

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

O Foco da Crítica

Arte e Verdade na *Correspondência* entre Adorno e Benjamin

Lucianno Ferreira Gatti

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin de Bons, para a obtenção do título de doutor em filosofia.

Campinas / Março de 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

G229f **Gatti, Lucianno Ferreira**
O foco da crítica: arte e verdade na /Correspondência/ entre
Adorno e Benjamin / Lucianno Ferreira Gatti. - Campinas, SP :
[s. n.], 2008.

Orientador: Jeanne Marie Gagnebin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Benjamin, Walter,
1892-1940 3. Filosofia contemporânea. 4. Estética. 5. Filosofia
alemã. I. Gagnebin, Jeanne Marie. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

mh/ifch

Título em inglês: The focus of art criticism: art and truth in the Correspondence
Between Adorno and Benjamin.

Palavras chaves em inglês (keywords) : **Adorno, Theodor W., 1903-1969**
Benjamin, Walter, 1892-1940
Contemporary Philosophy
Aesthetics
German Philosophy

Área de Concentração: História da Filosofia Contemporânea

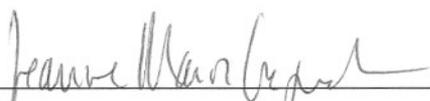
Titulação: Doutor em Filosofia

Banca examinadora: Jeanne Marie Gagnebin , Marcos Nobre, Márcio
Seligmann-Silva, Jorge de Almeida, Ernani Chaves.

Data da defesa: 10-03-2008

Programa de Pós-Graduação: Doutorado em Filosofia.

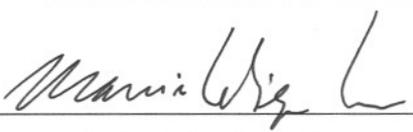
Comissão Julgadora:



Profa. Dra. Jeanne Marie Gaghebin de Bons



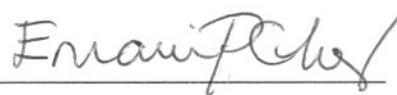
Prof. Dr. Marcos Severino Nobre



Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva



Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida



Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves

Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Jr. (suplente)

Profa. Dra. Olgária Chain Féres Matos (suplente)

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (suplente)

2008.07993

Índice

Introdução: um diálogo assimétrico, 15

I – A bela aparência

1. O problema da crítica, 27
2. A crítica da bela aparência, 41
3. A exposição da idéia, 71

II – A pedagogia do gesto

4. Parábola e narração, 109
5. A citação do gesto, 119
6. O esquecimento da tradição, 149

III – A pedagogia da distração

7. Tendências da técnica, 189
8. Desdobramentos da mimesis: jogo e aparência, 223
9. Distração e montagem, 245

Considerações finais, 285

Bibliografia, 289

Resumo

Este trabalho pretende lidar com a relação entre arte e verdade, tal como ela é discutida nos debates a respeito de um conceito materialista de crítica de arte, ocorridos durante a década de 1930 entre Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. A tarefa central aqui é a de articular a idéia original de um projeto comum aos dois autores, cujo ponto de partida estaria em aspectos da obra de juventude de Benjamin, e o desenvolvimento posterior por cada um deles como uma concepção própria de crítica no momento em que eles são confrontados com elementos das artes de vanguarda e da cultura de massa das primeiras décadas do século XX. Com o intuito de salientar que as divergências surgidas na *Correspondência* entre Adorno e Benjamin originam-se sobretudo de posicionamentos distintos perante estes fenômenos artísticos, as questões pertinentes são apresentadas e discutidas em três momentos: 1) a exposição de aspectos dos escritos de juventude de Benjamin, fundamentais à compreensão dos debates da década de 1930; 2) as divergências entre Adorno e Benjamin a respeito da interpretação das obras de Bertolt Brecht e Franz Kafka; 3) os posicionamentos distintos dos dois autores perante a arte de massa, tal como apresentados em seus respectivos trabalhos sobre o cinema e o jazz.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, estética contemporânea, crítica materialista.

Abstract

This work intends to deal with the relationship between art and truth as they are discussed in the debates over a materialistic concept of art criticism taken place in the 1930s between Theodor W. Adorno and Walter Benjamin. The main effort here is to articulate the original idea of a common project shared by both authors -- whose background is situated in some aspects of Benjamin's early writings -- and its subsequent development by each author as his own distinctive concept of art criticism when they are both confronted with elements of the avant-garde and of the mass culture of the first decades of the 20th century. After pointing out that the divergences discussed on the *Correspondence* between Adorno and Benjamin rise from different attitudes with regard to the mentioned artistic phenomena, the ensuing questions are presented and discussed in three different moments: 1) the presentation of certain problems of Benjamin's early writings, indispensable to an understanding of the discussions emerging later in the 1930s; 2) the divergences between Adorno and Benjamin concerning the interpretation of Bertolt Brecht's and Franz Kafka's works; 3) their different positions on mass culture so as they are presented in their respective works on film and jazz.

Keywords: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, contemporary aesthetics, materialistic art criticism.

Agradecimentos

Ao CNPq e ao DAAD, pelas bolsas de estudo.

À minha orientadora, Jeanne Marie Gagnebin, pela atenção, pela generosidade e pela liberdade necessária à descoberta de um caminho autônomo.

Aos professores Jorge de Almeida e Marcos Nobre, por terem me ajudado, no exame de qualificação, a encontrar um desfecho para este trabalho.

Ao professor Christoph Menke, pela excelente acolhida em minha estadia na Universidade de Potsdam.

Aos amigos que presenciaram diferentes fases deste trabalho, entre eles Isabella, Maria, Natacha, Alexandre, Felipe, Júlio, Omar, Rogério, Rúrion e Zé.

A querida Marta, cada vez mais próxima.

A Patrícia, pelas boas lembranças que não se apagam.

E à minha querida irmã, não só pelo carinho, mas também por um teto seguro.

*Para Lili e Sebas,
o tempo desdobrado em felicidade.*

Vida ordinária. Fracasso notável.

Franz Kafka

As contradições são as esperanças.

Bertolt Brecht

Introdução: um diálogo assimétrico

Na origem deste trabalho encontra-se um exercício singular de interpretação: o diálogo, muitas vezes difícil e próximo da ruptura, entre dois correspondentes que buscam demarcar o terreno de uma colaboração intelectual. No contexto do presente estudo, estes limites são traçados pelos debates travados entre Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, documentados na *Correspondência* entre ambos, a respeito do exercício de uma crítica de arte de teor materialista. A dificuldade desta colaboração não reside somente na relação assimétrica entre os dois correspondentes, a qual será explorada logo a seguir nesta introdução, mas também no próprio objeto de consideração dos dois autores. No que diz respeito aos textos de Adorno e Benjamin abordados neste estudo, a discussão da crítica materialista exige uma especial atenção ao rompimento da arte moderna com todo critério de avaliação transmitido pelo passado e externo à constituição das obras de arte. Mas não só isso: ela implica também a consideração destas obras de arte do ponto de vista da exposição de uma configuração verdadeira da realidade, o que confere à arte não apenas a função de conhecimento do mundo, mas também vincula este conhecimento à crítica desta mesma realidade feita do ponto de vista da possibilidade de sua transformação emancipadora. A crítica de arte materialista é, nesse sentido, uma crítica social, atenta às condições históricas e artísticas de produção, transmissão e recepção das obras de arte.

O objetivo desta introdução não é, contudo, fornecer um extrato dos problemas discutidos ao longo do trabalho, mas tão somente indicar algumas circunstâncias contextuais necessárias à localização das discussões entre Adorno e Benjamin. Nesse sentido, um estudo organizado em torno da *Correspondência* entre estes dois autores deve levar em consideração, antes de tudo, o caráter assimétrico da discussão entre eles, o qual se traduz em condições bem distintas de diálogo e de trabalho, sejam elas referentes à situação material ou ao momento específico da trajetória intelectual individual. Ao longo de mais de uma década de correspondência, esta assimetria se apresenta de maneira nítida na inversão de papéis entre Adorno e Benjamin, um processo que se reflete na conquista progressiva por Adorno de uma posição teórica autônoma frente a Benjamin.¹ As últimas cartas oferecem assim um verdadeiro contraste com as primeiras. Enquanto que nos últimos anos de correspondência, Adorno tem o poder de exigir de Benjamin a

¹ Esta tese já foi assinalada por diversos textos a respeito da *Correspondência*, entre eles Jürgen Habermas, O falso no mais próximo, In *Novos Estudos Cebrap*, N. 69, julho 2004. Marcos Nobre. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno. A Ontologia do Estado Falso*. São Paulo, Iluminuras, 1998. Enzo Traverso, Adorno, Benjamin, une correspondance à minuit dans le siècle, *Lignes*, n. 11, março 2003. Paris, Lignes/Éditions Leo Sheer, 2003.

reformulação de um trabalho importante como o ensaio “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, o qual representava o primeiro resultado concreto das pesquisas de Benjamin sobre as passagens parisienses do século XIX, nas primeiras cartas, por sua vez, Adorno desempenha o papel do jovem discípulo que lê com admiração os textos escritos por Benjamin ao longo da década de 1920, particularmente o ensaio sobre “*As Afinidades Eletivas* de Goethe” e o livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, buscando neles referências para seu próprio trabalho.

A amizade entre ambos, que haviam se conhecido em Frankfurt em 1923 por intermédio de Siegfried Kracauer, amigo de Benjamin e antigo mentor intelectual de Adorno, fortalece-se no final da década de 1920, particularmente com uma estadia de Adorno em Berlim, em 1928. Entre esse ano e a emigração de Benjamin para Paris, em março de 1933, encontros freqüentes com leituras e comentários recíprocos dos próprios textos promoverão a aproximação intelectual. A idéia de uma contribuição intelectual mais forte, a ponto de Adorno reconhecer na relação entre ambos um programa ou projeto filosófico comum, nasce de um encontro no final de 1929, nas proximidades de Frankfurt, no qual Benjamin teria apresentado trechos dos “primeiros esboços” do seu “projeto das passagens”.² A julgar pela maneira como esses escritos serão recordados por Adorno no decorrer da *Correspondência*, freqüentemente com o objetivo de cobrar de Benjamin fidelidade a eles, tal encontro selou a cooperação intelectual com Benjamin como uma espécie de origem mítica. As observações de Benjamin nas cartas desse período indicam que a produção de Adorno não só recebe um novo rumo a partir de então, como também mostram um Adorno fortemente comprometido com a reformulação materialista de intuições originais dos trabalhos de juventude de Benjamin, orientação essa dada pela combinação de materialismo e improvisação metafísica que, segundo Adorno, identificava esses “primeiros esboços”.³ Benjamin, por sua vez, provavelmente lisonjeado com a admiração e com o sincero engajamento de Adorno em seu trabalho, acolhe-o como parte de um pequeno grupo de intelectuais, no qual se incluíam Ernst Bloch e Kracauer, vinculados não tanto por um “projeto comum” quanto pela reorientação

² Essas anotações foram publicadas com o título de “Frühe Entwürfe” em Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* V-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. A edição das obras de Benjamin em alemão será citada a partir de agora como *GS*, seguido do número de volume e de página.

Salvo indicação em contrário, a tradução dos textos utilizados ao longo deste trabalho é de minha responsabilidade. No caso dos textos primários, minha tradução virá acompanhada do original em notas de rodapé. Quando houver tradução para o português, procurarei utilizá-la, reservando-me o direito de eventualmente modificá-la.

³ Cf. carta de Adorno a Horkheimer de 8.6.35. Theodor W. Adorno; Max Horkheimer. *Briefwechsel I 1927-1937*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 72. As cartas enviadas por Adorno a Benjamin entre 1928 e 1933 foram perdidas, provavelmente por terem ficado no apartamento de Benjamin em Berlim após a emigração. A primeira carta de Adorno data de 4 de março de 1934. Cf. nota do editor da correspondência sobre o início da amizade em Theodor W. Adorno; Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, p. 10.

materialista de preocupações metafísicas e teológicas sob o impacto da descoberta recente do marxismo.⁴

A valorização por Adorno de um materialismo desenvolvido a partir desses elementos e não do contato direto com as lutas sociais e com o marxismo dos partidos comunistas determina, em grande parte, seu comprometimento inicial com o trabalho de Benjamin. Ao lado de vários artigos curtos de crítica e teoria musical e de duas conferências programáticas a respeito do materialismo histórico,⁵ o resultado mais concreto desse período inicial de assimilação do trabalho de Benjamin encontra-se em sua tese de habilitação sobre Kierkegaard, apresentada em 1930 em Frankfurt, mas publicada somente no início de 1933, após dois anos de reformulação, com o título *Kierkegaard. Construção do Estético*. O entusiasmo de Benjamin com a leitura pode ser percebido pela carta de 1 de dezembro de 1932: “Então ainda há algo como uma parceria, assim como frases em que um pode responder pelo outro. De resto, não posso saber, apenas supor, que seu livro deve muitíssimo à completa reformulação que o senhor empreendeu no momento em que o dava por acabado. Encontra-se aí uma misteriosa condição de sucesso sobre a qual se deveria refletir.”⁶ Benjamin sabe que essa reformulação diz respeito à apropriação por Adorno de elementos do seu *Drama Barroco* e valorizará o trabalho como um documento de

⁴ Bloch era antigo amigo de Benjamin e um dos principais conhecedores de seus textos, pelo menos até meados da década de 1930, quando se percebe um esfriamento na relação entre ambos, principalmente pela acolhida desfavorável por Benjamin do livro *Herança desse Tempo* de Bloch. Cf. carta de Benjamin a Siegfried Kracauer de 15.1.35, Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe V*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p. 27. A edição das cartas de Benjamin em alemão será citada a partir de agora como GB, seguido do número de volume e de página.

A importância para Adorno de um materialismo desenvolvido a partir de intuições teológicas e metafísicas originais pode ser facilmente perceptível pelo seu empenho em conquistar Kracauer e Bloch, além de Benjamin, como colaboradores do Instituto de Pesquisa Social a partir da segunda metade da década de 1930., contrapondo-se aos textos de estética produzidos por colaboradores próximos a Max Horkheimer como Herbert Marcuse e Leo Löwenthal. Esta questão será discutida adiante, na parte III deste trabalho.

⁵ Cf. “A Atualidade da Filosofia”, aula inaugural de Adorno como docente (*Privatdozent*) da Universidade de Frankfurt em 1931, e “A Idéia de História Natural” de 1932. Ambos os textos encontram-se publicados no volume 1 da obra reunida de Adorno: *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001. Esta edição dos textos de Adorno será referida ao longo deste trabalho com a abreviação GS, seguida do número do volume e da página citada. Neste mesmo ano de 1932, Adorno realizou também uma série de seminários sobre o livro *Origem do Drama Barroco Alemão*. De seus muitos textos sobre música escritos no período, um deles, pelo menos, é expressamente aprovado por Benjamin: “História Natural do Teatro”. A primeira menção à estreita colaboração entre ambos – ou à “camaradagem filosófica” como Benjamin a caracteriza no início da *Correspondência* – encontra-se no comentário de Benjamin à aula “A Atualidade da Filosofia”: “Não há dúvida de que esse trabalho é um sucesso e de que ele expõe em sua concisão um registro muito penetrante das idéias mais essenciais do nosso círculo”. Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 17. „außer Zweifel steht mir, daß diese Arbeit als ganze geglückt, daß sie gerade in ihrer Kürze eine sehr eindringliche Fixierung wesentlichster Gedanken aus unserem Kreis darstellt”.

⁶ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 32. „Es gibt also doch noch etwas wie Zusammenarbeit; und Sätze, die dem einen es möglich machen für den andern einzustehen. Im übrigen kann ich nicht wissen, aber doch vermuten, dass Ihr Buch unendlich viel der völligen Umarbeitung dankt, die Sie mit ihm, im Augenblick, da Sie es für abgeschlossen hielten, vorgenommen haben. Es liegt darin eine geheimnisvolle Bedingung des Gelingens, über die man einmal nachdenken sollte“:

mútuo intercâmbio intelectual, chegando mesmo a escrever uma elogiosa resenha no esforço de divulgá-lo.⁷

Os anos de exílio apresentam uma outra configuração desta relação. O diálogo intenso a partir de 1934 revela um Adorno não só capaz de fornecer formulações próprias para problemas discutidos com Benjamin, mas também de tentar interferir, por meio de severas críticas, na trajetória mesma do desenvolvimento intelectual de Benjamin. Torna-se então difícil explicar como o contato entre ambos não só não se interrompou ou se enfraqueceu diante dessa nova assimetria, como também se intensificou.⁸ A questão torna-se ainda mais complexa caso se considere que o intercâmbio não é recíproco: o trabalho de Adorno nunca assume para Benjamin a importância dos escritos de um interlocutor como Bertolt Brecht, por exemplo. Se Adorno parece ser incapaz de compreender o trabalho de Benjamin a ponto de recusá-lo, como foi o caso do primeiro ensaio sobre Baudelaire em 1938, como se sustenta a idéia de um programa comum que permanece como tema recorrente, não só por parte de Adorno, até as últimas cartas? Se a idéia de um projeto comum não se concretiza na realização de um trabalho em conjunto, como aquele entre Adorno e Horkheimer na década de 1940, mas também não se dissolve em mera retórica como último recurso a sustentar um diálogo ameaçado de ruptura pela intransigência de Adorno, isso se deve a sua nova configuração nos tempos do exílio, momento em que o isolamento e a posição de cada um dos interlocutores em face do Instituto de Pesquisa Social e de seu diretor, Max Horkheimer, tornam-se influências decisivas no diálogo.

Após a emigração para Paris em março de 1933, logo depois da instauração do III Reich, Benjamin se vê diante da diminuição drástica das chances de publicação de seus ensaios. Após o

⁷ Benjamin, *Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus*, GS III, p. 380-383. A sinceridade da apreciação de Benjamin pode ainda ser comprovada pelo fato de Benjamin ter transcrito trechos do livro – as análises sobre o interior burguês – nas suas anotações para o “trabalho das passagens”. Cf. Benjamin, GS V-1, pp. 289-291. O entusiasmo de Benjamin não foi, porém, compartilhado pelo seu amigo Gerschom Scholem, a quem Benjamin recomendara vivamente o livro, e que suspeitou de outros motivos da admiração de Benjamin: “A meu ver, o livro une um plágio sublime do seu pensamento a um atrevimento incomum que, muito diferentemente da sua análise do drama barroco, a longo prazo não significará muita coisa para uma consideração objetiva de Kierkegaard”. Walter Benjamin; Gerschom Scholem, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 109. “es verbindet, meinem Erachten nach, ein sublimes Plagiat Deines Denkens mit einer ungewöhnlichen Chuzpe, und wird, sehr im Unterschied von Deiner Analyse des Trauerspiels, für eine sachliche Betrachtung K's künftighin nicht viel bedeuten“. Para uma análise da relação entre este trabalho de Adorno e o livro de Benjamin sobre o *Drama Barroco*, cf. Nobre, “Excurso: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, 1928-1940”, in op.cit., pp. 79-89.

⁸ Cf. a observação de Habermas, op. cit., p. 37: “O leitor torna-se testemunha de um processo de aproximação cauteloso e rico em tensões entre duas pessoas que dificilmente se aproximariam se não fosse a mediação do caminho literário. Ambos asseguram reiteradamente o desejo do encontro pessoal e da conversa direta. Mas a série de visitas continuamente adiadas e evitadas (...) espelha não apenas a adversidade das circunstâncias; ela denuncia a preferência velada pelo desvio da expressão escrita. A coerção formal do médium epistolar – é a impressão que temos - protege um reservado Benjamin das contingências e dos inconvenientes do contato imediato e, ao mesmo tempo, concede a um severo Adorno a liberdade maior de expressão crítica”.

fracasso de sua carreira universitária em 1925, com a recusa pela universidade de Frankfurt do livro sobre o *Drama Barroco* como tese de habilitação, ele havia conseguido sobreviver em Berlim, escrevendo para uma série de trabalhos para o rádio e para periódicos como a *Literarische Welt* e a *Frankfurter Zeitung* que lhe garantiram alguma reputação como crítico literário.⁹ Em contraste com o caráter de sua produção até o livro sobre o *Drama Barroco*, marcada por trabalhos mais longos e elaborados, de teor metafísico e teológico, no período de 1925 a 1933, predominam ensaios curtos, de ampla temática, um número grande de resenhas e vários retratos de cidades, produzidos a partir de inúmeras viagens. Numa carta de 26 de julho de 1932 a Gerschom Schlolem, Benjamin vincula o caráter circunstancial da maior parte dos trabalhos dessa época – o ensaio sobre “Karl Kraus” (1931) talvez seja a única exceção – à provisoriidade e a precariedade de suas condições de trabalho.

