proferido por Benjamin em conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris, em 1934. Nessa conferência, o filósofo caracteriza o escritor sobretudo como um técnico, e é esse o ponto de encontro entre refuncionalização da técnica, da arte e do indivíduo que permite a reflexão sobre a ineficácia do engajamento ideológico de Kästner.

*

A reflexão mais decisiva de “O autor como produtor” é a caracterização da produção intelectual sob o signo de um modo de produção. Para Benjamin, importa menos, na reflexão sobre a política literária, a fisionomia ideológica dos

439 Ibidem, p. 30.

440 O ensaio sugere que, com esse tipo de politização, o escritor abastado “deixará de ser o pequeno-burguês que era. Aragon lembra que ‘os escritores revolucionários de origem burguesa revelam-se, na sua essência e de forma decidida, como traidores de sua classe’. Tornam-se políticos militantes”. W. Benjamin, “O lugar social do escritor francês na atualidade”, in: *Estética e sociologia da arte*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 180.

intelectuais ou dos escritores, e mais a sua fisionomia econômica. Isso não significa, no entanto, que a situação de classe desses indivíduos determina a sua posição. Não é o caso que um escritor proletário necessariamente se alinhe com o proletariado, nem que um escritor burguês produza necessariamente peças burguesas. Não há, nesse sentido, qualquer reflexo ou determinação inquebrantável. Acontece, no entanto, que também a produção intelectual e literária tem um aspecto econômico que é decisivo. É composta por forças produtivas, divide-se em classes, possui uma esfera de produção e outra de consumo, e uma distribuição de funções que determina o lugar de cada um nessa esteira de produção.

A partir de agora, falemos, para nos concentrarmos no objeto desta pesquisa, em um *modo de produção literário*. Para compreender esse modo de produção literário, talvez seja instrutivo realizar uma pequena paródia da caracterização que Marx faz do modo de produção da vida: *as relações literárias, bem como as formas da literatura, não podem ser explicadas por si mesmas, nem pela chamada evolução geral das formas; essas relações têm, ao contrário, suas raízes nas condições materiais de existência literária, em suas totalidades. Na produção social da própria existência, os escritores entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da literatura, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura de gêneros e à qual correspondem formas determinadas de recepção. O modo de produção da literatura condiciona o processo de concepção, confecção e recepção das obras.*⁴⁴¹

Ora, esse modo de produção literário possui, tanto quanto o modo de produção da vida, mais amplo, as suas tendências políticas. Mas elas não se dão no plano simbólico, naqueles que manifestam solidariedade a este ou àquele modelo de vida. Elas se dão no plano econômico do próprio modo de produção. Para compreendê-lo, é preciso sobretudo elucidar o conceito de tendência. Só o seu esclarecimento permitirá compreender a posição de Benjamin no debate da autonomia versus o engajamento, e a subversão que ele propõe desse debate.

A tendência é caracterizada, por Benjamin, como um conceito a princípio duplo. Existiria a tendência política – que pode ser libertária ou conservadora – e

441 O trecho original é o seguinte: “as relações jurídicas, bem como as formas do Estado, não podem ser explicadas por si mesmas, nem pela chamada evolução geral do espírito humano; essas relações têm, ao contrário, suas raízes nas condições materiais de existência, em suas totalidades (...). Na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual”, in: K. Marx, *Contribuição à crítica da economia política*, trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 47.

a tendência literária – que obedece a critérios qualitativos. Ou seja, uma tendência moral ou política, que pode ser caracterizada como boa tendência (a favor dos oprimidos) ou má (a favor dos opressores), e uma tendência de qualidade, que pode receber os selos de boa ou ruim. Para Benjamin, esse debate (que a bem da verdade não remonta somente a uma discussão do capitalismo contra o socialismo no seio das artes, já que a discussão é anterior mesmo a Marx, e remonta ao século XIX⁴⁴²) não pode se resolver dessa forma, a partir de um “ou... ou...”. A sua proposição é a de que a tendência política é a tendência literária e vice-versa. A tendência boa é apenas uma: boa do ponto de vista moral e do ponto de vista qualitativo. E a tendência má é necessariamente a tendência ruim. Em outras palavras, não se pode fazer bom engajamento sem boa arte, nem boa arte sem bom engajamento. Politização e qualidade possuem uma relação direta de proporção: a tendência justa significa também a existência de todas as outras qualidades da obra.

É claro que não estamos diante de um critério simplesmente de gosto. A tendência politicamente correta e boa é uma tendência literária, obedece a critérios literários. O que se quer dizer é que não importa muito se se faz boa literatura no sentido de uma literatura agradável, nem no sentido de uma obra bela, mas sim que essa literatura boa significa um não distanciamento de questões consideradas também “propriamente literárias”. O debate sobre a tendência não é exterior aos problemas da literatura, portanto. “A tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário”⁴⁴³. A qualidade da obra é justamente essa “tendência literária”. A tendência política inclui a tendência literária.

Em seu ensaio, Benjamin afirma que poderia ter partido de outro ponto: o debate sobre forma e conteúdo. No entanto, também desse ponto de vista a discussão sobre a tendência da obra seria infecunda, já que ela não inclui a consideração sobre as relações de produção em jogo na confecção e na circulação da obra. Quando se considera isoladamente a “obra”, o “poema” e o “livro”, perdem-se de vista tais relações. A obra, o poema e o livro, bem como sua forma e conteúdo, se dão no contexto vivo das relações sociais. E é justamente aqui que Benjamin faz uma inflexão na teoria materialista da literatura. Benjamin sugere o seguinte: pode-se, por exemplo (como o fez o marxismo ortodoxo de Lukács,

442 Cf. a nota de João Barrento acrescentada à conferência, em que se esclarece, com mais detalhes, que o debate remete, pelo menos, a cinco momentos-chave dessa polêmica no século XIX, como por exemplo com o momento pós-romântico, com textos e posicionamentos de Heine, Herwegh, Gutzkow e Weerth a propósito da necessidade de uma politização das obras, em W. Benjamin, “O autor como produtor”, in: *Estética e sociologia da arte*, pp. 82-83. Nota 4.

443 W. Benjamin, “O autor como produtor”, in: *Obras escolhidas Vol. I*, p. 121.

aliás), perguntar como as obras se situam *perante* as relações sociais de sua época? A provocação é do próprio Benjamin, que continua: como essa obra responde a essa situação da produção? É contra ou a favor? É reacionária ou revolucionária? Mas, ao invés dessas perguntas, uma outra é possível: como as obras se situam *dentro* das relações de produção? Essa pergunta exige o pensamento sobre a função exercida pelas obras no interior dessas relações. Para Benjamin, essa função está ligada à técnica das obras e desperta o pensamento para as *relações de produção literárias*.

Para Benjamin o deslocamento dessa pergunta era essencial. Do seu ponto de vista, um escritor poderia se solidarizar com os oprimidos em suas opiniões – se manifestando contra a miséria, contra o preconceito, contra a exploração etc. – e permanecer, no entanto, solidário com a burguesia do ponto de vista da produção. A forma mais comum que esse processo poderia assumir seria na transformação da luta progressista em mercadoria ou produto de mero entretenimento. Para Benjamin, esse teria sido o destino da Nova Objetividade⁴⁴⁴, que transformou não somente a miséria, mas também a luta contra a miséria em objeto de consumo. Com isso, removeu essa luta do processo produtivo para entregar objetos de fruição estética. Essa escola “se esquivou, com isso, à tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo”⁴⁴⁵. A pré-condição para o engajamento do escritor, assim, não seria tanto a escrita de obras solidárias com tais ou quais classes com as lutas dessas classes, mas a reflexão sobre a sua própria posição no processo produtivo. Mais especificamente, o escritor deveria refletir sobre a sua condição enquanto trabalhador num modo de produção, para, com isso, compreender como poderia refuncionalizar a si mesmo e a suas técnicas e obras a favor de uma determinada tendência social.

Esse pensamento recoloca o problema da seguinte maneira: o escritor é um trabalhador, e acima de tudo um técnico. Ele opera determinados dispositivos em um sistema produtivo. Antes de ser um autor, portanto, o escritor é um produtor. A consequência mais imediata dessa colocação é a necessidade de consideração do conceito de técnica. Tal conceito tem importância central em boa parte dos escritos de Benjamin a partir do final da década de 1920. Seus ensaios sobre o Surrealismo, sobre a reprodutibilidade técnica ou sobre as teorias do fascismo alemão, por exemplo, tratam justamente do seguinte problema: a humanidade de-

444 Trata-se de um movimento pós-expressionista, que recebeu esse nome em 1923 por Gustav Hartlaub. O movimento ficou conhecido por seu apelo a uma arte que lidasse com a arte de maneira objetiva, em contraposição com os arroubos do expressionismo. Foi com essa objetividade que o movimento exerceu sua forte veia crítica e satírica até a ascensão do nazismo.