As formas literárias com que meu pensamento conseguiu expressar-se nos últimos dez anos foram inteiramente determinadas pelas medidas preventivas e pelos antídotos com que tive que fazer frente à ameaça progressiva de desagregação de meu pensamento em face dessas circunstâncias. Assim, muitos dos meus trabalhos, senão a maioria, são pequenas vitórias, mas grandes derrotas. Eu não vou falar dos planos que ficaram intocados sem ser levados adiante, mas de todo modo só enumerar os quatro livros que indicam o local de ruínas e catástrofes, cujo fim eu não consigo divisar quando estendo os olhos sobre meus próximos anos. São eles o “passagens parisienses”, os “ensaios reunidos sobre literatura”, as “cartas” e um livro muito importante sobre o haxixe.¹⁰

Tal fracasso é lembrado num momento em que a precariedade material, que se agravaria a partir do ano seguinte no exílio, o impedia de dedicar-se a qualquer trabalho de maior envergadura. São essas dificuldades financeiras que o aproximam do Instituto de Pesquisa Social. Ainda em Berlim, no final de 1932, diante da crescente restrição à publicação de seus textos, Benjamin solicitara a Adorno uma maior aproximação com Horkheimer. Os primeiros resultados

⁹ Cf. Carta a Scholem, in Benjamin, *GB III*, carta 671. Ver também o interessante artigo de Heinrich Kaulen. Der Kritiker und die Öffentlichkeit. Wirkungsstrategien im Frühwerk und im Spätwerk Walter Benjamins. In Klaus Garber, Ludger Rehm (ed.). *Benjamin Global*. München, Fink, 1999.

¹⁰ Benjamin e Scholem, *Briefwechsel*, p. 23. „Die literarischen Ausdrucksformen, die mein Denken in den letzten zehn Jahren sich geschaffen hat, sind restlos bestimmt durch die Präventivmaßnahmen und Gegengifte, mit welchen ich der Zersetzung, die mich, infolge jener Kontingenzen, in meinem Denken fortgesetzt bedroht, entgegentreten mußte. So sind zwar viele, oder manche, meiner Arbeiten Siege im Kleinen gewesen, aber ihnen entsprechen die Niederlagen im Großen. Ich will nicht von den Plänen reden, die unausgeführt, unangeführt bleiben mussten, aber doch an dieser Stelle jedenfalls die vier Bücher aufzählen, die die eigentliche Trümmer- oder Katastrophenstätte bezeichnen, von der ich keine Grenze absehen kann, wenn ich das Auge über meine nächsten Jahre schweifen lasse. Es sind die ‚Pariser Passagen‘, die ‚Gesammelten Essays zur Literatur‘, die ‚Briefe‘ und ein höchst bedeutsames Buch über das Haschisch“.

desse contato surgem durante os anos de 1934 e 1935, quando Benjamin publica dois ensaios na revista do Instituto – “Sobre a posição social atual do escritor francês” e “Problemas de Sociologia da Linguagem” – que lhe rendem alguns honorários. Um vínculo mais forte com o Instituto nasce, porém, com o financiamento de seu projeto sobre as passagens parisienses do século XIX a partir de 1935, o que lhe renderia uma bolsa periódica a partir de 1936.¹¹ O fato de o Instituto lhe ter restado como praticamente a única possibilidade de publicação de seu trabalho o colocou numa relação de dependência material repleta de conflitos financeiros e intelectuais.¹² Os três ensaios que publicou na revista do Instituto a partir de 1936 foram acompanhados de desgastantes negociações. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” foi publicado em 1936 apenas em tradução francesa após um extenuante processo de revisão que eliminou as menções expressas ao marxismo e alterou substancialmente o conteúdo do texto.¹³ “Eduard Fuchs, o Colecionador e o Historiador”, publicado em 1937, foi escrito, a princípio, contra a vontade de Benjamin após três anos de contínua pressão de Horkheimer. Já a idéia de um trabalho sobre Baudelaire a partir do material do “projeto das passagens”, a qual resultou na publicação de “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” em 1939, não surgiu de uma proposta de Benjamin, mas de um cabo de guerra entre Adorno e Horkheimer. Esta falta de controle sobre seu trabalho é um indício forte de uma posição bastante precária em face do Instituto. Apesar do progressivo envolvimento no funcionamento do seu escritório francês e da maior participação na seção de resenhas da *Revista de Pesquisa Social*, o que o levou a conquistar a posição de colaborador do Instituto a partir de 1937 e a ficar responsável tanto por relatórios sobre a produção intelectual francesa a partir de 1938, quanto pela preparação de uma edição em francês

¹¹ Benjamin havia iniciado as pesquisas para um ensaio sobre as passagens de Paris em 1926 planejando um ensaio de cinquenta páginas. O escopo do projeto cresceu, mas as pesquisas foram interrompidas em 1929. Segundo testemunho do próprio Benjamin em carta a Horkheimer de 29 de outubro de 1934 (GB IV, p. 521), um dos motivos que o levou a retomar o projeto em 1934 foi a impossibilidade de encontrar espaço para publicar seus trabalhos. Sua precariedade financeira, bem como a necessidade de justificar seus gastos perante o Instituto, resultou ainda em episódios humilhantes como o envio de sua “lista de despesas” em Paris numa carta a Friedrich Pollock, tesoureiro do Instituto. Cf. Benjamin, GB V, pp. 500-1.

¹² Cf. carta de 22 de fevereiro de 1935 a Scholem, na qual Benjamin lamenta o vínculo com o Instituto, Benjamin e Scholem, *Briefwechsel*, p. 188. Suas tentativas de publicação, na época, resultaram em fracasso, como na desagradável discussão com Klaus Mann a respeito dos honorários da resenha do *Romance dos três Vinténs* de Brecht, ou na publicação fragmentada de seus ensaios, como ocorreu com o trabalho sobre Kafka. O ensaio sobre “O Narrador”, publicado na íntegra em 1936 pela revista *Orient und Occident*, parece ser a exceção da época.

¹³ Cf. a esse respeito a comparação entre as várias versões desse ensaio no livro de Bruno Tackels, *L’Oeuvre d’Art à l’Époque de Walter Benjamin. Histoire de l’Aura*. Paris, Harmattan, 1999. A decepção de Benjamin com o resultado do trabalho pode ser constatada pelo esforço em publicar a versão original na revista *Das Wort*. Cf. carta de 28 de maio de 1936 a Margarete Steffin (*Briefe V*, p. 293) e de 4 de julho de 1936 a Alfred Cohn (*Briefe V*, p. 326).

dos ensaios de Horkheimer, a posição de Benjamin não chega a fortalecer-se significativamente na segunda metade da década de 1930.¹⁴

Se Benjamin aceita a contragosto tal dependência como uma obrigação imposta pela adversidade das circunstâncias, o fortalecimento do vínculo com o Instituto será uma das metas centrais de Adorno durante sua permanência em Oxford entre 1934 e 1937. Com a ascensão do nazismo em 1933, Adorno perdeu sua posição na universidade alemã¹⁵ e, na esperança de dar continuidade à sua carreira universitária, emigrou em 1934 para Oxford, onde teve que se conformar a posição de “advanced student” e à possibilidade de obtenção do título de doutor em filosofia com um trabalho sobre a fenomenologia de Husserl.¹⁶ Sua estadia na Inglaterra é marcada pela impossibilidade de integrar-se à universidade e ao debate acadêmico, bem como por queixas constantes, em cartas a Benjamin e a Horkheimer, de isolamento pessoal e intelectual, o qual se refletia tanto na busca de uma colaboração intelectual mais intensa com Benjamin e Horkheimer quanto no engajamento no trabalho do Instituto.¹⁷

Adorno se aproximara do Instituto de Pesquisa Social por meio de Horkheimer, que conhecera na universidade de Frankfurt durante a década de 1920, publicando no primeiro número da revista do Instituto, em 1932, um longo trabalho em duas partes sobre “A situação social da música”. Após um período de estranhamento nas suas relações com o Instituto, motivado pelas circunstâncias da transferência deste para Nova Iorque, Adorno conquista, a partir de 1935, a posição de principal colaborador de Horkheimer na Europa, posição a partir da qual

¹⁴ Cf. as longas cartas escritas a Horkheimer em 1938 e 1939, Benjamin, *GB VI*. Ao longo de todo o período de colaboração de Benjamin, Horkheimer sempre manteve um pé atrás em relação a Benjamin, conforme é possível perceber pela interpretação do adiamento do ensaio sobre Eduard Fuchs como indiferença pelo esforço dele e do Instituto em fazer tudo que estava ao alcance para conseguir uma colocação ou uma bolsa que permitisse a emigração de Benjamin para os EUA. Cf. carta de Horkheimer a Adorno de 5 de julho de 1935, Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel*, p. 78. Cf. também o receio de uma colaboração mais estreita entre Benjamin e o Instituto, expresso em carta a Adorno de 22 de outubro 1936, Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, pp. 193-4.

¹⁵ Adorno obtivera o título de *Privatdozent* com a defesa de sua tese sobre *Kierkegaard. Die Konstruktion des Ästhetischen* em 1931, publicada dois anos depois em 1933. O título não lhe garantia uma cadeira de professor, mas lhe dava a permissão de dar aulas na universidade e fazer parte do corpo docente. Sua aula inaugural é o texto *A Atualidade da Filosofia* comentado por Benjamin na carta citada acima.

¹⁶ O trabalho foi pensado por Adorno como parte de um projeto mais ambicioso de crítica do idealismo e deveria chamar-se *Antinomias fenomenológicas. Prolegômenos a uma lógica dialética*. Cf carta de Adorno a Kracauer de 5 de julho de 1935, citada por Wiggershaus, op. cit., p. 180. Sobre a estadia de Adorno em Oxford, bem como sobre sua relação com o meio universitário e o contexto intelectual de seu trabalho sobre Husserl, cf. Andréas Kramer e Evelyn Wilcock. “A preserve for professional philosophers”. Adornos Husserl-Dissertation 1934-1937 und ihr Oxfordorder Kontext. In *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, V. 73, 1999.

¹⁷ Nas *Mínima Moralia*, escritas na década seguinte, Adorno dedicará uma série de observações bastante acidas à vida universitária em Oxford. Mesmo no início de sua estadia, ele não mede palavras para comentar o ambiente em que vive. Numa carta a Horkheimer de 2 de novembro de 1934, ele comete o disparate de afirmar que Oxford não era mais que uma extensão do III Reich. In Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, p. 26. A chegada em Nova Iorque em 1938 será assim acompanhada de certo alívio, comunicado por carta a Benjamin: “A vida aqui é *sérieusement* mais européia do que a de Londres”. Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 314.

articulária a aproximação entre Benjamin e o Instituto.¹⁸ Seu empenho em defender a colaboração com Benjamin deve ser entendido assim no contexto de sua estratégia de exercer influência sobre o tratamento que certos temas recebiam no Instituto. Nesse sentido, sua proposta de elaborar um livro que reuniria ensaios sobre cultura de massa escritos por ele, Benjamin, Kracauer e Bloch, entre outros, era uma modo de conquistar o espaço ocupado, em questões estéticas, pelos trabalhos sobre literatura de Leo Löwenthal e pelo ensaio de Herbert Marcuse “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”, os quais contavam com a aprovação de Horkheimer.¹⁹

Ainda que Adorno conquiste aos poucos a confiança de Horkheimer com essas investidas, sua posição no Instituto estava longe de ser a de um membro influente. É necessário mencionar o descompasso entre sua pretensão e sua influência real a fim de se evitar o erro de assimilá-lo ao que seria uma posição oficial do Instituto.²⁰ A maior parte dos projetos levantados por Adorno nesses anos não foram acolhidos por Horkheimer e sua aceitação como membro permanente ficou condicionada à obtenção do título de doutor em Oxford.²¹ Seu ambicioso projeto teórico de crítica do idealismo, ao qual se conectava o trabalho sobre Husserl, foi visto por Horkheimer primeiro como irrelevante e depois, quando Adorno parecia tê-lo convencido de sua importância, como grandiloquente demais.²² Além disso, durante toda a década de 30, somente três de seus ensaios são publicados na revista do Instituto, sem conquistar, porém, nenhuma unanimidade.²³

A inversão da hierarquia entre Adorno e Benjamin num período de menos de cinco anos se deve muito a esta estratégia adotada por Adorno com o intuito de conquistar terreno no Instituto. Embora a palavra final sobre o vínculo institucional de Benjamin e sobre a escolha de seus objetos de trabalho não fosse de Adorno, mas de Horkheimer, não há como negar seu empenho e sua influência, notadamente no caso do financiamento do “projeto das passagens”, como indica uma carta a Horkheimer de 8 de junho de 1935: “Eu considero realmente o trabalho uma contribuição tão extraordinária à teoria que acredito que não deveríamos ser responsáveis

¹⁸ A respeito das queixas de Adorno de ter sido abandonado na Alemanha pelos membros do Instituto, cf. sua carta a Horkheimer de 2 de novembro de 1934. Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, pp. 22-4.

¹⁹ Como no caso da crítica a Löwenthal expressa em carta de 23 de março de 1937 e rebatida por Horkheimer em 6 de abril de 1937. Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, pp. 325 e 335.

²⁰ A assimilação de Adorno ao Instituto é um problema recorrente da bibliografia secundária sobre os debates entre ele e Benjamin. Esse é um problema do livro de Bruno Tackels e da maioria dos artigos publicados no número dedicado pela revista francesa *Lignes* a essa questão. Contra essa tendência, cf. Nobre, op. cit., Excursão ao capítulo 1.

²¹ Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, p. 122.

²² Carta de Horkheimer de 8.12.36. Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, p. 246-260. Cf. também carta de Horkheimer a Pollock, citada em nota pelo editores da correspondência entre Adorno e Horkheimer, op. cit., p. 122.

²³ Cf. crítica de Henryk Grossmann ao ensaio sobre o Jazz, citada por Nobre, op. cit., p. 97. Ver também a recomendação de Pollock, diante do uso por Adorno do termo “valor de troca” de evitar toda coqueteria com a terminologia marxista, citada por Horkheimer em Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, p. 159.

por não ter querido fazer de tudo quando nos deparamos com uma força produtiva com esse poder”.²⁴ O preço do empenho de Adorno são as imposições que Benjamin sabe que não poderia ignorar sob o risco de rejeição de seu trabalho pelo Instituto e, conseqüentemente, de perda do sustento material.

Esta relação de forças é o reverso da posição inicial entre os dois interlocutores. Nos últimos anos, a correspondência se polariza entre duras e longas críticas de Adorno a toda a produção recente de Benjamin, fundadas no desvio do programa comum, simbolizado pelos primeiros esboços das passagens, e respostas breves e cautelosas de um diplomático Benjamin atuando na defensiva. Não há como negar que a permanência de um intercâmbio assíduo nesses anos difíceis, apesar de diferenças intelectuais cada vez mais nítidas, deva-se também ao isolamento e à posição precária de ambos durante o exílio. As invectivas de Adorno também são a expressão da necessidade de ser aceito como um interlocutor à altura daqueles que são objeto de sua admiração. Benjamin, por sua vez, não deixará de reconhecer que seu isolamento em Paris provocara uma dependência anormal da recepção de seu trabalho.²⁵ Não é de estranhar assim que em meio à aridez da discussão de textos surjam momentos de cumplicidade intelectual, com espaço para manifestações de suspeitas de colaboradores próximos e declarações sinceras de interesse e compromisso com o trabalho e com a situação precária do outro. Se esse diálogo não se interrompe antes da morte de Benjamin, se em nenhum momento há ameaça de ruptura por qualquer um dos lados, se ele resiste ao laconismo de Benjamin e à intransigência de Adorno, isso não se deve somente à dependência financeira de Benjamin em relação ao Instituto, ou ao empenho de Adorno em lhe arrumar uma colocação nos EUA a fim de acelerar a emigração de Benjamin, mas também à necessidade de colaboração, de diálogo, de troca de idéias, de superação do isolamento em um terreno comum no qual ambos começam a seguir caminhos diferentes. A linguagem enviesada que Benjamin desenvolve a fim de evitar confronto e esquivar-se das críticas e dos apelos de Adorno à fidelidade ao antigo projeto comum é um sinal do reconhecimento silencioso da conquista por Adorno de uma posição autônoma ao longo desses anos. Na carta de 7 de maio de 1940, a última enviada de Paris e a penúltima de toda a *Correspondência*, seus comentários ao ensaio de Adorno sobre a correspondência entre Stefan George e Hugo von Hofmannstahl também podem ser interpretados como uma reflexão a respeito

²⁴ Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, p. 74. „Aber ich halte die Arbeit für einen so wirklich ganz außerordentlich Beitrag zur Theorie, dass ich glaube, wir können es nicht verantworten, wenn wir alles versuchen wollten, wenn einmal uns wirklich eine Produktivkraft von dieser Gewalt begegnet“.

²⁵ Benjamin e Scholem, *Briefwechsel*, p. 291.

de suas próprias discussões com Adorno nestes anos de exílio. “A luta por uma posição literária em face do interlocutor foi com certeza um motivo fundamental dessa correspondência; e quem atacava era George. Enquanto eu encontro, em certo sentido, um retrato acabado da figura de George, muito do que diz respeito a Hofmannstahl permanece em segundo plano”.²⁶

Explicitar este segundo plano faz parte dos objetivos deste trabalho. Não se trata aqui somente de propiciar uma discussão efetiva daqueles textos de Benjamin que são objeto das discussões com Adorno, mas também de lançar luz sobre o que realmente está em causa quando as divergências afloram, ou seja, a avaliação de fenômenos artísticos decisivos das primeiras décadas do século XX. Desta perspectiva, as discussões a respeito da formulação e do exercício de uma concepção materialista de crítica não se explicam somente como divergências teóricas ou metodológicas, mas decorrem diretamente da apreciação distinta de determinadas obras de arte, bem como dos novos fenômenos da arte de massa como o cinema e a música comercial. O foco desta tese está voltado assim para aquelas divergências surgidas do encaminhamento dado por Benjamin ao exercício crítico no momento em que reconhece que formulações de sua obra de juventude não davam conta da análise da produção artística recente. A passagem da obra de juventude para a de maturidade não se explica simplesmente pela conversão de um modelo idealista de crítica em um modelo materialista, mas pela exigência de rearticulação constante da crítica em função dos desafios de interpretação de objetos artísticos que colocavam em questão pressupostos de seus escritos de juventude.

Definida como exposição da verdade das obras de arte, a crítica na obra de juventude de Benjamin se desenvolve em objetos que sustentavam uma concepção de obra e de gênero artístico articulada pela relação entre verdade e bela aparência. É o que se encontra nos grandes trabalhos desse período: o ensaio “*As Afinidades Eletivas* de Goethe” e o livro *Origem do Drama Barroco Alemão*. A discussão com Adorno sobre a crítica é, nesse sentido, uma discussão a respeito da reformulação da crítica diante de obras que não permitiam mais esta articulação entre bela aparência e verdade. Enquanto os trabalhos de juventude buscam na bela aparência a exposição do teor de verdade das obras de arte, seria possível dizer, de maneira sintética, que os ensaios de maturidade se dedicam a examinar obras de arte cuja verdade não se expõe mais na bela aparência.