445 W. Benjamin, “O autor como produtor”, in: *Obras escolhidas Vol. I*, p. 130.

envolveu-se impressionantemente no nível técnico, mas não soube colocar essa técnica a serviço do nascimento de uma verdadeira humanidade. O capitalismo — às vezes Benjamin se refere também ao imperialismo — mina as virtudes da técnica. As energias despertadas pela técnica têm como função a harmonização das relações entre seres humanos e entre estes e a natureza. Esse processo, segundo Benjamin, é uma espécie de conversão da técnica em órgão humano — ou, de acordo com o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, uma inervação das massas humanas. A operação capitalista é o deslocamento dessas energias para a produção do abismo social que permite a reprodução ininterrupta do capital. Para Benjamin, o grau de energia despertado no processo fica, nesse caso, retesado, e só pode ser redirecionado para a guerra. Essa é, inclusive, a sua explicação para a guerra imperialista. Assim ele explica a guerra de 1914, e assim ele anuncia, em meados da década de 1930, a “próxima guerra”, inúmeras vezes.

Em “O autor como produtor”, no entanto, o conceito de técnica se deixa divisar desde um recorte mais restrito, mais próximo do que poderíamos chamar de “estritamente literário”. A técnica literária é, para Benjamin, ao mesmo tempo: 1) um conceito que torna possível analisar as obras de um ponto de vista materialista e social; 2) um ponto de partida dialético para superar a esterilidade do debate entre forma e conteúdo; 3) uma definição mais concreta da relação entre tendência e qualidade nas obras. Quanto a esse terceiro ponto, Benjamin não vacila ao afirmar que a “tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária”.⁴⁴⁶ De toda forma, para Benjamin, a técnica obedece a certos impulsos humanos diante de momentos convulsivos de sua história. Assim como as técnicas de resfriamento ou aquecimento dos alimentos surgem em função da necessidade de estocar comida ou tornar comestíveis determinadas substâncias, e têm origem, provavelmente, em momentos de fome e de crise de abastecimento, para que depois as mesmas técnicas se desprendam de suas funções iniciais e ganhem novos usos, também as técnicas literárias surgem de convulsões sociais para depois se libertarem delas. As técnicas literárias correspondem, portanto, a determinadas aspirações de sobrevivência e de vivência humanas, e dão origem a certas formas e gêneros aos quais o tradicionalismo se aferra como universais. Para Benjamin, o processo de desenvolvimento da literatura é tão vivo quanto as sociedades humanas.

Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopeias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter

446 Ibidem, p. 123.

literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários. Nem sempre a retórica foi uma forma insignificante: ela imprimiu seu selo em grandes províncias da literatura antiga. Lembro tudo isso para transmitir-vos a ideia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força.⁴⁴⁷

Não precisamos acompanhar todas as consequências desse pensamento. Precisamos apenas redirecioná-lo para a confecção de nossa teoria do poema em Walter Benjamin para compreender o seu alcance nesta reflexão. Imaginemos, pois, que o poetificado é o resultado de determinadas técnicas literárias em ação. A técnica é a poetificação de determinados dados do real. Portanto, toda poetificação inclui também uma função literária dentro do modo de produção: mais do que a expressão da miséria ou da luta contra a miséria, importa saber, do ponto de vista do engajamento, se as técnicas literárias exercem uma função progressista ou conservadora. E, desse ponto de vista, o escritor que se quiser engajado deve se transformar em um técnico. Com isso, Benjamin quer libertar a literatura da própria literatura. O escritor deve se dirigir não somente à tradição literária, mas também à sociedade, se quiser descobrir as tendências literárias progressistas. É no todo convulsivo da realidade social que o escritor descobre as suas formas. Como um técnico, ele deve estar disposto a compreender o sistema produtivo desde um ponto de vista literário, e se posicionar nesse sistema a partir desse mesmo ponto.