²⁶ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 427. „Der Kampf um eine literarische Position dem Partner gegenüber war eben ein Grundmotiv dieses Briefwechsels (...). Während ich eine in gewissen Sinn vollendete Porträtfigur Georges in Ihrem Essay finde, bleibt bei Hofmannstahl manches im Hintergrund“.

Em função destas questões, as discussões entre Adorno e Benjamin a respeito da crítica serão expostas neste trabalho em três partes. A primeira delas é dedicada àqueles aspectos da obra de juventude de Benjamin necessários à compreensão dos debates da década de 1930 documentados na *Correspondência*.²⁷ Não se trata aqui, portanto, de nenhuma reconstrução exaustiva dos escritos de Benjamin da década de 1920, mas somente daquelas questões retomadas nas discussões posteriores com Adorno. A apresentação do vínculo entre crítica, verdade e bela aparência na obra de juventude é aqui uma perspectiva exigida pela reconfiguração da crítica na década posterior. Partindo de uma questão formulada inicialmente em sua tese de doutorado sobre *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, esta primeira parte acompanha o esforço de Benjamin em enfrentar as dificuldades de exposição do teor de verdade das obras de arte, primeiramente na crítica de uma única obra, no ensaio “*As Afinidades Eletivas de Goethe*”, e, posteriormente, na reformulação da noção de gênero literário, no livro *Origem do Drama Barroco Alemão*.

As partes II e III, por sua vez, dedicam-se às discussões a respeito daqueles objetos que estão em disputa na *Correspondência*: a avaliação das obras de Brecht e Kafka e dos fenômenos da arte de massa, representados pelo cinema e pela música comercial. Os conflitos registrados na *Correspondência* se originam do encaminhamento dado por Benjamin à questão da crise do sentido imanente à composição literária, crise esta que leva ao questionamento da narração como produtora e transmissora da verdade. A crítica materialista de Benjamin não se elucida, assim, como uma aproximação exterior do marxismo, mas pela interrogação dos mecanismos de produção e transmissão da verdade pelas obras de arte. Nesse sentido, seus trabalhos da década de 1930 discutidos aqui salientam o vínculo entre uma concepção pedagógica de obra de arte – no sentido de transmissão e ensinamento da verdade – e o questionamento da capacidade de articulação discursiva da verdade pelas obras de arte. Neste cruzamento, ganha destaque a figura do corpo humano como um ponto de convergência de problemas centrais das vanguardas do início do século, os quais exigiam uma forma de abordagem denominada por Benjamin, em seu ensaio de 1929 sobre o surrealismo, com a rubrica de “materialismo antropológico”.²⁸ De acordo com a hipótese deste trabalho, seria esta conexão entre transmissão do sentido e corpo humano a

²⁷ A importância da obra de juventude de Benjamin para o entendimento das discussões da década de 1930 já foi ressaltada por Nobre, op. cit., pp. 61-2.

²⁸ Benjamin, “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* II-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 309-310 (esta edição dos escritos de Benjamin será citada ao longo deste trabalho com a abreviação GS, seguida do número do volume e da página); Tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet em Benjamin, *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 35 (Daqui em diante citada como OE I).

responsável por conferir uma nova configuração da relação entre arte, crítica e verdade nestes textos de maturidade de Benjamin.

A dialética de corpo e narração como instância de produção e transmissão da verdade artística forma assim o núcleo da compreensão materialista da arte desenvolvida por Benjamin a partir do final da década de 1920. Na parte II deste trabalho, dedicada aos ensaios de Benjamin a respeito de Brecht e Kafka, ela é discutida na relação entre o gênero narrativo da parábola – enquanto forma de ensinamento da verdade – e a irredutibilidade do corpo e do gesto ao sentido articulado discursivamente. É esta mesma dialética de corpo e narração que determina o esforço de Benjamin em elaborar, a partir da gestualidade própria a certos aspectos do cinema mudo, uma nova concepção de arte no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, discutido na terceira e última parte deste trabalho. As divergências entre ele e Adorno aparecem então de maneira mais nítida como posicionamentos distintos diante de elementos de difícil avaliação na arte contemporânea, o que implicava o questionamento da possibilidade de um discurso crítico capaz de desdobrar uma determinada constelação da verdade em cada um desses objetos. As restrições de Adorno à consideração desta possibilidade no âmbito da arte de massa ensejam, por sua vez, a única discussão entre ambos fundada não só nas cartas de Adorno, como nos casos de Brecht, de Kafka e do cinema, mas também num trabalho próprio, o ensaio “Sobre Jazz”, escrito como resposta ao ensaio de Benjamin sobre a “Obra de Arte”.

Em função deste recorte, este trabalho pretende ser um exercício de interpretação que aproxime o leitor daquela configuração específica em que os problemas discutidos por Adorno e Benjamin se mostrem em sua devida dimensão histórica, teórica e artística. A compreensão de textos envolve sempre uma distância histórica que se interpõe entre o objeto e aquele que se debruça sobre ele. Uma abordagem crítica não desconsidera esta distância, mas deve torná-la produtiva, criando condições para o conhecimento do próprio presente do intérprete. A intensidade com que as questões aqui abordadas continuam estimulando a produção artística e a discussão crítica deve ser a medida de sua relevância e de sua atualidade. A tarefa de apontá-las escapa ao escopo desta tese, mas seu autor espera que cada leitor se sinta instigado a avaliá-las na continuidade deste trabalho, durante o exercício de leitura.

I – A bela aparência

Sobre o verdadeiro não desliza seu pé como sobre um tapete?

Vá, meu gênio! avance

Nu na vida e não receie!

Friedrich Hölderlin

1. O problema da crítica

I

A obra de juventude de Benjamin aparece na *Correspondência* entre ele e Adorno na forma de referências a seus grandes trabalhos de crítica: o ensaio sobre “*As Afinidades Eletivas de Goethe*” (1922) e o livro sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925). Valorizados pelo próprio Benjamin como a conquista de uma posição autônoma e crítica perante os estudos literários da época, estes textos representam também o desenvolvimento de posições teóricas próprias perante questões que, segundo ele, continuavam em aberto desde o grande período da

estética alemã, por volta do início do século XIX. Conforme o diagnóstico apresentado em sua tese de doutorado sobre *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1919), o confronto entre as posições antagônicas de Goethe e dos primeiros românticos Friedrich Schlegel e Novalis era visto como o ponto de partida inafastável para elaboração de uma concepção de crítica imanente das obras literárias. O primeiro resultado deste esforço foi apresentado no ensaio sobre Goethe, como desdobramento da singularidade de uma única obra literária. Pouco depois, no livro sobre o *Drama Barroco*, Benjamin dá um passo além, passando da crítica da obra singular à reformulação da noção de gênero literário. Em ambos, entretanto, o esforço é o mesmo: desdobrar a crítica a partir das próprias obras, preservando a especificidade do objeto de sua adequação a contextos estranhos à sua composição. Foi neste desdobramento que Benjamin identificou posteriormente o caminho que o teria levado à crítica materialista.

O anúncio escrito por Benjamin para a revista *Angelus Novus*, no início de 1922, pode ser um ponto de partida interessante para a exploração desse caminho. Apesar da revista não se ter concretizado por falta de financiamento, sua proposta subsiste como um registro condensado e programático das preocupações de Benjamin na época.²⁹ É o que indica a seguinte passagem: “é necessário que o exercício da crítica positiva, mais do que foi até aqui e ainda mais do que era para os românticos, restrinja-se à obra de arte individual. Pois a função da grande crítica, como se pensa por aí, não é a de instruir com apresentações históricas ou educar com comparações, mas a de conhecer pela imersão. A crítica deve dar conta da verdade das obras, algo que não se exige menos para a arte do que para a filosofia”.³⁰ O leitor não encontrará neste anúncio formulações acabadas para questões ambiciosas como as relações entre as obras de arte e a verdade ou então entre a crítica e a filosofia. Benjamin se ocupava com elas no ensaio que escrevia na mesma época sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe*. A importância do texto está na formulação de uma diretriz. Contra as exposições de escopo abrangente, Benjamin insiste na orientação da crítica pela obra de arte individual, pelo aprofundamento na sua singularidade, como condição única e essencial para a extração da verdade que lhe é mais íntima.

Em face desse objetivo, a referência aos primeiros românticos alemães – Benjamin tem em vista aqui, sobretudo, Friedrich Schlegel e Novalis – não é de menor importância. Ela implica

²⁹ Para uma análise detalhada deste texto, bem como das circunstâncias de elaboração e do contexto histórico e literário, cf. Uwe Steiner, “Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus. Zuschrift na Florens Christian Rang”, in Burkhardt Lindner, *Benjamin-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimer, Metzler, 2006.

³⁰ Benjamin. Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus. GS II-1, p. 242. „so ist es Sache der positiven Kritik mehr als bisher, mehr auch als es den Romantikern gelang, die Beschränkung auf das einzelne Kunstwerk zu üben. Denn die große Kritik hat nicht, wie man wohl meint, durch geschichtliche Darstellung zu unterrichten oder durch Vergleiche zu bilden, sondern durch Versenkung zu erkennen“.

uma dupla valorização. Em primeiro lugar, ela refere-se à atualidade alcançada pela revista *Athenäum* na virada do século XVIII para o XIX. Não uma mera atualidade jornalística, mas uma “verdadeira atualidade”, com “pretensões históricas” de ir ao encontro das questões decisivas de sua época. E, segundo, Benjamin valoriza a elaboração, pelos românticos, de um conceito de crítica imanente das obras literárias. Os critérios de julgamento da obra não deveriam ser buscados na biografia de seu autor ou nos fatos históricos que ele presenciou, mas na própria composição da obra..

O elogio, contudo, não vem sem críticas. Retomando argumentos de sua tese de doutorado, Benjamin censura mais uma vez a crítica romântica por não se ter restringido à obra de arte particular, concedendo mais importância à relação desta com as demais obras e com o conjunto da arte. Não é de estranhar, portanto, que a revista projetada fosse o órgão apropriado para a publicação, em seu primeiro número, do ensaio sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe*, definido certa vez por seu autor como uma “crítica exemplar”, no sentido de iluminação de uma obra inteiramente a partir de si mesma.³¹ Como indica tal apreciação seletiva dos românticos, foi em sua dissertação sobre a crítica romântica que Benjamin chegou à primeira formulação desse objetivo, o que exige aqui o exame, ainda que sucinto, da colocação do problema da crítica neste trabalho.

As questões centrais da dissertação sobre o conceito romântico de crítica de arte – a possibilidade e a necessidade de uma crítica imanente das obras – fundamentam-se na filosofia romântica da reflexão, herdeira do kantismo e de Fichte, mas, segundo Benjamin, só se tornam inteiramente legíveis no contexto dos debates estéticos da época, ainda marcados pela recepção alemã do classicismo francês. A questão da crítica romântica só ganha então plasticidade histórica para Benjamin, na medida em que ela configura um certo estado da questão na época. Esse estado se mostra no confronto, feito por Benjamin no apêndice à dissertação, entre a solução romântica para tais questões com aquela fornecida por Goethe. O recurso a Goethe não se justifica, porém, pelo interesse no modo como a questão é desenvolvida pela maior personalidade artística da época, mas pelo fato de Goethe representar o exato reverso da posição romântica. Enquanto os românticos tiveram que abrir mão da integridade da obra individual para fundamentar não só a crítica, mas também a necessidade desta crítica, Goethe resguardou a integridade da obra. Em contrapartida, conferiu à crítica importância ou necessidade apenas

³¹ Benjamin, *Lebensläufe*, GS VI, p. 216.

relativa. “Ainda hoje este estado da filosofia da arte alemã em torno de 1800, assim como ele se expõe nas teorias de Goethe e dos primeiros românticos, é legítimo”.³²

Benjamin aponta no esforço romântico em legitimar a crítica o problema central da reflexão artística da época: a situação da obra particular diante do conceito de beleza. O que estava em questão era a compreensão do belo artístico como uma regra, tal como formulada pelo racionalismo das poéticas clássicas francesas, e que se tornara dominante no século XVIII tanto para produção como para o julgamento das obras de arte. Segundo Benjamin, a crítica romântica desenvolveu-se não só em oposição às poéticas prescritivas francesas, mas também contra as primeiras reações alemãs ao classicismo francês. Os últimos desenvolvimentos da reflexão alemã sobre arte – Gottsched, Lessing e Winckelmann – permaneciam presos, segundo Schlegel, à “representação de um tribunal constituído diante da obra de arte, de um veredicto fixado de antemão como lei escrita ou não escrita (...)”³³, sustentando ainda o princípio de imitação como parâmetro para a produção e o julgamento das obras.

No pólo oposto, a ênfase exacerbada nos direitos da genialidade, propagada pelo movimento pré-romântico *Sturm und Drang*, também não constituía uma alternativa viável para a crítica. Enquanto os primeiros caíam no dogmatismo do juízo previamente estabelecido, compreendendo a beleza como uma prescrição, o pré-romantismo, pela insistência na originalidade como padrão mais alto de apreciação de uma obra, acabava por solapar todos os critérios de julgamento, cedendo assim ao ceticismo. Diante desse impasse, a formulação de uma crítica imanente dependia de um novo conceito de obra, autônomo tanto em relação ao racionalismo da regra quanto à subjetividade do gênio. Schlegel o forneceu com o “critério de uma determinada construção imanente da obra mesma”³⁴. Mas, para isso, Schlegel não recorreu a critérios tradicionais como harmonia e organização, mas à transformação da filosofia da reflexão de Fichte. Não se trata aqui de reconstruir essa apropriação romântica da *Doutrina-da-Ciência*,

³² Benjamin, Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 1993, p. 121. É importante observar que a contraposição entre Goethe e os românticos não faz parte do corpo mesmo da tese, dedicada à exposição do conceito romântico de crítica, mas encontra-se em seu apêndice, intitulado “A teoria da arte primeiro romântica e Goethe”. Embora este apêndice não estivesse presente no texto apresentado por Benjamin à Universidade de Berna, onde obteve o título de doutor, é nele que se formula a perspectiva de exposição da crítica romântica. Para uma análise detalhada desta tese de Benjamin, cf. Uwe Steiner. *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*. Würzburg, Königshausen und Newmann, 1989. Na bibliografia brasileira: Jeanne Marie Gagnebin, Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Jena, in: Márcio Seligmann-Silva (org.), *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1999; Márcio Seligmann-Silva. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin e crítica poética*, São Paulo, Iluminuras, 1999.

³³ Benjamin, op. cit., p. 60.

³⁴ Benjamin, op. cit., p. 79.

mas apenas de notar que, enquanto, em Fichte, era o Eu que refletia sobre si mesmo, alcançando, nesse movimento do “pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo”³⁵ um grau superior da reflexão, para os românticos, é a obra de arte que está no centro de um processo reflexivo infinito cuja meta é dada pela idéia de arte, compreendida agora como um médium-de-reflexão das obras particulares.

A transposição da idéia de reflexão para o centro do conceito de crítica de arte não significa que a crítica seja a reflexão do sujeito sobre um objeto, no caso, a obra de arte. Ao contrário, a reflexão não está no sujeito, mas é um elemento interno da obra mesma, sendo função da crítica desdobrá-lo. Na apresentação de Benjamin, os românticos foram obrigados a uma complicada ontologização do absoluto fichteano, durante a qual todas as unidades do real são dotadas com a estrutura reflexiva do sujeito. Com isso, todo conhecimento, entre os quais a crítica se encontra, é também conhecimento de si mesmo, o que se efetiva por uma teoria dos diversos graus de intensificação da reflexão, segundo a qual as unidades do real incorporam

ao próprio autoconhecimento outras essências, outros centros de reflexão. (...) A intensificação da reflexão, antes, supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si mesmo e através de outro, e, no médium-de-reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram. Ambas são apenas unidades relativas da reflexão. Não há, de fato, conhecimento de um objeto através de um sujeito. Todo conhecimento é um nexos imanente no absoluto, ou, se se quiser, no sujeito.³⁶

Uma vez que a arte é uma das determinações do médium-de-reflexão – talvez a mais fecunda, como salienta Benjamin –, a tarefa da crítica é o conhecimento da obra de arte neste médium-de-reflexão. “Crítica é então como que um experimento na obra de arte, através da qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao autoconhecimento de si mesma.”³⁷ É possível entender assim como a crítica depende da constituição autônoma da própria obra. Como um processo interno a ela, o sujeito da reflexão não é aquele que se coloca de fora diante do objeto, mas a própria conformação artística; a crítica consiste, portanto, “não na reflexão *sobre* uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma conformação”.³⁸

³⁵ Benjamin, op. cit., p. 29.

³⁶ Benjamin, op. cit., pp. 64-5.

³⁷ Benjamin, op. cit., p. 74.

³⁸ Benjamin, op. cit., p. 74.

Nessa enfática defesa da positividade da crítica, o romantismo reconhece o momento negativo próprio a todo julgamento. Ainda que no progresso da reflexão haja negação de seus graus anteriores, o momento positivo da intensificação da consciência prepondera sobre o momento negativo. “O momento da autodestruição, a negação possível na reflexão, não pode, então, ter peso diante da positividade sempre crescente do elevar-se da consciência em quem reflete”.³⁹ A total positividade da crítica deve ser entendida como decorrência do vínculo da obra com o médium-de-reflexão da arte. Como toda reflexão é infinita, e a arte, como médium-de-reflexão, também é infinita, a crítica é, então, “o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte”.⁴⁰ Em outras palavras, o objetivo da crítica romântica é a dissolução da obra particular no médium da arte. Não se trata, porém, de tarefa para um único crítico, mas para uma “pluralidade de críticos que se substituem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados”.⁴¹ Como a obra é sempre incompleta diante do absoluto da arte, ou de sua própria idéia absoluta, a crítica não deve realizar-se como ato isolado, mas como uma tarefa infinita que tem como meta não tanto o julgamento da obra quanto seu eterno acabamento por meio de uma infinita intensificação dos graus de reflexão.⁴²

Daí também decorre uma limitação importante da concepção romântica de obra de arte: “a teoria romântica da obra é a teoria de sua forma”⁴³. A forma é definida como a limitação da reflexão que torna a crítica necessária à superação desse limite originário.

Pois, para que a crítica (...) possa ser superação de toda limitação, a obra deve pousar nesta limitação. A crítica preenche sua tarefa na medida em que, quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensivamente as conduza para fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante. Neste trabalho ela se apóia nas células germinais da reflexão, nos momentos positivamente formais da obra, que ela dissolve em momentos universalmente formais. Assim, ela expõe a ligação da obra única com a Idéia da arte, e, deste modo, a Idéia mesma da obra singular.⁴⁴

³⁹ Benjamin, op. cit., p. 75.

⁴⁰ Benjamin, op. cit., p. 76.

⁴¹ Benjamin, op. cit., p. 76.

⁴² Cf. também Márcio Suzuki. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p. 179. “Para Schlegel, só é cabível falar em hermenêutica caso se compreenda que os sentidos que um texto comporta não podem ser apreendidos em uma única leitura. A interpretação também é uma tarefa infinita. (...) Não há esgotamento possível do sentido, mas isso não significa relativismo. A exigência incondicional de inteligibilidade permanece, mas só há uma maneira de satisfazê-la: percebendo que é ao mesmo tempo desejável e inatingível, necessária e impossível.”

⁴³ Benjamin, op. cit., p. 80.

⁴⁴ Benjamin, op. cit., p. 81.

Como consequência para o julgamento das obras, sua simples criticabilidade já constitui, por si mesma, um juízo positivo. Seu valor consiste na auto-reflexão passível de ser intensificada, absolutizada e dissolvida no médium da arte. A obra ruim não é objeto da crítica romântica. Nesse sentido, também não há para as obras boas escala possível que permita diferenciá-las segundo sua qualidade. A criticabilidade mesma é o único critério de avaliação.

A crítica é, assim, a dissolução das obras particulares no médium da arte, ou ainda, a transformação da forma-de-exposição da obra individual na idéia das formas ou na idéia da arte.⁴⁵ Como Benjamin a define, a idéia não é a abstração das obras artísticas empiricamente dadas, mas um contínuo das formas:

Dado que o órgão de reflexão artística é a forma, logo a Idéia da arte é definida como médium-de-reflexão das formas. Neste relacionam-se constantemente todas as formas-de-exposição, transformando-se umas nas outras e se unindo na forma-de-arte absoluta, que é idêntica à Idéia de arte. A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se, portanto, na Idéia de um *continuum* das formas.⁴⁶

A idéia, que confere unidade às diversas manifestações artísticas e fundamente a crítica como reflexão das formas individuais é o todo orgânico ainda não realizado, o contínuo infinito das formas. Sua formulação programática encontra-se na idéia de uma poesia universal progressiva, a qual busca reunir a infinitude e a universalidade da arte à unidade de uma forma poética totalizante.⁴⁷

As consequências artísticas mais amplas destes conceitos de crítica e de obra de arte são avaliadas por Benjamin a partir de seu ponto extremo: a tese, desenvolvida por Hölderlin em seus escritos teóricos, da sobriedade prosaica da arte. As conquistas mesmas dos românticos devem

⁴⁵ Benjamin, op. cit., p. 92-3.

⁴⁶ Benjamin, op. cit., p. 94.

⁴⁷ “A poesia universal progressiva é um espírito combinatório inesgotável, uma fusão de gêneros que jamais tem fim, uma reflexão infinita. O gênero poético romântico ‘está sempre em devir, sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada’. Ora, esse inacabamento, essa eterna perfectibilidade da poesia moderna parece exigir mesmo um outro modo de compreensão: como já não se trata de julgar as obras pelos modelos antigos, nem de comentar onde respeitam ou ferem as normas clássicas de cada gênero, mas de apreender, em toda a diversidade e amplitude, um ‘classicismo crescendo sem limites’, fica claro que a poesia romântica não pode ser classificada em nenhuma teoria dos gêneros já existentes, e que, portanto, sua dinâmica e seu ideal só podem ser entendidos e caracterizados por uma crítica que seja ‘divinatória’. A crítica tem de ser ‘profética’, pois precisa antecipar genialmente uma totalidade *que ainda não existe*, e somente pelo poder de sintetizá-la numa unidade é capaz de compreender e avaliar a relação de uma obra dada para com esse conjunto ou totalidade”. Suzuki, op. cit., p. 195.

ser avaliadas no contexto de sua permeabilidade a essa tese. Benjamin vê na sobriedade o cerne da teoria da arte romântica e, é possível dizer, também da oposição entre os românticos e Goethe, mostrando como sua exposição do conceito romântico de crítica tem como terreno duas concepções artísticas bem distintas, duas soluções diferentes para o problema da beleza clássica, e que opõem como figuras artísticas Goethe de um lado e, de outro, não somente os românticos, mas, sobretudo, Hölderlin. Se Goethe é a figura central para o jovem Benjamin, dificilmente uma formulação artística foi mais valorizada do que a noção de sobriedade prosaica da arte. O alcance mesmo da teoria romântica só pode ser devidamente circunscrito com o recurso à relação filosófica subterrânea entre os românticos e Hölderlin:

Este espírito é Hölderlin, e a tese que funda sua relação filosófica com os românticos é a proposição da sobriedade da arte. Esta proposição constitui o pensamento fundamental, em essência totalmente novo e ainda incalculavelmente ativo, da filosofia da arte romântica; a talvez maior época da filosofia da arte é marcada por ele. É evidente o modo como ele está preso ao procedimento metodológico daquela filosofia, à reflexão. O prosaico, no qual a reflexão se expressa de modo supremo enquanto princípio da arte, é, mesmo no uso lingüístico corrente, diretamente uma designação metafórica do sóbrio.⁴⁸

Como uma atitude pensante e clarificadora da consciência, a sobriedade, em franco contraste com as formulações artísticas anteriores, determina a clara consciência do fazer artístico. Isso se reflete na autoconsciência da arte como algo produzido, como um mecanismo, como um fazer dependente do cálculo e do aprendizado. Sua primeira consequência não é, de forma alguma, a formulação de regras para a produção e julgamento de obras, como nas poéticas prescritivas, mas um modo de compreensão da arte fundado no trabalho intelectual, na análise dos procedimentos efetivados pelo artista. Trata-se tanto de um esforço de dessacralização da figura do artista, conferindo a ele uma posição no funcionamento da sociedade, quanto da restrição dos direitos do gênio, da pura subjetividade, da qual a obra seria uma expressão. A seguinte passagem das *Observações sobre Édipo* de Hölderlin, citada por Benjamin, abarca essa dimensão da consciência artística:

ao menos elas [as obras de arte] têm sido julgadas mais segundo as impressões que elas suscitam do que segundo seus cálculos conforme às leis e demais modos de proceder dos quais o belo é

⁴⁸ Benjamin, op. cit., p. 108.

produzido. A poesia moderna carece particularmente de escola e ofício, de que justamente seu modo de proceder seja calculado e ensinado, e que, uma vez aprendido, possa sempre ser repetido de modo sério no exercício. Em todas as coisas entre os homens deve-se antes de tudo ver que algo é, isto é, que algo é cognoscível, no meio de sua aparição, que o modo como ele é dependente pode ser determinado e ensinado.⁴⁹

A explicitação dos procedimentos artísticos por meio do conhecimento e do exercício rompe a *aparência* que a obra irradia como coisa pronta. Daí decorre a conseqüência de maior alcance da tese da sobriedade da arte: o afastamento da beleza do âmbito da arte. Este é o elemento original e decisivo encontrado por Benjamin nas teorias de Hölderlin e dos primeiros românticos.⁵⁰ As conseqüências desta relação entre a aparência e os mecanismos que produzem a obra só serão devidamente exploradas por Benjamin em seu ensaio sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe*. Na dissertação, importava a ele apenas mostrar que a sobriedade permitiu aos românticos abandonar a noção de forma como expressão da beleza para reformulá-la como exposição da idéia mesma da arte. Com isso, eles não garantiram apenas a criticabilidade das obras em outro patamar, na reflexão imanente à sua forma, mas também inauguraram uma sensibilidade artística marcada pela auto-reflexão sobre a própria atividade artística, a qual seria decisiva para a arte moderna.

Em última análise, o conceito de beleza artística deve ser afastado da filosofia da arte romântica em geral, não apenas porque ele, segundo a concepção racionalista, estava complicado com o conceito de regra, mas, antes, sobretudo porque a beleza como objeto de ‘prazer’, de agrado, de gosto, não parecia unificável com a rigorosa sobriedade que, segundo a nova concepção, definiria a essência da arte.⁵¹

II

⁴⁹ Benjamin, op. cit., p. 109.

⁵⁰ Benjamin insiste na relação entre Hölderlin e os românticos, mas adverte contra qualquer assimilação imediata entre eles. A sobriedade os vincula, mas a permeabilidade da teoria de cada um a ela também os separa. Se Benjamin considera a sobriedade o elemento mais radical e poderoso da filosofia da arte da época, Hölderlin certamente estava à frente de Schlegel e Novalis: a sobriedade – o domínio mais íntimo de Hölderlin – ainda era uma promessa para eles: “Aquilo que, na fundação deles da filosofia da arte romântica, constituía uma tendência certamente poderosa, mas não elaborada de modo claro, e o local onde ela foi expressa de modo distinto, ainda aí constituía um ponto de vista extremo, enquanto este constituía justamente o domínio de Hölderlin. Este domínio Hölderlin abrangia com a vista e dominava, enquanto para Friedrich Schlegel, e mesmo para Novalis, apesar de ele vê-lo mais claramente, ele permaneceu uma terra prometida”. Benjamin, op. cit., p. 109-110, nota 281.

⁵¹ Benjamin, op. cit., p. 111.

A obra de arte também era para Goethe uma forma de exposição, não da idéia, mas do ideal da arte. Enquanto a idéia romântica referia-se à conexão das formas artísticas no médium-de-reflexão da arte, o ideal de Goethe diz respeito aos conteúdos puros da arte. Como a idéia romântica, o ideal é uma unidade conceitual rigorosa – a unidade do conteúdo – mas não é um medium como ela: sua função não é apreender a conexão infinita entre as formas, conformando-as a partir de si. Sua unidade é a de uma “multiplicidade limitada de conteúdos puros nos quais se decompõe”⁵². Assim ele não se manifesta em um *continuum* sem fim como a idéia, mas num *descontinuum* limitado de puros conteúdos. Como Benjamin reconhece, a fonte do conceito goetheano de ideal está em suas pesquisas científicas – morfológicas e botânicas – sobre fenômenos naturais originários (*Urphänomene*) ou plantas originárias (*Urpflanzen*). Tratava-se para Goethe de buscar na empiria indícios de formas primeiras a partir das quais as formações naturais haviam aparecido, ou melhor, *desabrochado*,⁵³ “assim como a folha desabrocha para fora de si o domínio inteiro do mundo empírico das plantas”.⁵⁴ Benjamin afirma que o objetivo dessas investigações era apreender a idéia de natureza e assim torná-la apta a ser um *Urbild*, um protótipo para a arte. Goethe pretendia assim transformar a natureza em um ideal não visível, em uma forma originária para a arte.

Neste contexto, desponta o problema da conexão entre a obra e a estrutura descontínua dos conteúdos puros que compõem o ideal da arte. “Os puros conteúdos como tais não podem ser encontrados em obra alguma. Goethe denomina-os de protótipos (*Urbilder*). As obras não podem atingir aqueles protótipos invisíveis – mas intuíveis – cujos guardiões os gregos conheciam sob o nome de musas, elas podem apenas em maior ou menor grau assemelhar-se a eles”⁵⁵. A utilização do “assemelhar” para definir a relação entre a obra e os conteúdos puros não implica em similitude via imitação de um objeto da percepção pelo artista. O assemelhar deve ser entendido como o laço do perceptível com aquilo que é invisível e, por isso, só pode ser intuído. Este problema – a “objetivação do intuível num objeto da percepção”⁵⁶ nas palavras de Uwe Steiner – é concentrado por Benjamin numa única frase: “O ideal da arte como objeto da intuição é, portanto, uma perceptibilidade necessária – a qual nunca aparece de modo puro na obra de arte

⁵² Benjamin, op. cit., p. 115.

⁵³ Sobre a tradução do verbo *Erscheinen*, na linguagem morfológica de Goethe, por desabrochar, cf. Rubens Rodrigues Torres Filho, A Filha Natural, in *Ensaios de Filosofia Ilustrada*, São Paulo, Iluminuras, 2004.

⁵⁴ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V-1, p. 577.

⁵⁵ Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 116.

⁵⁶ Uwe Steiner. op. cit., p. 45.

mesma, enquanto esta, como tal, permanece objeto da percepção”.⁵⁷ A questão da exposição do ideal pela obra de arte se apresenta então como o problema de tornar perceptível algo invisível.

Diferenciar expor de aparecer ou fazer aparecer (*erscheinen*) se revela então um ponto decisivo. Pois a exposição do ideal só é compreensível como uma *necessidade* da obra de arte em tornar perceptível algo que é invisível. “Notar essa necessidade significa intuir”.⁵⁸ Por isso Benjamin denomina de *perceptibilidade necessária* o vínculo indissolúvel entre a exigência de tornar-se perceptível, na medida em que a obra é objeto da percepção, e sua impossibilidade, uma vez que o ideal é invisível. Como não há intuição pura na arte para além da percepção, o protótipo só pode ser percebido na obra como uma necessidade, seja necessidade da obra em aproximar-se dos conteúdos puros enquanto procuram dar conta da exigência de perfeição, seja a necessidade do ideal em ser exposto. “É objeto da intuição a necessidade do conteúdo (...) de tornar-se completamente perceptível”.⁵⁹ A função do conceito de perceptibilidade necessária é a de salvar a noção de conteúdo puro do mal-entendido materialista que o confundiria com um dado da percepção. O que se tem é uma absoluta e necessária não-identidade na relação entre os protótipos intuíveis e a obra enquanto objeto da percepção.⁶⁰

Segundo essa teoria do conteúdo, os protótipos não são produzidos com a obra, mas preexistem a ela. Essa anterioridade determina a relação da obra tanto com as obras gregas enquanto modelos quanto com a natureza. Para Goethe, as obras dos gregos foram as que mais se aproximaram dos protótipos, transformando-se em protótipos relativos, ou seja, em modelos, os quais apresentam uma dupla analogia em relação aos protótipos mesmos: “aqueles são, como estes, completos no duplo sentido da palavra; eles são perfeitos e realizados. Pois apenas a conformação completamente acabada pode ser um protótipo”.⁶¹ Nesse sentido, a antiga formulação de que a obra de arte imita a natureza ganha um novo sentido: os protótipos são anteriores a toda obra criada, eles se encontram “naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas natureza. Abarcar a idéia da natureza e, deste modo, torná-la apta para ser protótipo da arte (para ser puro conteúdo), esta era, em última análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários”.⁶² Benjamin exige então a diferenciação rigorosa entre a natureza visível, empírica, e a natureza verdadeira, intuível, distinção exigida pelo conceito de perceptibilidade

⁵⁷ Benjamin, op. cit., p. 116.

⁵⁸ Benjamin, op. cit., p. 116.

⁵⁹ Benjamin, op. cit., p. 116.

⁶⁰ Steiner, op. cit., p. 44-5.

⁶¹ Benjamin, op. cit., p. 116.

⁶² Benjamin, op. cit., p. 116.

necessária dos conteúdos puros. No ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, ele iria criticar a ambigüidade do conceito de natureza de Goethe, por indicar tanto a natureza visível como os fenômenos originários.⁶³ Aqui, ele aponta a necessidade de diferenciar a natureza no domínio da arte e no da ciência, precavendo-se da ingenuidade de Goethe de simplesmente definir a natureza como um conceito da teoria da arte.⁶⁴

Sem essa diferenciação, não haveria como resolver a questão da medida de participação da obra no ideal: “Um conteúdo verdadeiramente natural da obra de arte pressuporia que a natureza fosse o padrão no qual ele seria medido; no entanto, este conteúdo mesmo deve ser a natureza visível”.⁶⁵ A questão é a da própria definição da natureza verdadeira. Pois se os conteúdos puros só podem ser intuídos, eles não podem ser meramente identificados com a natureza visível. Apesar disso, se a obra é objeto da percepção, a natureza que nela aparece deve ser de alguma maneira visível, imagética. A resposta de Benjamin é de que deve haver uma diferenciação conceitual rigorosa entre a natureza verdadeira visível que aparece na obra de arte e a natureza visível no mundo. Somente então se colocaria o problema de uma identidade entre a natureza verdadeira na obra de arte e na natureza visível. Caso possível, a solução seria paradoxal: “apenas na arte, mas não na natureza do mundo, a natureza, verdadeira, intuível, como um fenômeno originário, seria visível imageticamente, enquanto, na natureza do mundo, ela estaria decerto presente, mas escondida (dissolvida na aparição – *durch die Erscheinung überblendet*).”⁶⁶

O problema da exposição artística consiste, portanto, na definição rigorosa de um cânone, com um valor análogo ao das musas para as obras gregas, diante do qual as obras são esforços individuais e isolados de aproximação. Por isso, Benjamin define a relação das obras com o ideal como casual, desprovida da necessidade da Idéia romântica. O ideal não é produto da arte, mas “idéia no sentido platônico, em sua esfera estão encerradas a unidade e ausência de início, aquilo que na arte é eleaticamente imóvel”⁶⁷. Como o ideal se caracteriza antes de tudo como perfeito e realizado, as obras não o completam, não interferem nele, como se fossem membros de um organismo vivo e em crescimento. Elas apenas situam-se casualmente diante de um modelo mais

⁶³ Benjamin. *Goethes Wahlverwandschaften [As Afinidades Eletivas de Goethe]*. GS I-1, p. 147.

⁶⁴ O problema pode ser resumido na própria duplicidade do conceito de exposto: indica tanto o objeto da exposição – a natureza visível – como o enredamento dessa natureza que aparece na obra como conteúdo puro. “O exposto só é visível na obra; fora dela só pode ser intuído” diz Benjamin referindo-se ao exposto como o próprio conteúdo puro. Benjamin, op. cit., p. 117.

⁶⁵ Benjamin, op. cit., p. 117.

⁶⁶ Benjamin, op. cit., p. 117.

⁶⁷ Benjamin, op. cit., p. 117.

elevado. Nesse sentido, “em relação ao ideal, a obra singular permanece como que um torso. Trata-se de um esforço isolado para expor o protótipo, e apenas enquanto modelo pode perdurar junto a outros semelhantes a si, mas estes nunca podem crescer juntos de um modo vivo em direção à unidade do ideal mesmo”.⁶⁸ Como o ideal já está realizado, a crítica não é uma função necessária da obra. Certamente seria possível questionar a relação da obra com o ideal, mas “apenas ao artista que possui uma intuição do protótipo é possível o juízo apodítico sobre as obras.”⁶⁹

III

A teoria da arte romântica, ao defender a criticabilidade da obra de arte, procurava superar justamente o caráter de torso da obra singular, estabelecendo uma continuidade entre ela e o médium da arte. “A arte era aquele âmbito no qual o romantismo esforçou-se para efetivar de modo mais puro a reconciliação imediata do condicionado com o incondicionado”⁷⁰. Na médium-de-reflexão da arte, a obra não é um elemento isolado e independente, mas um estagio da reflexão a ser ultrapassado na crítica, um “momento em movimento e transitório na forma transcendental vivente. Na medida em que ela se limita em sua forma, se faz transitória numa configuração casual, numa configuração passageira torna-se, no entanto, eterna, via crítica”⁷¹. A destruição do caráter de torso da obra de arte implica, porém, na dissolução da própria obra. Para os românticos, encontrar critérios imanentes para criticar a obra de arte não era o mesmo que afirmar a irredutibilidade da obra. Ao contrário, o centro da crítica não está na avaliação da obra particular, mas na “exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a idéia da arte”⁷². Um verso de Schlegel, citado por Benjamin, condensa essa intenção destrutiva da crítica: “Pois é da morte do individual que brota a imagem do todo”⁷³. Foi na antecipação desse todo pela dissolução da obra que os românticos encontraram a necessidade da crítica.

A valorização da teoria romântica não impede Benjamin de censurar a fundação da crítica no absoluto, concebendo-a como tarefa infinita de dissolução da obra no universal da Idéia.⁷⁴

⁶⁸ Benjamin, op. cit., p. 118.

⁶⁹ Benjamin, op. cit., p. 123.

⁷⁰ Benjamin, op. cit., p. 118.

⁷¹ Benjamin, op. cit., p. 119.

⁷² Benjamin, op. cit., p. 85.

⁷³ Benjamin, op. cit., p. 91.