Não importa tanto que o escritor saia de sua pesquisa, reflexão e decisão com um romance, um poema ou um livro. Mais importante do que isso é a investigação da técnica literária. Para ser progressista, ela não deve se orientar somente para a confecção de produtos que abasteçam o sistema produtivo, mas em função de processos que o modifiquem. Para Benjamin, essa modificação só é possível a partir de um processo de contaminação entre diferentes técnicas, de fusão entre formas. É o que ele chama de solidariedade produtiva: quando um produtor fornece meios para que outros produtores produzam também de outras formas. A politização na arte deve se orientar pela superação das antinomias que travam a tendência artística em realizar-se. Essa superação só pode ser alcançada por uma solidariedade entre as formas. Para o capitalismo, a compartimentalização das competências no processo produtivo é necessária (a partir da qual, aliás, é possível alienar os que dele participam, numa gigantesca cadeia de divisão do trabalho); para a politização da arte, portanto, a necessidade é o rompi-

447 Ibidem, pp. 123-124.

mento das “barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual”. “O autor como produtor, ao mesmo tempo que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com certos outros produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum”.⁴⁴⁸ E, para Benjamin, o autor que se coloca acima de tudo como um produtor solidariza-se verdadeiramente com o proletariado.

Trata-se, também, de uma exigência por autonomia. Pelo menos do seguinte ponto de vista: aquilo que o produtor produz não pode ser orientado por padrões ou critérios não literários. Acontece que a tendência literária é descoberta na tendência social, e por isso ela ganha uma aparência não literária. É o tempo (e algumas escolas críticas, que se limitam a narrar a história da literatura como um desenvolvimento puro das formas) que fabrica essa ilusão, com a transposição de técnicas aparentemente não literárias em manifestações puramente estéticas. A exigência de autonomia não é pela produção de obras autônomas, mas pela insistência na pesquisa estritamente técnica do escritor. Pois para seguir a tendência correta o escritor precisa se apoderar da técnica mais “perfeita”. Essa será aquela que melhor responde a uma convulsão social. Essa exigência por autonomia é tão forte que há em Benjamin o desejo de transformá-la também em exigência pedagógica: o escritor engajado é aquele que aperfeiçoa a sua técnica e a dos demais escritores.

A tendência, em si, não basta. O excelente Lichtenberg já o disse: não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. É verdade que as opiniões são importantes mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.⁴⁴⁹

Engajamento e autonomia se encontram do ponto de vista da técnica e da refuncionalização – como também pensava Brecht. E, se o poeticado é realizado

448 Ibidem, p. 129.

449 Ibidem, pp. 131-132.

com as técnicas literárias, o inconsciente poético, que discutimos no início de nossa exposição, guarda todas aquelas convulsões sociais que servem de base a essas técnicas. E, portanto, a técnica é o ponto em que se concentram não apenas todos aqueles dados do real que se preservarão por milênios nos poemas, como também aquelas forças de outras vidas que teriam sido possíveis aos seres humanos no tempo do poeta. De qualquer forma, o escritor engajado é o escritor autônomo, e o escritor autônomo é o escritor engajado. O resultado da ação do poeta engajado, no entanto, não é previsível, já que de sua escrita podem surgir tanto poemas como textos estranhos. O engajamento tende à fusão das formas e, no limite de sua perfeição, à elaboração de novas formas. Também existe, nessa ideia, essa outra consequência: o escritor engajado-autônomo traz à “consciência” do texto aquilo com que ele sonhava de maneira inconsciente. Ele escreve uma espécie de despertar daquilo com que se sonha livremente nos poemas tradicionais, na forma do inconsciente poético. O poetificado, no texto sobre Hölderlin, fundamentava uma resposta inconsciente a uma tarefa poética que o poeta colhia na vida – essa ideia se converteria em exigência de despertar no trabalho tardio de Benjamin.

A tarefa mais imediata que se segue a esta pesquisa – uma vez que ela procurou se orientar pela articulação entre poesia e política desde o início – não é tanto a de amarração final de uma teoria do poema em Walter Benjamin, mas a da confecção de uma teoria da escrita sob o duplo signo do engajamento e da autonomia, que articula a engenharia de um despertador para a época. Isso permitirá descobrir verdadeiramente o ponto de encontro entre os seus escritos de maturidade sobre poesia, o seu trabalho mais ambicioso a propósito das passagens parisienses e a sua politização progressiva ao longo da década de 1930.