⁷⁴ Cf. as críticas ao amálgama de misticismo e filosofia da reflexão com que os românticos fundamentaram a crítica. “O absoluto era para Schlegel, na época da *Athenäum*, o sistema na figura da arte. Mas ele não buscou compreender sistematicamente esse absoluto; antes, ao, contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema. Isso era a essência de sua mística, e, por mais que a tenha afirmado no fundamental, o aspecto funesto desta tentativa não lhe

Contra os românticos, que viam na obra um estágio da reflexão a ser superado, Benjamin ressalta, a favor de Goethe, a manutenção da integridade da obra de arte. Se, para os românticos, a obra é unidade transitória, relativa à idéia, para Goethe, ela é uma unidade fechada, perfeita em si mesma. Ainda que esse conceito de obra seja criticado por Benjamin em *As Afinidades Eletivas*, ele fornece, no confronto com os românticos, um fundamento teórico para a limitação da crítica à obra individual.⁷⁵ O que é censurável em Goethe é seu enfrentamento da forma artística, apreendida como estilo. Nesse conceito, não há um esclarecimento filosófico para o problema da forma, como há para o conteúdo, mas apenas uma “indicação acerca da normatividade de certos modelos”,⁷⁶ fornecida pela adaptação do modelo teórico dos protótipos ao problema da forma. O estilo não fornece uma distinção entre forma absoluta e forma-de-exposição, mas apenas uma indicação sobre essa última. Enquanto que para os românticos, a forma-de-exposição era uma autolimitação da reflexão no medium-da-arte que produzia a obra individual, para Goethe, ela assemelha-se a um meio para a exposição de um conteúdo. Benjamin a define como “medida que fundamenta a beleza e que, na aparição, surge no conteúdo”⁷⁷, resguardando aqueles dois elementos abandonados pelos românticos: a beleza e a medida. Dessa crítica à noção de forma como estilo, conclui-se que a crítica depende, para Benjamin, de uma formulação rigorosa da forma. Somente essa formulação permitiria a articulação entre forma e conteúdo na obra de arte particular, pois o problema não poderia ser resolvido unilateralmente com um médium das formas ou com um conjunto limitado de conteúdos puros, mas com uma articulação entre os dois. Como coloca Steiner, essa é a questão sistemática a ser resolvida numa filosofia da arte cujo centro é a categoria de obra, compreendida como totalidade. “A diferença sistemática (...) pressupõe a totalidade concreta da obra, que compreende forma e conteúdo, mas que não deduz a categoria de obra nem da idéia de infinitude nem do ideal de perfeição da arte, e que, portanto, não apreenda a obra primariamente pelo lado da forma nem pelo lado do conteúdo”.⁷⁸

ficou escondido.” Benjamin, op. cit., p. 53. “O princípio cardinal da atividade crítica desde o romantismo, o julgamento da obra segundo seus critérios imanentes, foi conquistado com base em teorias românticas que, certamente, em sua configuração pura, não satisfazem completamente nenhum pensador atual.” Benjamin, op. cit., p. 80.

⁷⁵ Steiner, op. cit, p. 133.

⁷⁶ Benjamin, op. cit., p. 122.

⁷⁷ Benjamin, op. cit., p. 122.

⁷⁸ Steiner, op. cit., p. 137.

2. A crítica da bela aparência

I

O ensaio sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe* não corresponde apenas à tentativa de resolver o problema deixado em aberto pela dissertação sobre os românticos, ou seja, desenvolver a crítica de arte como um modo de exposição que dê conta tanto da forma quanto do conteúdo da obra particular. Esse ensaio também deve ser entendido como a despedida de Benjamin do pensamento sistemático. Se no apêndice ao doutorado, a possibilidade da crítica dependia da resolução do problema central da filosofia da arte no interior do sistema filosófico,⁷⁹ no ensaio sobre Goethe, a formulação do problema já indica o afastamento dessa pretensão sistemática. A crítica não se legitima mais no sistema, mas em seu próprio exercício numa obra particular. Não é só a relação entre sistema filosófico e crítica de arte que se transforma, mas também a própria posição de Benjamin perante a filosofia. Como indica seu *Programa da Filosofia Vindoura*, texto contemporâneo ao doutorado, a filosofia deveria constituir-se pelo alargamento do sistema kantiano, de maneira a incorporar novos problemas, algo que seria possível pela transformação e ampliação da concepção de experiência de Kant, de modo a abranger também a experiência religiosa.⁸⁰ No ensaio sobre Goethe, por sua vez, o sistema tornou-se inalcançável, escapando ao horizonte da filosofia. Embora Benjamin, infelizmente, não se tenha disposto a legitimar esse diagnóstico numa crítica pormenorizada da filosofia, a inacessibilidade do sistema parece decorrer tanto de sua impossibilidade histórica diante da fragmentação crescente da cultura quanto da incapacidade dos meios filosóficos disponíveis na época – o modelo do questionamento dos problemas, possivelmente uma crítica de Benjamin à filosofia dos neokantianos – para abarcar um sistema compreendido como unidade de todos os problemas filosóficos.

A totalidade da filosofia, seu sistema, é de uma magnitude superior àquela exigida pelo conjunto de todos os seus problemas tomados conjuntamente, pois a unidade na solução de todos eles não é

⁷⁹ “Nem os românticos nem tampouco Goethe solucionaram esta questão nem ao menos a colocaram. Eles atuaram em conjunto no sentido de representá-la ao pensamento que trata da história dos problemas. Apenas o pensamento sistemático pode resolvê-la”. Benjamin, op. cit., p. 121.

⁸⁰ Para uma análise detalhada deste texto de Benjamin, cf. Everaldo de Oliveira, *Crítica e Experiência no jovem Benjamin: o projeto de 1918/19*. São Paulo/USP, Dissertação de mestrado, 1999. Para uma análise abrangente da recepção por Benjamin da filosofia de Kant no contexto do neokantismo universitário alemão, Cf. Astrid Deuber-Mankovsky. *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen: jüdische Werte, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlin, Vorwerk 8, 2000.

averiguável. Se fosse, então, no que diz respeito à questão que busca essa unidade, uma nova questão surgiria imediatamente, na qual estaria fundada a unidade dessa resposta bem como a de todas as outras. Daí se conclui que não há questão ao alcance desse questionamento que dê conta da unidade da filosofia. O conceito dessa questão não-existente que busca a unidade da filosofia pelo seu questionamento indica na filosofia o ideal do problema.⁸¹

Com o paradoxo de uma questão não-existente, Benjamin anuncia a impossibilidade de uma única questão dar conta da unidade de todas as demais. Com o recurso à unidade virtual do sistema, ele não só sustenta que o sistema não é a soma de suas partes, como também procura afastar a compreensão da totalidade como um infinito, seja como tarefa infinita que compreenda o sistema em eterno aperfeiçoamento, seja como busca de fundamentação que regrida ao infinito. A totalidade do sistema seria, antes de tudo, uma unidade, como ele busca ressaltar com o conceito de ideal do problema.

Mas a designação dessa unidade como ideal não visa meramente ressaltar a virtualidade do sistema. O ideal exerce aqui o papel de resguardar a dignidade da mais alta formulação do problema filosófico – sua unidade sistemática – diante da impossibilidade de sua exposição sistemática. A obscuridade dessas formulações, reconhecida pelo próprio Benjamin em carta a Hugo von Hofmannstahl,⁸² chega a prejudicar qualquer detalhamento da noção de “ideal de problema”. A análise de texto permite apenas a delimitação de sua função no conjunto do ensaio, a saber, o papel de abrigar a unidade sistemática da verdade contra sua pulverização numa série de problemas. Pois é a partir desta impossibilidade de exposição sistemática do ideal que a crítica literária ganha significado filosófico. Cada obra de arte, diz ele, guarda uma afinidade com o ideal do problema, na medida em que seria possível encontrar em cada uma delas o aparecimento da unidade do ideal. “Todas as obras de arte autênticas têm sua irmã no domínio da filosofia”.⁸³ Este sentido filosófico se apresenta então na conexão entre o belo e a verdade. “Se então for permitido dizer que tudo o que é belo se relaciona de algum modo com o verdadeiro e que seu lugar virtual na filosofia pode ser determinado, então isso significa que, em toda verdadeira obra

⁸¹ Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften*, GS I-1, p. 172. „Die Ganzheit der Philosophie, ihr System, ist von höherer Mächtigkeit als der Inbegriff ihrer sämtlichen Probleme es fordern kann, weil die Einheit in der Lösung ihrer aller nicht erfragbar ist. Wäre nämlich die Einheit in der Lösung aller Probleme selbst erfragbar, so würde alsbald, mit Hinsicht auf die Frage, welche sie erfragt, die neue sich einstellen, worin die Einheit ihrer Beantwortung mit der von allen übrigen beruhe. Daraus folgt, dass es keine Frage gibt, welche die Einheit der Philosophie erfragend umspannt. Der Begriff dieser nichtexistenten Frage, welche die Einheit der Philosophie erfragt, bezeichnet in der Philosophie das Ideal des Problems“.

⁸² Carta a Hofmannstahl de 13.1.24, in GS I-3, p. 820.

⁸³ Benjamin, GS I-1, p. 172. „Und alle echten Werke haben ihre Geschwister im Bereiche der Philosophie“.

de arte, é possível descobrir uma manifestação (*Erscheinung*) do ideal do problema”.⁸⁴ É necessário ressaltar que tal vínculo entre crítica e verdade, evocado no anúncio da revista *Angelus Novus*, é discutido explicitamente pela primeira vez neste ensaio sobre Goethe. No trabalho sobre os românticos, ele ainda estava implícito na referência da crítica romântica ao absoluto da arte e na concepção de natureza verdadeira em Goethe. Somente quando Benjamin separa a crítica do sistema filosófico, a relação entre crítica e verdade aparece com nitidez, exigindo tratamento à parte, como nesta referência ao ideal do problema filosófico.

O ideal do problema (...) não aparece numa multiplicidade de problemas, mas encontra-se soterrado em cada uma das obras, e sua extração é a tarefa da crítica. Ela permite que o ideal do problema apareça na obra de arte, e apareça como uma de suas manifestações. Pois o que a crítica em último caso mostra é a possibilidade virtual de formulação do teor de verdade da obra como o mais alto problema filosófico.⁸⁵

Com isso, Benjamin indica o critério imanente para a crítica nesta *Erscheinung* do ideal, no *aparecimento* do ideal na obra. A tarefa da crítica torna-se então um processo de reconhecimento e apresentação do ideal como o teor de verdade das obras. Com isso, tanto a possibilidade quanto a necessidade da crítica orientam-se por esta concepção metafísica de obra de arte como manifestação da verdade.

Na determinação mais precisa desta *Erscheinung* do ideal, Benjamin retoma aspectos importantes de sua apresentação do ideal goetheano, notadamente a convicção de que o ideal, como conjunto dos conteúdos puros, nunca se expõe a si mesmo de modo puro, mas apenas na pluralidade das obras de arte. Como em Goethe, não há nenhuma continuidade entre o ideal e a multiplicidade das obras. Cada obra de arte é uma manifestação isolada e independente das

⁸⁴ Benjamin, GS I-1, p. 172. „Wenn es also erlaubt ist zu sagen, alles Schöne beziehe sich irgendwie auf das Wahre und sein virtueller Ort in der Philosophie sei bestimmbar, so heißt dies, in jedem wahren Kunstwerk lasse eine Erscheinung von dem Ideal des Problems sich auffinden“. A primeira versão deste texto é mais explícita: „Das Ideal des Problems ist eine Idee, welche als Ideal darum zu bezeichnen ist, weil sie sich nicht auf die immanente Form desselben, sondern auf den ihm tranzendenten Inhalt seiner seiner Antwort, obzwar nur durch den Begriff des Problems selbst, als auf den Begriff der Einheit seiner Antwort bezieht. Das Ideal des philosophischen Problems läßt sich, nach einer Gesetzlichkeit, die wahrscheinlich im Wesen des Ideals überhaupt liegt nur in einer Mehrheit darstellen (wie das Ideal des reinen Inhalts in der Kunst in der Mehrheit der Musen). Also ist die Einheit der Philosophie prinzipiell nur in einer Mehrheit oder Vielheit virtueller Fragen zu erfragen“. Benjamin, GS I-3, pp. 833-4.

⁸⁵ Benjamin, GS I-1, p. 173. „Nicht aber in einer Vielheit von Problemen erscheint das Ideal des Problems. Vielmehr liegt es vergraben in jener der Werke und seine Förderung ist das Geschäft der Kritik. Sie läßt im Kunstwerk das Ideal des Problems in Erscheinung, in eine seiner Erscheinungen treten. Denn das, was sie zuletzt in jenem aufweist, ist die virtuelle Formulierbarkeit seines Wahrheitsgehalts als höchsten philosophischen Problems“.

demais. Mas, diferentemente de Goethe, a relação entre a obra e o ideal não é mais entendida como aproximação. Benjamin rejeita o ideal como cânone necessário e anterior às obras. A relação entre obra e verdade não é dada por um “assemelhar” ou um “igualar”, mas pela *Erscheinung* mesma do ideal na obra. Como ele dirá no *Prefácio ao Drama Barroco*, é o caráter expositivo da verdade que fundamenta a afinidade das obras com o ideal. Além disso, ele enfrenta a despreocupação de Goethe em relação à crítica por meio do confronto entre natureza e história, entre mito e verdade. O naturalismo do ideal goetheano o teria aproximado de uma solução mítica para o problema da arte. Ao comentar os problemas da compreensão da forma artística como estilo, Benjamin diz: “Circunscrever o problema da arte em toda sua extensão, segundo sua forma e conteúdo, através do conceito de protótipo (*Urbild*), constitui uma prerrogativa dos pensadores antigos, que colocam por vezes as questões mais profundas da filosofia na figura de soluções míticas. Em última análise, o conceito goetheano de estilo conta um mito”.⁸⁶ O conceito benjaminiano de ideal, ao contrário, pretende circunscrever uma idéia histórico-filosófica de verdade. Só assim Benjamin daria conta da tarefa negligenciada por Goethe. Ao incumbir à crítica o papel de expor a unidade do problema filosófico por meio de sua manifestação particular numa obra de arte, sua pretensão é a de resguardar a dignidade da verdade como o problema filosófico mais alto ao mesmo tempo em que fundamenta a crítica na pretensão de verdade de cada obra.

A *Erscheinung* do ideal só se torna fundamento para a crítica na medida em que ela também disponibiliza ao crítico instrumentos de análise e interpretação da obra que o capacitam a *extrair e expor* sua verdade. Benjamin descobriu tais instrumentos com a distinção entre teor de verdade e teor de coisa, a qual torna legível o que ele denominou de “lei fundamental da escrita literária”: “A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte, o comentário, seu teor de coisa. A relação dos dois determina esta lei fundamental da escrita literária: quanto mais o teor de verdade de uma obra é significativo, mais seu laço com o teor de coisa é imperceptível e interior”.⁸⁷ Essa distinção se justifica no próprio aparecimento da verdade na obra: o teor de verdade aparece no teor de coisa. Como a verdade só aparece na configuração concreta da obra

⁸⁶ Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p. 122.

⁸⁷ Benjamin, GS I-1, p. 125. „Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist“. Utilizo aqui tradução de Jeanne Marie Gagnebin em seu artigo A Propósito do Conceito de Crítica em Walter Benjamin, in *Discurso* 13, 1983.

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 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. O vínculo entre verdade e obra de arte não se encontraria assim num critério transcendente às obras, mas em sua imanência mesma.

Benjamin recorre então à categoria da duração com o intuito de enfatizar o caráter histórico desta relação entre teor de verdade e teor de coisa. “Se, portanto, as obras que se revelam como duradouras são precisamente aquelas cujo teor de verdade está mais profundamente imerso no teor de coisa, por sua vez os materiais de realidade histórica da obra aparecem, para quem a considera no curso dessa duração, de maneira tanto mais clara quanto mais eles tendem a morrer no mundo.”⁸⁸ Nessa concepção de duração das obras como categoria de sua historicidade, é possível encontrar vestígios do conceito romântico de obra clássica, segundo o qual a obra clássica é aquela que jamais pode ser completamente compreendida e que, por isso mesmo, exige ser interpretada e criticada sempre de novo.⁸⁹ Ela é, portanto, aquela obra que traz em si os elementos de sua criticabilidade, ou seja, a reflexão interna que aponta sempre para além de si mesma, num processo infinito até o absoluto da arte. Uma vez que toda reflexão tem a tendência de superar a si mesma, a crítica, enquanto intensificação da reflexão na obra, constitui-se como a sobrevida da obra, incorporando-se a ela. Benjamin valoriza a duração das obras tanto quanto os românticos, mas lhe dá uma outra configuração. A compreensão da duração da obra como processo aberto ao futuro, durante o qual a autoconsciência da obra se intensifica, é recusada por ele. A duração não corresponderia ao crescimento de um organismo, 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. Nesse sentido, a crítica não se volta para o futuro, mas para a distância histórica que se interpõe entre o presente e um passado que só se comunica na sua estranheza.

⁸⁸ Idem. „Wenn sich demnach als die dauernden gerade jene Werke erweisen, deren Wahrheit am tiefsten ihrem Sachgehalt eingesenkt ist, so stehen im Verlaufe dieser Dauer die Realien dem Betrachtenden im Werk desto deutlicher vor Augen, je mehr sie in der Welt absterben“. Tradução citada.

⁸⁹ Cf. Friedrich Schlegel, *Lyceum 20*, in *O Dialeto dos Fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 23.

A distinção entre teor de verdade e teor de coisa se justifica também no nível da interpretação, como crítica e comentário. Com o envelhecimento dos materiais da realidade histórica da obra,

teor de coisa e teor de verdade, unidos em seu modo de aparecer nos primeiros tempos da obra, aparecem, com o seu perdurar, disjuntos, porque o último se mantém oculto sempre da mesma maneira, quando o primeiro vem à luz. Assim, a interpretação dos elementos que sobressaem e causam estranheza, quer dizer, do teor de coisa, se torna cada vez mais a condição preliminar da atividade crítica posterior.⁹⁰

A historicidade do teor de coisa, sua efemeridade e obsolescência, dificulta num primeiro momento a compreensão da obra, em virtude da alteridade com que a situa em relação ao tempo histórico do leitor, mas, ao mesmo tempo, coloca a necessidade de investigação dessa diferença como a única possibilidade de compreensão. Essa investigação, de cunho filológico e histórico, que tem como ponto de partida o estranhamento positivo provocado pelo envelhecimento do material histórico, é chamada por Benjamin de comentário. Sua necessidade indica que o teor de verdade tem que ser buscado na historicidade de sua exposição, pois a exposição da verdade também ocorre no curso do tempo. Como ressalta Uwe Steiner,

nos momentos de sua sobrevida, a obra sofre uma série de mudanças que devem ser entendidas como modificações da forma de exposição de seu teor de verdade. A idéia da sobrevida se expressa de maneira mais pura na metamorfose e não na eternização. Com isso, se delineia a consequência mais extrema da teoria da crítica de Benjamin. Ele aponta para o aparente paradoxo de considerar a arte como um médium provisório e, de forma alguma, não problemático do teor de verdade de uma obra de arte.⁹¹

O envelhecimento do teor de coisa corresponde à transformação do modo como a verdade se expõe na obra de arte. Na medida em que o estranhamento entre o presente do crítico e o teor de coisa se torna o ponto de partida da crítica, a obra de arte é vista como um médium de exposição de uma idéia de verdade que não transcende a história, mas só existe como a verdade de um

⁹⁰ Benjamin, GS I-1, p. 125. „Damit aber tritt der Erscheinung nach Sachgehalt und Wahrheitsgehalt, in der Frühzeit des Werkes geeint, auseinander mit seiner Dauer, weil der letzte immer gleich verborgen sich hält, wenn der erste hervordringt. Mehr und mehr wird für jeden späteren Kritiker die Deutung des Auffallenden und Befremdenden, des Sachgehalt, demnach zur Vorbedingung“. Tradução citada.

⁹¹ Uwe Steiner, „Kritik“, in Michael Opitz e Erdmut Wizisla (org.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 501.

tempo específico. A questão fundamental da crítica pode então ser colocada: “se a aparência do teor de verdade se deve ao teor de coisa ou se a vida do teor de coisa, ao teor de verdade”.⁹² A primeira alternativa não conhece as transformações do teor de coisa. Indiferente à distância histórica, ela identifica presente e passado, congelando os materiais históricos numa essência imutável, da qual o teor de verdade seria uma mera aparência. A segunda, ao contrário, compreende a vida do teor de coisa como modificações de seu teor de verdade. Essas transformações, compreendidas sob a categoria da duração, permitem a distinção entre ambos os teores, preparando o caminho da crítica. Nesse sentido, “a história das obras prepara sua crítica e, por conseguinte, a distância histórica aumenta sua força”.⁹³

II

A confrontação da história da recepção da obra se apresenta assim como um elemento essencial de sua crítica. Conforme apontou Burkhardt Lindner, Benjamin confrontou, em seu ensaio, a filologia estabelecida sobre *As Afinidades Eletivas*, a qual via no romance, particularmente na campanha a favor do casamento pelo personagem de Mittler, uma defesa do próprio Goethe do casamento enquanto codificação do amor e secularização da vida a dois pelo direito privado, alicerce da família burguesa.⁹⁴ Na leitura de Benjamin, o romance mostra outra posição perante o casamento civil: o objetivo de Goethe não era fundamentar o casamento, mas mostrar as forças que emergem do seu declínio.

⁹² Benjamin, GS I-1, p. 125. „ob der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt oder das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken sei“. Tradução citada.

⁹³ Benjamin, GS I-1, p. 125-6. „In diesem Sinne bereitet die Geschichte der Werke ihre Kritik vor und daher vermehrt die historische Distanz deren Gewalt“. Tradução citada.

⁹⁴ Burkhardt Lindner, „Goethes Wahlverwandschaften“. Goethe im Gesamtwerk, In: Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimer, J. B. Metzler, 2006, p. 476. O ensaio de Benjamin não se opõe somente à filologia estabelecida a respeito do romance de Goethe, mas, sobretudo, ao livro monumental sobre a vida e a obra de Goethe publicado em 1916 por Friedrich Gundolf, um dos principais germanistas ligados ao círculo do poeta Stefan George. Benjamin se opõe radicalmente não só à transformação de Goethe em um personagem mitológico, que lhe confere o estatuto de um herói de sua época, mas também à confusão e à indistinção entre vida e obra que transforma a própria vida do poeta em sua maior obra. Esclarecer a inscrição histórica desta crítica a Gundolf exigiria não só uma discussão do culto a Goethe e da idéia do artista como um semi-deus no círculo de George, mas também um esclarecimento da posição da obra de juventude Benjamin perante este círculo, o qual compõe, juntamente com a tradição do neokantismo universitário alemão, o pano de fundo sobre o qual se destaca o ensaio sobre “As afinidades eletivas de Goethe”. Diante destas duas tradições, Benjamin esboça não só uma nova figura de Goethe, a qual exige a crítica dos elementos míticos de sua obra, mas também de Hölderlin, o qual, como será mostrado adiante, desempenha um papel-chave no ensaio, notadamente na crítica aos elementos míticos do conceito de beleza. A discussão pormenorizada destas questões exigiria, contudo, um trabalho à parte, fundado em extensa pesquisa histórica e filológica, o que foge em muito ao escopo desta tese. Acredito que a discussão a seguir, articulada em torno da análise do ensaio de Benjamin e da recuperação de algumas referências do romance de Goethe, seja suficiente para os propósitos deste trabalho.

Na verdade, o casamento nunca se justifica no direito, ou seja, como instituição, mas unicamente como expressão da sobrevivência do amor (...). Goethe não queria, de modo algum, (...) fundamentar o casamento, mas, muito mais, mostrar as forças que emergem de seu declínio. Essas são decerto as forças míticas do direito, no qual o casamento é apenas a execução de um declínio que ele não decreta. (...) Com isso, Goethe tocou de fato no teor de coisa do casamento. (...) Com sua dissolução, tudo o que é humano se transforma em aparência e o mítico subsiste sozinho como essência.⁹⁵

Com o *declínio* do casamento, Benjamin não se refere à dissolução do vínculo jurídico que liga duas pessoas, ou seja, ao divórcio, mas ao desaparecimento do amor que enseja e justifica a relação entre marido e mulher. Sem fundamento no amor recíproco, a persistência do casamento se torna signo de uma violência voltada contra os próprios personagens, a qual confere à vida ética e social o aspecto de um destino mítico que anula o poder de decisão dos personagens.

Esta analogia entre a vida em sociedade e domínio da causalidade natural foi indicada por Goethe no próprio título de seu romance, que remete a uma teoria química da época, segundo a qual um composto formado por duas substâncias se dissolve, dando origem a um outro composto, caso um dos elementos do primeiro seja colocado em contato com um terceiro elemento que lhe seja afim. A aproximação, por sua vez, de um quarto elemento acaba por formar um outro composto com aquele que havia se desprendido do primeiro. Assim, a aproximação dos elementos C e D de um composto AB resulta na formação de dois novos compostos AC e BD.⁹⁶

A primeira metade do romance é apresentada por Goethe como uma rearticulação de relações pessoais sob a sombra da necessidade natural inscrita na teoria das “afinidades eletivas”.

⁹⁵ Benjamin, GS I-1, p. 130-1. „Doch hat in Wahrheit die Ehe niemals im Recht die Rechtfertigung, das wäre als Institution, sondern einzig als Ausdruck für das Bestehen der Liebe (...). Wollte er [Goethe] doch nicht (...) die Ehe begründen, vielmehr jene Kräfte zeigen, welche im Verfall aus ihr hervorgehn. Dieses aber sind freilich die mythischen Gewalten des Rechts und die Ehe ist in ihnen nur Vollstreckung eines Untergangs, den sie nicht verhängt. (...) Damit aber rührte Goethe in der Tat an den sachlichen Gehalt der Ehe. (...) In ihrer Auflösung wird alles Humane zur Erscheinung und das Mythische verbleibt allein als Wesen

⁹⁶ O próprio Goethe procurou justificar o título do romance em uma auto-resenha de 4 de setembro de 1809 no *Morgenblatt für gebildete Stände*: “Es scheint, daß der Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlaßten. Er möchte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen, und so hat er auch wohl in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückzuführen mögen, um so mehr, als doch überall nur *eine* Natur ist und auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind“. In Ursula Ritzenhoff. *Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften*. Stuttgart, Reclam, 2004, p. 5. A respeito do conceito de “*Eine Natur*”, com o qual Goethe apresenta aqui a relação entre elementos éticos e naturais, cf. Norbert Bolz, “Die Wahlverwandtschaften”, in Bernd Witte und Peter Schmidt, *Goethe-Handbuch*, Band 3. Stuttgart, Weimer, Metzler, 1997, p. 161.

Tal teoria química é introduzida não só como uma preparação, mas também como um critério de avaliação do comportamento dos personagens. O romance se inicia com a descrição de uma conquista há muito desejada: Charlotte e Eduard, antigos namorados de juventude, encontram-se finalmente casados após o desenlace dos respectivos casamentos de conveniência. Este segundo casamento é apresentado então como uma situação de amor e felicidade que deseja ser preservada da interferência externa. Ao mesmo tempo, o enlevo desta relação social fornece a ocasião para a transformação da natureza ao redor – a propriedade de campo em que ambos vivem – de modo a explorá-la segundo as necessidades da vida social.

A teoria química das afinidades eletivas é introduzida por Goethe num momento em que o primeiro receio de abalo da situação inicial parece superado. Eduard já havia convencido sua esposa não só da necessidade como também dos benefícios do acolhimento de um antigo amigo de infância momentaneamente sem ocupação – o Capitão –, o qual poderia ser útil na execução das reformas da propriedade. Ao mesmo tempo em que o Capitão se envolve nos assuntos da residência do casal, reaproximando-se de seu antigo amigo e conquistando a simpatia e a confiança de Charlotte, surge para esta a necessidade de acolher sua sobrinha Ottilie, em virtude de suas dificuldades no colégio interno em que estuda. A apresentação da teoria das afinidades eletivas ocorre numa conversa noturna entre os personagens de Charlotte, Eduard e o Capitão num momento em que a vinda de Ottilie é eminente.

A discussão é polarizada entre a exposição da teoria pelo Capitão e o receio de Charlotte em relação à intromissão de categorias naturais na vida social, motivada pela consideração da nova relação química como produto de uma escolha e não de uma lei natural.

- Perdoe-me – disse Charlotte -, tal como perdôo o pesquisador da natureza, mas aqui eu não veria jamais uma escolha, e sim uma necessidade natural, e mesmo assim raramente, pois afinal isso talvez não passe de um fenômeno ocasional. (...) Essas alegorias são graciosas e divertidas, e quem não gosta de brincar com as semelhanças? Entretanto o ser humano está muitos degraus acima de tais elementos e, se nesse caso tem sido tão liberal com essas belas palavras “escolha” e “afinidades eletivas”, ele fará bem em voltar-se para si mesmo e desse modo refletir bem sobre o valor dessas expressões. Infelizmente conheço muitos casos em que a união íntima e aparentemente indissolúvel de dois seres foi desfeita pela junção ocasional de um terceiro, lançando num imenso vazio um dos membros de tão bela união”.

- Nesse caso, os químicos são muito mais galantes – disse Eduard; – eles agregam um quarto elemento para que nenhum fique imune.

- Mas claro! – exclamou o Capitão – esses casos são, sem dúvida os mais significativos e curiosos; através deles pode-se realmente demonstrar a atração, a afinidade, esse abandono e essa junção entrecruzando-se; neles vêem-se os quatro seres, unidos até então dois a dois, que, entrando em contato, abandonam a sua união anterior e formam novas. Nesse ato de largar e prender, nessa fuga e nessa busca, julgamos ver realmente uma determinação mais elevada; atribuímos a esses seres uma espécie de vontade e preferência, e assim consideramos plenamente justificado o termo técnico “afinidades eletivas”.⁹⁷

A fala do Capitão dissolve, porém, os limites entre escolha, decisão e causalidade, colocados em questão por Charlotte. É o que se vê na sua formalização da relação entre os quatro elementos:

- Se não lhes parecer pedantismo – replicou o Capitão, posso resumir tudo e me restringir à linguagem simbólica. Imaginem um A intimamente ligado a um B e incapaz de se separar dele, nem pela força; suponham um C que esteja na mesma situação com um D; coloquem então os dois pares em contato; A atirar-se-á para D, e C para B, sem que se possa afirmar quem abandonou quem e se uniu ao outro primeiro.

- Pois é! – interveio Eduard – até vermos isso com os próprios olhos, vamos considerar essa fórmula como uma alegoria, da qual podemos tirar ensinamentos para uso imediato. Você, Charlotte, representa o A, e eu o seu B, visto que na verdade estou ligado a você e a sigo como o B ao A. O C é evidentemente o Capitão, que agora está de certo modo me afastando de você. Bem, para que não fique na incerteza, é justo que se procure um D para você, e esse será sem dúvida a amável senhorita Ottilie, cuja vinda você não pode mais protelar.⁹⁸

Eduard anuncia aqui o esquematismo da rearticulação das relações pessoais apresentada por Goethe nos capítulos seguintes. Charlotte se aproxima do Capitão e Eduard se apaixona por Ottilie. O envolvimento simultâneo dos dois casais não se desdobra, porém, de maneira semelhante. Enquanto a relação entre Ottilie e Eduard se aprofunda, a existente entre Charlotte e o Capitão se interrompe, com este abandonando a residência em virtude de uma colocação vantajosa oferecida por um amigo de Eduard. À clareza dos propósitos de Charlotte de restabelecer a situação original e manter o vínculo matrimonial com Eduard, opõe-se a dissimulação deste, que pretende o divórcio, mas não formula sua exigência à esposa. Diante da

⁹⁷ Goethe, *As Afinidades Eletivas*, tradução de Erlon José Paschoal, São Paulo, Nova Alexandria, 1998, pp. 52-3.

⁹⁸ Goethe, op. cit., p. 54.

intenção de Charlotte de afastar Otilie da residência, Eduard, pensando na felicidade e na fragilidade de Otilie, decide ele mesmo afastar-se com o intuito de mantê-la junto de Charlotte. Ele recorre a Mittler como um intermediador do divórcio, que para ele já ocorrera na prática, mas esse se vê impossibilitado diante do anúncio da gravidez de Charlotte. Dada a inviabilidade do divórcio em virtude do nascimento futuro de um filho, instrumentalizado como argumento a favor da continuidade do casamento, Goethe termina a primeira metade do romance com o destino funesto do par Eduard e Otilie: enquanto ele cede a um desejo de aniquilação, lançando sua sorte numa guerra, ela se recolhe em si mesma, apresentando sua mudez como sinal do fim da esperança de uma vida em comum com Eduard.

A apresentação deste desenvolvimento narrativo como uma aproximação entre a vida ética e as leis da natureza, entre a liberdade esclarecida e a necessidade natural deu margem à rejeição que marcou parte da recepção inicial do romance com acusações de fatalismo, determinismo e imoralidade. Esses mal-entendidos não eram alimentados apenas pela dificuldade própria ao romance ou pelo moralismo de certas leituras, mas também por uma tendência do próprio Goethe a cifrá-lo, reduzindo ao mínimo as referências históricas e espaciais, e chegando ao ponto extremo de destruição de todos os manuscritos, de modo a impedir qualquer interpretação fundada em sua gênese.⁹⁹ Contra esta recepção inicial, Benjamin procura destacar os méritos da exposição feita por Goethe do casamento, destacando-o perante as concepções mais elevadas do casamento na época do iluminismo alemão: *A Flauta Mágica* de Mozart e a *Metafísica dos Costumes* de Kant, cuja definição de casamento como um “um comércio sexual” que garante “o uso dos órgãos sexuais de outra pessoa” e citada por extenso e criticamente por Benjamin. Não se trata aqui apenas do indício de uma forma de violência privada, como apontou Lindner¹⁰⁰, mas também da dedução da eticidade do casamento a partir de uma definição natural. A relação entre mito e verdade se apresenta na diferença entre a natureza e a eticidade do casamento. Esta última não poderia, porém, ser simplesmente deduzida daquela de modo a confirmar sua efetividade jurídica, como teria feito Kant. Por isso, Benjamin crítica a definição da *Metafísica dos Costumes* como documento elevado do conluio entre mito e esclarecimento. *As Afinidades Eletivas*, por sua vez, se destacam no contexto do esclarecimento alemão justamente

⁹⁹ Norbert Bolz, em seu verbete para o *Goethe-Handbuch*, menciona três obstáculos à interpretação do romance: a destruição dos trabalhos prévios, o véu moralista da primeira recepção e a autenticação e a orquestração pelo próprio Goethe de interpretações pouco reveladoras feitas por amigos. Cf. *Goethe-Handbuch*, p. 153-6. O único dado a respeito da origem do romance está no fato dele ter sido pensado como uma novela no contexto de uma continuação para *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*. Nesse sentido, Benjamin caracteriza a posição de Goethe perante a recepção inicial como uma estratégia de defesa e, ao mesmo tempo, de proteção da obra. Cf. Benjamin, p. 143-6.

¹⁰⁰ Lindner, op. cit., p. 476.

por mostrar esta correlação como uma ameaça de fatalidade natural sobre a vida em sociedade. Daí o enorme mal-estar provocado pelo romance de Goethe. Com o desaparecimento do amor e, portanto, com a sobrevivência do casamento unicamente enquanto vínculo jurídico, a cobrança de direitos matrimoniais se revela signo de uma violência primitiva e da sujeição dos homens a forças que lhe escapam. É esta sombra de necessidade natural nas relações humanas, que confere à vida social o aspecto de destino mítico, justifica para Benjamin a afirmação de que o mito, ou seja, a concepção de casamento da época do iluminismo alemão, compõe o teor de coisa do romance.

O mito não se refere decerto a alguma mitologia pré-histórica, mas à emergência de uma violência aniquiladora, no seio das instituições e convenções sociais burguesas, que reverte o exercício da razão e da liberdade em destino cego. O predomínio do vínculo matrimonial sobre a vontade dos personagens é o indício da incapacidade de escapar por escolha própria de um fim que se apresenta a eles como fatalidade. Em outras palavras, as decisões dos personagens, como a do afastamento de Eduard e sua posterior entrada na guerra, resultam antes da incapacidade de decidir, ou seja, escolhas naturais e espontâneas não resultam em decisões que abram possibilidades conscientes e emancipadoras de ação. “Nesse círculo, os poderes que emergem da desintegração do casamento devem necessariamente vencer. Pois eles são precisamente os poderes do destino. O casamento parece um destino mais poderoso do que a escolha a que os amantes se entregam. (...) Do ponto de vista do destino toda escolha é cega e leva cegamente à desgraça”.¹⁰¹

A apropriação consciente do mito como teor de coisa do romance é um problema que Benjamin remete à técnica literária. Este conceito retoma a formulação hölderliniana de cálculo conforme à lei, bem como o procedimento que abarcaria os mecanismos de construção e escrita

¹⁰¹ Benjamin, GS I-1, p. 139-40. “Notwendig müssen in diesem Kreis die Gewalten obsiegen, die im Zerfallen der Ehe an Tag treten. Denn es sind eben jene des Schicksals. Die Ehe scheint ein Geschick, mächtiger als die Wahl, der die Liebenden nachhängen. (...) Vom Geschick her ermessen ist jede Wahl ‚blind‘ und führt blindlings ins Unheil“. É neste contexto que Benjamin se reapropria da distinção antiga, que remonta a Aristóteles, entre escolha e decisão, remetendo-a ao contraponto fornecido ao romance pela novela “Os vizinhos singulares”. Enquanto a escolha cega dos personagens do romance é remetida ao poder do mito, a decisão dos amantes na novela diz respeito à redenção: “In der Tat ist Freiheit so deutlich aus der Jünglings rettendem Entschluß entfernt wie Schicksal. Das chimärische Freiheitsstreben ist es, das über die Gestalten des Romans das Schicksal heraufbeschwört. Die Liebenden in der Novelle stehen jenseits von beiden und ihre mutige Entschließung genügt, ein Schicksal zu zerreißen, das sich über ihnen ballen, und eine Freiheit durchschauen, die sie in das Nichts der Wahl herabziehn wollte. Dies ist in den Sekunden der Entscheidung der Sinn ihres Handels. (...) den mythischen Motiven des Romans entsprechen jene der Novelle als Motive der Erlösung. Also darf, wenn im Roman das Mythische als Thesis angesprochen wird, in der Novelle die Antithesis gesehen werden“. Benjamin, GS I-1, pp. 170-1.

do romance, da elaboração do enredo à composição dos personagens. É o que ele salienta ao mencionar o prazer de Goethe na elaboração de enigmas que realçassem o teor mítico do livro por meio da construção de analogias, pelo simbolismo numérico e pelos jogos de letras entre os nomes de infância dos personagens de Eduard e do Capitão. Diferentemente de Hölderlin, porém, que enfatizava a explicitação da técnica literária, Goethe optou por ocultar os mecanismos utilizados na composição deste romance. Segundo Benjamin, ele teria tido esmerado cuidado em destruir todo elemento que pudesse servir de testemunho e de elucidação da técnica construtiva do romance. “Caso a existência dos teores de coisa seja assim ocultada, então sua essência se esconde de si mesma. Todo significado mítico busca segredo”.¹⁰² Na medida em que a própria exposição literária do teor de coisa é a construção de um enigma, com a finalidade de ocultar os mecanismos que colocam a obra em movimento, a técnica literária também permanece presa ao domínio do mito.

O segredo deveria ser mantido em relação à técnica do romance e ao círculo de temas. O domínio da técnica poética forma a fronteira entre uma camada superior e manifesta da obra e uma mais profunda e escondida. Aquilo de que o escritor tinha consciência como sua técnica, aquilo que a crítica contemporânea já havia reconhecido fundamentalmente como tal, certamente diz respeito aos materiais da realidade histórica no teor de coisa, mas também é algo que constrói um limite contra o teor de verdade, do qual nem o autor nem os críticos de sua época podem ter inteira consciência. Os materiais da realidade histórica são necessariamente perceptíveis na técnica, a qual – diferentemente da forma – é decisivamente determinada não pelo teor de verdade, mas somente pelo teor de coisa. Pois para o escritor, a exposição do teor de coisa é o enigma cuja solução tem que ser buscada na técnica. Foi assim, pela técnica, que Goethe pode garantir a ênfase dos poderes míticos em sua obra.¹⁰³

¹⁰² Benjamin, GS I-1, p. 146. „Ist das Dasein der Sachgehalte dergestalt versteckt, so verbirgt ihr Wesen sich selbst. Alle mythische Bedeutung sucht Geheimnis“

¹⁰³ Benjamin, GS I-1, p. 145-6. „Der Technik des Romans einerseits, dem Kreise der Motive andererseits war ihr Geheimnis zu wahren. Der Bereich poetischer Technik bildet die Grenze zwischen einer oberen, freiliegenden und einer tieferen, verborgenen Schichtung der Werke. Was der Dichter als seine Technik bewusst hat, was auch schon der zeitgenössischen Kritik grundsätzlich erkennbar als solche, berührt zwar die Realien im Sachgehalt, bildet aber die Grenze gegen ihren Wahrheitsgehalt, der weder dem Dichter noch der Kritik seiner Tage restlos bewusst sein kann. In der Technik, welche – zum Unterschied von der Form – nicht durch den Wahrheitsgehalt, sondern durch die Sachgehalte allein entscheidend bestimmt wird, sind diese notwendig bemerkbar. Denn dem Dichter ist die Darstellung der Sachgehalte das Rätsel, dessen Lösung er in der Technik zu suchen hat. So konnte Goethe sich durch die Technik der Betonung der mythischen Mächte in seinem Werke versichern“.

No romance de Goethe, não é a mera ocultação da técnica que impede o vínculo entre teor de verdade e técnica literária. Seria interessante saber como Benjamin relacionaria o teor de verdade à técnica literária em casos como a de poesia de Hölderlin, os hinos tardios, por exemplo, em que a técnica não é ocultada como em Goethe. 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. Em *As Afinidades Eletivas*, o teor de verdade é desvinculado da técnica do escritor e localizado, por Benjamin, no conceito de forma literária, a qual não seria inteiramente transparente nem ao escritor nem à sua época. Ela é um elemento que se explicita com o tempo, na história da obra. Em outras palavras, ela aparece à medida que a aparência de natureza, conferida por Goethe à arte ao vinculá-la aos fenômenos originários, começa a decompor-se pela ação do tempo e a obra se afirma como um produto histórico.

A extração do teor de verdade exige, nesse sentido, o envelhecimento dos materiais da realidade apreendidos pelo artista. Trata-se de um processo de decantamento histórico que estranha e, portanto, realça os materiais apreendidos pelo escritor, de modo que se tornem reconhecíveis para o crítico como o teor de coisa da obra. Por isso, o envelhecimento, o estranhamento produzido pela obra é o ponto de partida do crítico. O que o crítico descobre – essa parece ser a função desta distinção entre técnica e forma – é que o romance não é dominado apenas pelo mito, mas também pelo esforço de escapar dele. Esta é uma tarefa da forma do romance. A questão que se coloca então a Benjamin é a da conexão entre a forma literária de *As Afinidades Eletivas* e o teor de verdade do romance.

Para responder a esta questão é necessário lembrar que o parentesco entre a obra de arte e o ideal do problema filosófico estava na relação entre o belo e a verdade. Com isso, Benjamin sustenta, num passo além àquele dado em seu trabalho sobre o romantismo, que a conservação da idéia de beleza é imprescindível à exposição do teor de verdade de uma obra como *As Afinidades Eletivas*. A crítica não poderia abrir mão aqui da idéia de belo artístico, pois é ela que indica um modo de resolver o problema de forma e conteúdo ao rerepresentá-lo como relação entre teor de verdade e teor de coisa. Cumpre então verificar como a beleza aparece no romance e de que maneira ela se torna uma questão de forma, para então questionar como, no plano da forma, beleza e verdade se tocam. Como será mostrado a seguir, este caminho vai levar Benjamin a uma formulação bastante particular da idéia de beleza, distinta tanto daquela rejeitada pelos românticos quanto daquela descoberta por Goethe na natureza verdadeira.

III

Na interpretação de Benjamin, a beleza de *As Afinidades Eletivas* aparece com maior força na aparência do personagem de Otilie, a jovem sobrinha de Charlotte. Esse é seu traço determinante, que lhe destaca frente às outras mulheres da história e confere singularidade às suas aparições. Ela não só é o elemento mais realçado por Benjamin como também é extensamente retomado por Goethe ao longo da narrativa. Ocorre que também é na personagem de Otilie que o romance mais se aproxima da efetivação das forças míticas que compõem seu teor de coisa, pois, para ele, a evolução mesma deste personagem traz as marcas do sacrifício mítico.

Benjamin se apóia aqui na segunda das duas partes do romance, em que a articulação anterior entre as quatro personagens cede lugar ao realce da figura de Otilie após o afastamento de Eduard e do Capitão. Após concentrar-se em sua participação nos trabalhos da casa e em seu silêncio a respeito de seus sentimentos, os quais não se desvendam nem nos trechos de seu diário introduzidos pelo narrador ao final de alguns capítulos, a narrativa retoma os elementos da parte anterior, ordenando-os em torno dos eventos relacionados ao nascimento e à morte do filho de Charlotte. Enquanto esta acredita que o filho será capaz de lhe trazer Eduard de volta, este, ao voltar condecorado da guerra e instalar-se numa propriedade nas proximidades da residência de Charlotte, encarrega o Capitão de convencer sua esposa a finalmente conceder-lhe o divórcio. Apesar de contrariado por não ver seus argumentos a favor da continuidade do casamento atendidos (a manutenção da família, seu patrimônio, bem como a honra e a reputação social), o antigo amigo concorda em procurá-la para transmitir-lhe a proposta do marido, dando início assim ao episódio que prepara o encaminhamento final do romance.

Enquanto espera pelo Capitão nas imediações da propriedade, Eduard aborda Otilie que passeava carregando no colo o filho dele e de Charlotte. Eduard lhe revela a incumbência conferida ao Capitão, reitera seu amor e insiste na união de ambos, mas Otilie, que já havia renunciado anteriormente a viver com Eduard em prol da felicidade dele ao lado de Charlotte com a finalidade de criação do filho de ambos, prefere deixar a decisão a cargo de Charlotte. O beijo de ambos sob o céu estrelado é emoldurado pelo narrador com a frase que Benjamin destacará em seu ensaio: “A esperança passou sobre suas cabeças como uma estrela caindo do céu”.¹⁰⁴ A efetivação desta esperança, depositada por ambos na conversa entre Charlotte e o Capitão, é interrompida, porém, com o acontecimento seguinte. Diante da aproximação da noite,

¹⁰⁴ Goethe, op. cit., p. 232.

Otilie decide cruzar o lago que a separa do castelo em vez de caminhar ao longo de sua margem. Incapaz, porém, de controlar o barco e segurar a criança, ela a derruba no lago, não conseguindo impedir seu afogamento.

Charlotte interpreta a morte do filho como a consumação do destino, a fatalidade que, a despeito de sua vontade, termina por realizar uma antiga vontade, anterior ao seu segundo casamento, de unir Otilie e Eduard. Diante disso, ela transmite ao Capitão seu consentimento com o divórcio. O amigo, por sua vez, vê na morte da criança o sacrifício necessário à felicidade futura de todos, vislumbrada agora na perspectiva do divórcio. Também para Eduard, a morte da criança é vista como um acontecimento providencial, o último empecilho à consumação de sua felicidade. Imediatamente após tomar conhecimento da decisão de Charlotte, Otilie, porém, opõe-se veementemente ao divórcio. A renúncia a Eduard lhe parece a única maneira de perdoar-se pelo crime cometido. Sob a ameaça de suicídio, ela convence Charlotte a recuar em sua decisão de conceder o divórcio ao marido e se decide por voltar ao internato. Pouco depois de ser informado dos planos de Otilie, Eduard a intercepta em sua viagem e insiste, sem sucesso, na união de ambos. Ela volta para a residência de Charlotte e se fecha em silêncio, deixando de se alimentar e enfraquecendo até a morte. Pouco depois, Eduard, que voltara a morar em sua antiga residência, também é encontrado morto, sendo enterrado por Charlotte ao lado de Otilie.

Ao salientar os traços de sacrifício mítico neste destino, Benjamin procurava distanciar-se dos estudos que viam em Otilie uma representação de pureza transcendente, em particular pela representação da inocência e da castidade, conferindo-lhe um caráter de santidade, em referência à mitologia católica da Virgem Maria. Para ele, tanto a inocência quanto a castidade de Otilie não são verdadeiras, unívocas, mas *ambíguas*. Em outras palavras, a inacessibilidade da personagem não se deve à sua pretensa castidade, mas à sua ambigüidade.¹⁰⁵ Retomando elementos de seu ensaio *Destino e Caráter* (1921), ambigüidade e univocidade são marcas, respectivamente, do mito e da verdade. Enquanto a ambigüidade é um sinal do destino mítico, da “conexão culpada do vivente”¹⁰⁶, o caráter é definido pela univocidade no uso da liberdade.

Ambigüidade e univocidade são termos que se esclarecem pela transparência e pela expressão da linguagem. A personagem de Otilie é marcada pela elipse da linguagem e pelo silêncio, que se intensificam após a morte do filho de Charlotte. Não há manifestação verbal de culpa, nem explicações do ocorrido. Seu diário também não traz clareza sobre seu comportamento. Por fim, sua decisão de morrer é algo que escapa tanto aos demais personagens

¹⁰⁵ Benjamin, GS I-1, p. 175.

¹⁰⁶ Benjamin, GS II-1, p. 175. “Schuldzusammenhang des Lebendigen”.

como a ela mesma, levando Benjamin a caracterizá-la como um impulso de morte que se efetiva como sacrifício mítico. É esta indeterminação de seu caráter que permite a Benjamin situar o personagem de Otilie sob a categoria da aparência.

O poeta entregou a Otilie esta magia perigosa da inocência, a qual possui a mais extrema afinidade com o sacrifício que sua morte celebra. Pois mesmo se ela aparece inocente por meio do sacrifício, ela não abandona o círculo mágico de sua consumação. Com essa inocência, não é a pureza que se propaga sobre sua figura, mas sua aparência. É a intocabilidade da aparência que a afasta do amante.¹⁰⁷

A ambigüidade e a inacessibilidade do personagem fazem com que só se tenha acesso a uma aparição da beleza de Otilie, a qual se apresenta como seu traço determinante. “Nas Afinidades Eletivas, os princípios demoníacos da evocação irrompem no centro mesmo da composição poética. Pois o que é evocado é sempre e somente uma aparição – em Otilie, a beleza vivente – que, com força, misteriosa e impuramente, impõe-se da maneira mais violenta na obra como ‘material’”.¹⁰⁸ Consequentemente, é na aparência de Otilie que o livro consuma sua beleza. Mas esta aparição da beleza não caracteriza apenas a beleza de Otilie: “Nessa obra, a aparência não é tanto exposta quanto se encontra na própria exposição. Só assim ela pode significar tanto, só assim ela significa tanto”.¹⁰⁹ Em outras palavras, a aparência não determina apenas a figura de Otilie, mas constitui a própria composição formal do romance. Ao conferir determinada articulação ao material numa composição, a forma produz a obra a partir do “caos mítico”, transformando-o esteticamente em um mundo figurado.¹¹⁰ Em outras palavras, a forma confere aparência de realidade ao material da obra.

A questão que se coloca então é a de saber se a forma permite a aparição da verdade na obra de arte. Para Benjamin, a questão se decide na idéia mesma de beleza, ou, mais exatamente, na redução ou não da beleza à aparência. Pois se a beleza deve escapar ao mito, ela não deve ser

¹⁰⁷ Benjamin, GS I-1, p. 175. „Diese gefährliche Magie der Unschuld hat der Dichter der Otilie mitgegeben und sie ist aufs engste dem Opfer verwandt, das ihr Tod zelebriert. Denn eben indem sie dergestalt unschuldig erscheint, verlässt sie nicht den Bannkreis seines Vollzugs. Nicht Reinheit sondern deren Schein verbreitet sich mit solcher Unschuld über ihre Gestalt. Es ist die Unberührbarkeit des Scheins, die sie dem Geliebten entrückt“.

¹⁰⁸ Benjamin, GS I-1, p. 179. “In den Wahlverwandtschaften aber ragen die dämonischen Prinzipien der Beschwörung in das dichterische Bilden selbst mitten hinein. Beschwören nämlich wird stets nur ein Schein, in Otilien die lebendige Schönheit, welche stark, geheimnisvoll und ungeläutert als ‚Stoff‘ in gewaltigstem Sinne sich aufdrängte“.

¹⁰⁹ Benjamin, GS I-1, p. 187. „Denn der Schein ist in dieser Dichtung nicht sowohl dargestellt, als in ihrer Darstellung selber. Darum allein kann er so viel bedeuten, darum allein bedeutet er so viel“.

¹¹⁰ Benjamin, GS I-1, p. 180.

só bela aparência, uma vez que, pela aparição da beleza, a obra se enreda no mito. Este é o momento da discussão estética mais importante do ensaio, destinada a reconfigurar a relação entre beleza, aparência e verdade. O ponto de partida de Benjamin é o vínculo histórico e artístico entre a obra de arte e a noção de aparência (*Schein*) ou ainda de bela aparência (*schöner Schein*). Dada a multiplicidade de sentidos, o termo *Schein* escapa à tradução unívoca. Seu sentido de luz, iluminação, brilho e esplendor remete tanto à manifestação do sagrado quanto ao processo em que o ser se torna visível. Distinto do ser, porém, o *Schein* remete à mera aparência, ao erro, ao engano e à ilusão.

Na tradição estética alemã, o *Schein* é o vínculo artístico entre o elemento sensível da arte e uma verdade de natureza superior – a metáfora da luz tem conotações tanto religiosas e teológicas quanto iluministas – que se manifesta sensivelmente. Nesse sentido, o *Schein* se vincula à *Erscheinung*, outro termo de difícil tradução, que pode ser vertido para aparição, aparecimento, fenômeno ou manifestação. A afirmação de que algo aparece na aparência não é um mero trocadilho. Na estética do tempo de Goethe, a perfeita e imediata adequação entre o sensível e o inteligível conferia caráter simbólico à obra de arte, no sentido de que sua configuração sensível seria a exposição imediata do inteligível. Nesse contexto, a qualificação de uma obra como bela já era o juízo que atestava o sucesso desta conexão entre o sensível e o espiritual. Tal identidade entre aparência, beleza e verdade também deve ser lida em função do processo de conquista, pela estética, de uma posição entre as disciplinas filosóficas, como ciência do sensível. Na introdução aos *Cursos de Estética* de Hegel, ainda é possível notar a polêmica contra os detratores da arte como mera ilusão ou mentira, termos que também traduzem *Schein*. É assim que devemos entender o vínculo estabelecido, por Hegel, entre *Schein* e verdade: como um dos documentos mais elevados desta concepção que identifica a beleza à aparência.

O argumento de Hegel também tem como ponto de partida a resignificação do termo *Schein*. Contra os que vêm na arte uma ilusão, Hegel defende o caráter de aparência da arte, seu caráter de *Schein*, como uma *Erscheinung*, ou seja, como aparecimento ou manifestação do espírito, da idéia ou da verdade em forma sensível. O espírito, diz Hegel, não permanece junto a si mesmo, mas se manifesta em formas que apresentam sua verdade. Nessa defesa da arte enquanto manifestação, Hegel dissolve a oposição entre aparência e verdade. A aparência artística passa a ser compreendida como uma das formas de exposição da verdade. “Contudo, a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schien und erschien*], se não fosse *para* alguém, *para* si mesma, como também

para o espírito em geral. Por isso, a *aparência* em geral não pode ser objeto de censura, mas somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo”.¹¹¹ Desse modo, a idéia da arte não permanece em si mesma, mas “deve realizar-se exteriormente e alcançar existência determinada e presente enquanto objetividade natural e espiritual”.¹¹² A idéia deve surgir como existência sensível. Essa existência, todavia, não é a mera existência imediata, mas o mundo da aparência tal como mediado pelo espírito. É a partir daí que Hegel pode definir o belo como a “aparência [*Scheinen*] sensível da idéia”.¹¹³ É esta concepção da arte como realidade da idéia na aparência sensível – a determinação formal e efetiva da idéia de belo artístico – que o leva a situar na arte grega, na escultura clássica, o apogeu da arte, como a mais perfeita adequação entre o sensível e o espiritual.

Desta concepção de arte, surge a idéia de obra como totalidade harmônica e orgânica. É o que Benjamin criticará longamente no *Drama Barroco* como obra simbólica, concepção predominante em toda a época de Goethe, inclusive nos românticos. O próprio Goethe, notadamente em seu período clássico, na virada do século XVIII para o XIX, defendeu extensamente a noção de obra acabada em si mesma, no sentido de plenamente realizada e perfeita. Pois somente na obra harmônica haveria correspondência entre a verdadeira natureza, os protótipos ou fenômenos originários, de um lado, e a natureza aparente, de outro, como o interior dessa exterioridade que se apresenta aos sentidos. Ou melhor: aparecimento do interior na bela aparência exterior. É o que se lê, por exemplo, nesta passagem do *Ensaio sobre a Pintura de Diderot*, de 1798:

Sim, o artista deve representar o exterior! Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior? Essa exterioridade, essa superfície está adaptada de tal maneira a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência quanto no mais forte movimento.¹¹⁴

Para Benjamin, assim como para esta tradição estética alemã, a bela aparência é a marca da totalidade, da harmonia e da perfeição da obra de arte, como ele mesmo afirma nos esboços do

¹¹¹ Hegel. *Cursos de Estética. Volume I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2001, p. 33.

¹¹² Hegel, op. cit., p. 126.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Goethe, O ensaio sobre a pintura de Diderot, in: *Escritos sobre a Arte*, tradução de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Humanitas, 2005, p. 159.

ensaio.¹¹⁵ Mas isso não o leva a identificar o *Schein* à *Erscheinung* da verdade. Contra esta estética alemã, Benjamin não identifica em tais qualidades da bela aparência sua verdade. Como aparência ambígua que seduz e engana, a *bela* aparência é o elemento mítico herdado pela arte, que confere ao produto humano a aparência de natureza. A bela aparência é assim a “totalidade falsa, errônea – a totalidade absoluta”.¹¹⁶ Na medida em que ela constrói uma realidade aparente, ocultando os mecanismos que a constitui, ela se constitui como falsa totalidade. Embora a bela aparência não se identifique ao aparecimento da verdade, Benjamin não a exclui da *Erscheinung* da verdade. Em *As Afinidades Eletivas*, Benjamin identifica a chave desta nova relação entre *Schein* e *Erscheinung* no declínio de Otilie que culmina em sua morte. Winfried Menninghaus observou que Benjamin retoma e critica uma tradição estética, originária do *Banquete* de Platão, que define a beleza pela aparência do corpo vivo. “Vitalidade e aparência: estes dois conceitos estão estreitamente ligados para Benjamin: a aparência do belo é essencialmente a aparência de sua vivacidade. (...) Enquanto a ilusão do que é vivo apresenta em tal tradição o *telos* positivo do belo, Benjamin vê a essência da arte justamente num trabalho contrário de petrificação, enrijecimento e destruição crítica da beleza viva”.¹¹⁷ A aparência que se expõe na beleza de Otilie não é, assim, uma aparência que triunfa, como, por exemplo, a de Luciane, a filha de Charlotte, mas, como insiste Benjamin, “uma aparência que declina. Não se deve entender que é a força ou a necessidade externas que provocam o declínio de Otilie, mas é no seu próprio tipo de aparência que se estabelece que ela deve extinguir-se, e extinguir-se logo.”¹¹⁸ Neste abalo da bela aparência, irrompe uma outra força, contrária à aparência e de natureza reflexiva, que Benjamin denomina, num primeiro momento, de passagem para o sublime. Não se trata, porém, de buscar um vínculo com a tradição do sublime enquanto crítica do belo, mas de constatar na própria beleza uma negatividade essencial que rompe o aspecto totalizador e harmonioso conferido pela bela aparência à obra de arte.¹¹⁹

¹¹⁵ Benjamin, GS I-3, p. 829.

¹¹⁶ Benjamin, GS I-1, p. 181. „die falsche, irrende Totalität – die absolute“.

¹¹⁷ Winfried Menninghaus. *Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene*, in Uwe Steiner (hrsg). *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992.

¹¹⁸ Benjamin, GS I-1, p. 193. “Jener Schein, der in Otiliens Schönheit sich darstellt, ist der untergehende. Denn es ist nicht so zu verstehen, als führe äußere Not und Gewalt den Untergang der Otilie herauf, sondern in der Art ihres Scheins selbst liegt es begründet, dass er verlöschen muss, dass er es bald muss“.

¹¹⁹ Esta é uma ambigüidade do estudo, de resto bastante elucidativo, de Menninghaus, citado acima. O ensaio de Benjamin localiza o sublime fora do domínio da arte. O sublime é uma marca da criação (*Schöpfung*), a qual é rigorosamente distinguida da arte por Benjamin. A arte é o domínio da unidade de véu e velado, enquanto a criação apresenta a nudez, o desvelamento do ser humano como obra do criador. Esta nudez remete ao sublime, assim como o mundo moral. Neste sentido, o sublime estaria além do domínio da beleza e da arte. A discussão a seguir a respeito do conceito de sem-expressão, que rompe a aparência e vincula a beleza à verdade, não pode, portanto, ser analisada como uma retomada da tradição do sublime. O sem-expressão é uma força negativa que constitui o núcleo dialética

Benjamin propõe aqui uma peculiar solução para o problema da crítica, deixado em aberto no final de seu doutorado. Enquanto os românticos tiveram que abrir mão da beleza sensível em nome da reflexividade da forma artística para encontrar um fundamento para a crítica, Goethe, por sua vez, ao manter a bela aparência como vínculo entre as obras e os conteúdos puros do ideal da arte, não encontrou uma função para a crítica. Tal ausência de crítica em Goethe se deve ao caráter mítico e natural da beleza preconizada nos protótipos. De acordo com Benjamin, somente a história pode ser objeto da crítica, pois somente na história o verdadeiro e o falso podem ser separados. O que Benjamin censura em Goethe é, neste sentido, o entrelaçamento do belo com a natureza.¹²⁰ Para manter o conceito de beleza e, ao mesmo tempo, fundamentar a crítica na verdade das obras, Benjamin teve que introduzir profundas modificações no conceito de belo. Com isso, ele pretendia ainda conservar aqueles elementos valorizados no final de sua tese de doutorado: os elementos sensíveis de Goethe, que garantiam um acesso ao conteúdo da obra, e a reflexividade romântica, que lhe fornecera um sentido rigoroso de forma. Com esta reformulação, a verdade, o ideal do problema, não aparece na aparência, mas no rompimento da aparência por um elemento reflexivo, *sóbrio*, que Benjamin formula a partir da noção de cesura, desenvolvida por Hölderlin em suas *Observações sobre Édipo*.

Definida como “interrupção anti-rítmica”, a cesura surge no *Édipo Rei* de Sófocles em uma fala de Tirésias que, segundo Hölderlin, interrompe a seqüência de representações nos versos poéticos para dela fazer aparecer a própria representação, ou seja, não o encadeamento das imagens poéticas, mas o próprio trabalho artístico de encadeamento.

O transporte trágico é, propriamente, vazio e o mais desprendido. Por isso, na consecução rítmica das representações em que se apresenta o transporte, faz-se necessário aquilo que, *na dimensão silábica, se costuma chamar de cesura*, a pura palavra, a interrupção anti-rítmica a fim de se

da idéia mesma de beleza e não um elemento distinto dela. Nesse sentido, o próprio Menninghaus é impreciso na apresentação da relação entre belo e sublime, optando definir o sublime como um elemento oposto à beleza no interior da obra de arte e não como componente da própria beleza: “Como Burke e Kant, ele coloca o belo e o sublime em uma oposição, mas não lhes confere nenhuma existência autônoma ‘fora deste objeto’, mas os remete sempre um ao outro. Virtualmente o conflito entre os dois momentos é decidido em cada obra de arte; a resultante é uma dosagem distinta de belo e sublime. Na interrupção de sua aparência o próprio belo consegue participar do sublime”. Menninghaus, op. cit., pp. 44-5.

¹²⁰ Desta maneira, quando Benjamin retomará o *Urbild* de Goethe na *Origem (Ursprung)* do Drama Barroco e na *história originária (Urgeschichte)* das passagens parisienses, será por meio de uma transposição do domínio da natureza para o da história: “meu conceito de origem no livro sobre *Drama Barroco* é uma transposição precisa e rigorosa deste princípio goetheano do âmbito da natureza para o da história. Origem – é o conceito de fenômeno originário [*Urphänomen*] extraído do contexto da natureza e levado para a concepção judaica da história”. Benjamin, GS V, p. 577. Tradução de Márcio Seligmann-Silva, in: Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p. 145.

encontrar a alternância capaz de arrancar as representações numa tal culminância que o que aparece não é mais a alternância das representações e sim a própria representação.¹²¹

Hölderlin utiliza aqui uma palavra de origem francesa – *Transport* – que, em alemão, poderia traduzir dois conceitos essenciais da *Poética* aristotélica: a *metábole*, ou seja, a passagem de um estado a outro; e a *metabasis*, a reviravolta ou inversão de algo em seu contrário.¹²² Nesse sentido, o transporte trágico deve ser entendido como um momento de reversão na continuidade da ação. Patrick Primavesi enfatiza ainda que a leitura feita por Benjamin das *Observações sobre Édipo* leva em consideração a observação de Norbert von Hellingrath, segundo a qual a palavra *Transport* conserva sua conotação original de excitação, alvoroço (*Erregtheit*), ou ainda o estado de algo arrancado ou rasgado (*Hinreiβensein*).¹²³ A ênfase de Benjamin recai, portanto, sobre o momento de interrupção e reversão da ação. Na composição formal da tragédia, o transporte aparece na interrupção do discurso, ou melhor, na quebra ou na suspensão de seu ritmo, fenômeno que Hölderlin define como cesura. Nessas *Observações*, a cesura tem a função de efetivar aquela lei ou cálculo que Benjamin havia valorizado, em sua dissertação sobre os românticos, como a clara consciência do fazer artístico. No que diz respeito à tragédia, a lei que a caracteriza é a do equilíbrio entre suas duas partes.

Com isso, divide-se a consecução do cálculo ou o ritmo, que passa a se relacionar consigo, em duas metades, que aparecem com igual peso. (...) No curso do destino, ele [Tirésias] entra em cena como guardião da força da natureza que, tragicamente, arranca o homem de sua esfera vital, do ponto central de sua vida interior, conduzindo-o para um outro mundo, para a esfera excêntrica da morte.¹²⁴

A fala de Tirésias apresenta a cesura da peça na medida em que ela traz à tona o caráter propriamente trágico da conduta de Édipo e da peça como um todo. Nas palavras de Christoph

¹²¹ Friedrich Hölderlin, *Observações sobre Édipo*, in Hölderlin, *Reflexões*, Tradução de Márcia de Sá Cavalcante e Antônio Abranches, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994, p. 94.

¹²² Cf. Roberto Machado, Hölderlin e o afastamento do divino, in *O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 145.

¹²³ Patrick Primavesi. *Übersetzung, Kommentar, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Frankfurt und Basel, Strömfeld Verlag, 1998. pp. 195-6.

¹²⁴ Hölderlin, op. cit., pp. 94-5. Continuação da citação: “Se, no entanto, o ritmo das representações é tal que, numa rapidez excêntrica, as *primeiras* se vêem mais dilaceradas *pelas seguintes*, então a cesura ou a interrupção anti-rítmica deve se encontrar *antes*, de maneira que a primeira metade se proteja igualmente da segunda. Justamente porque a segunda metade é, originariamente, mais rápida e parece mais pesada em virtude da cesura e de sua ação inversa, o equilíbrio, partindo do fim, tenderá mais para o começo”.

Menke, tal fala define a experiência trágica como a reversão da felicidade em infelicidade. Em outras palavras, sua fala introduz o equilíbrio entre início e fim da ação, o qual mostra que e como um modo de agir que, segundo seu agente, poderia levar a uma práxis bem sucedida acaba por causar sua desgraça.¹²⁵ A cesura não é, portanto, uma fala como as demais. Ela insere na peça uma outra perspectiva da ação, distinta daquela dos personagens envolvidos. A “*compreensibilidade do todo*”, de que fala Hölderlin,¹²⁶ implica uma espécie de perspectiva exterior ou, ainda, de perspectiva de observador perante as representações que se encadeiam na peça.¹²⁷ Ela não é, portanto, mais uma representação, mas a explicitação da forma e dos materiais colocados em movimento pelo discurso dos personagens, ou seja, a “representação mesma”, a *Vorstellung* no seu sentido de encenação teatral. Por isso, Hölderlin afirma que o transporte é vazio: ele não é a apresentação de um conteúdo, de uma representação, mas é a própria explicitação dos mecanismos de engendramento das representações. A “palavra pura”, como Hölderlin ainda se refere à cesura, é o indício de uma concepção artística que não se compreende somente como representação do belo, mas também como a apresentação do “cálculo de suas leis e demais modos de proceder pelos quais o belo se produz”.¹²⁸ É aí que se origina o jogo de contrários valorizado por Benjamin em sua concepção de beleza: a configuração do ritmo próprio à ação a partir de sua interrupção, a fundamentação do discurso em sua suspensão, a reversão da palavra em emudecimento.

Tais oposições são incorporadas por Benjamin na recusa da redução da beleza à mera aparência. No conceito de beleza, a sobriedade do cálculo hölderliniano ressurgue como um elemento contrário à aparência, definido por Benjamin negativamente como o sem-expressão (*Ausdruckslose*), o qual só se apresenta em seu contrário, ou seja, na interrupção de toda aparência ou expressão. “O que imobiliza a aparência, paraliza o movimento e interrompe a

¹²⁵ Christoph Menke. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 112.

¹²⁶ Hölderlin, op. cit., p. 95.

¹²⁷ Cf. Menke, op. cit., p. 114. “Darin zeigt sich die Zuschauerhaltung, die in Tirésias’ Rede zum Ausdruck kommt, in ihrer doppelten Bedeutung. Sie ist zum einem die Voraussetzung für die Erkenntnis der Tragik: Keine Person kann als handelnde die Tragik ihrer Handlung erfahren; nur der Blick von außen, auf das Ganze, auf Anfang und Ende zugleich oder im Gleichgewicht, vermag sie einzusehen. Die Bedingung für die Einsicht in die Tragik der Handlung ist eine Außenperspektive, die des Zuschauers, auf die Handlung. Zugleich bedeutet das Einnehmen dieser Außen- oder Zuschauerperspektive einen Bruch mit dem Handeln, der allein das Leiden zu vermeiden und das Glück zu bewahren vermag. Für Teiresias’ Rede als Zäsur, ist die Verknüpfung dieser beiden Züge entscheidend: Teiresias spricht aus einer Zuschauerperspektive, aus der das Handeln in seiner Tragik erscheint und die selbst der Tragik des Handelns in seiner Tragik erscheint und die selbst der Tragik des Handelns enthoben ist. Die Tragik des Handelns zu sehen bedeutet, der Tragik des Handelns nicht ausgesetzt zu sein – die Tragik des Handelns auszusetzen“.

¹²⁸ Hölderlin, op. cit., p. 93.

harmonia é o sem-expressão.”¹²⁹ Nessa concepção de beleza, a exposição da verdade pela crítica depende justamente de que aparência e sem-expressão se distingam e se oponham, sem que por isso a relação entre ambos se desfça. Trata-se de uma relação necessária, “pois o belo, uma vez que ele mesmo não é aparência, deixa de ser essencialmente belo, caso a aparência dele desapareça. Pois a aparência pertence a ele como o véu e, segundo a lei essencial da beleza, ela só aparece velada”.¹³⁰ Sem o sem-expressão, a obra seria mera aparência, sucumbindo ao domínio do mito. Sem a aparência, por sua vez, não haveria manifestação possível da verdade no domínio da arte. É o que ele procurou apresentar na metáfora do objeto velado.

Beleza não é aparência, não é um véu cobrindo uma outra coisa. Ela mesma não é uma aparição, mas inteiramente essência – uma que, com certeza, permanece essencialmente idêntica a si mesma somente enquanto velada. De outro modo, a aparência seria sobretudo engano – a bela aparência é o véu diante do necessariamente velado. Assim nem o véu, nem o objeto velado é o belo, mas o objeto em seu invólucro. Desvelado, porém, ele seria infinitamente sem-aparência.¹³¹

Benjamin formula aqui uma nova relação entre beleza e aparência. O elemento decisivo desta formulação está no fato de que beleza e aparência não são termos idênticos. A beleza é composta por dois elementos: bela aparência e essência, ou ainda, essência velada pela bela aparência. Se não houvesse essência, a beleza seria só aparência, ou seja, ela seria engano, erro e, portanto, a arte não seria diferente do mito. A essência, por sua vez, sem a bela aparência, não encontraria na obra de arte uma maneira própria de aparecer, ou seja, não haveria relação entre as obras de arte e a verdade. Esta concepção de beleza não se identifica, porém, a um modo de aparecimento da essência. A questão fundamental é que esta essência não aparece de modo sensível, na aparência mesma, mas sempre velada. Ela aparece como uma força – o sem-expressão – que irrompe e dissolve, por um momento, a aparência.

¹²⁹ Benjamin, GS I-1, p. 181. “Was diesem Schein Einhalt gebietet, die Bewegung bannt und der Harmonie ins Wort fällt ist das Ausdruckslose”.

¹³⁰ Benjamin, GS I-1, p. 194. “Zum Schein nämlich steht das Ausdruckslose, wiewohl im Gegensatz, doch in derart notwendigem Verhältnis, dass eben das Schöne, ob auch selber nicht Schein, aufhört ein wesentlich Schönes zu sein, wenn der Schein von ihm schwindet. Denn dieser gehört ihm zu als die Hülle und als Wesensgesetz der Schönheit zeigt sich somit, dass sie als solche nur im Verhüllten erscheint“.

¹³¹ Benjamin, GS I-1, p. 195. “Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit. Sie selbst ist nicht Erscheinung, sondern durchaus Wesen, ein solches freilich, welches wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt. Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle. Enthüllt aber würde er unendlich unscheinbar sich erweisen“.

Com o intuito de determinar mais precisamente esta relação entre a aparência e sem-expressão é necessário questionar o motivo deste véu. Por que Benjamin vai na contracorrente da tradição estética alemã e insiste na tese de que a verdade não assume forma sensível, mas só se expõe como uma força violenta que desestabiliza toda aparência? A resposta a esta questão passa pela relação formulada por ele entre mito e verdade:

A relação de mito e verdade é de exclusão mútua. No mito, não há nenhuma verdade, nenhuma univocidade e, portanto, nem mesmo erro. Uma vez que tampouco há verdade sobre ele (pois só há verdade nas coisas, da mesma forma que a objetividade repousa na verdade), há, de acordo com o espírito do mito, somente e unicamente um conhecimento dele. E onde a presença da verdade deve ser possível, isso só pode ocorrer sob a condição do conhecimento do mito, ou seja, de sua indiferença aniquiladora frente à verdade.¹³²

Segundo a tese de que o “teor de verdade se mostra como teor de verdade do teor de coisa”¹³³, a verdade é produzida no processo de conhecimento do mito. Esta tese do conhecimento do mito como condição para a exposição da verdade retoma a dependência entre teor de coisa e teor de verdade, mantendo a distinção entre ambos. Conhecer o mito significa, portanto, reconhecê-lo como a aparência estética necessária à exposição da verdade, sem que por isso verdade e aparência se confundam. Segundo a formulação de Steiner, na concepção de beleza de Benjamin, a “reunião entre arte e mito na obra particular torna a crítica necessária, e a dissociação entre ambos – sua exclusão recíproca – a torna possível.”¹³⁴

O fato de verdade e mito se entrelaçarem na obra de arte não significa, porém, que a tarefa da crítica seja simplesmente a de “levantar o véu” a fim de contemplar a verdade. Ao contrário, o desvelamento do objeto velado o transforma; ele só permanece “igual a si mesmo” quando velado. A “idéia da crítica de arte”, afirma Benjamin com ênfase, está na compreensão de que a idéia do desvelamento se transforma, em face de todo objeto belo, em “não-desvendabilidade”. A crítica de arte não deve “levantar o véu”, mas elevar-se, pelo seu conhecimento mais preciso como véu, à “verdadeira intuição do belo”, que é a “intuição do belo como mistério”. A

¹³² Benjamin, GS I-1, p. 162. “Dieses Verhältnis ist das der gegenseitigen Ausschließung. Es gibt keine Wahrheit, denn es gibt keine Eindeutigkeit und also nicht einmal Irrtum im Mythos. Da es aber ebenso wenig Wahrheit über ihn geben kann (denn es gibt Wahrheit nur in den Sachen, wie denn Sachlichkeit in der Wahrheit liegt) so gibt es, was den Geist des Mythos angeht, von ihm einzig und allein eine Erkenntnis. Und wo Gegenwart der Wahrheit möglich sein soll, kann sie das allein unter der Bedingung der Erkenntnis des Mythos, nämlich der Erkenntnis von seiner vernichtenden Indifferenz gegen die Wahrheit“.

¹³³ Benjamin, GS I-1, p. 128.

¹³⁴ Cf. Steiner, Kritik, in op. cit., p. 502.

necessidade do véu se explica assim a partir de uma noção de verdade teologicamente fundada, segundo a qual o papel da crítica é alçar-se ao “fundamento divino” da beleza. “Uma verdadeira obra de arte nunca foi ainda apreendida que não fosse por se apresentar irremediavelmente como mistério. Pois aquele objeto, para o qual o véu é em última instância essencial, não pode ser caracterizado de outra forma. Uma vez que somente o belo, e fora dele nada, velado ou não, pode ser essencial, o fundamento divino do ser da beleza reside no mistério.”¹³⁵ Essa concepção metafísica do belo como mistério certamente sugere uma transcendência do conceito de verdade de Benjamin, o que não implica numa fundamentação da crítica de arte numa verdade eterna e sem história, que terminaria por minar os fundamentos de uma crítica imanente. A questão é como essa transcendência se fundamenta. Isso se dá no estreito vínculo estabelecido por Benjamin entre teologia e história, como se esclarece na seguinte passagem:

A aparência do belo é então isso: não um velamento supérfluo das coisas em si, mas o velamento necessário das coisas para nós. Tal velamento é por ora divinamente necessário, assim como também é divinamente determinado que, desvelado no tempo errado, aquilo que é sem aparência se volatiliza em nada, enquanto que a revelação dissolve os mistérios. (...) Assim como a revelação, toda beleza tem em si ordens de filosofia da história. Pois ela torna visível não a idéia, mas sim seu mistério.¹³⁶

Seria um erro remeter a contraposição entre em si e para nós à distinção kantiana entre coisa-em-si e fenômeno. A verdade não aparece velada como decorrência de uma limitação intrínseca da faculdade de conhecimento da razão humana. Ela também não remete à impossibilidade humana de elevar-se à intuição da verdade divina. O *para nós* indica que a necessidade do véu, bem como o mistério do belo, não é uma necessidade eterna, fundada em Deus, mas uma necessidade histórica. Ela é o índice histórico de que a salvação divina ainda não ocorreu. A teologia aqui não é empregada no sentido de conferir um fundamento absoluto à crítica, por meio da qual toda obra deveria ser elevada à verdade divina, mas a fim de iluminar uma situação histórica específica. A

¹³⁵ Benjamin, GS I-1, p. 195. „Niemals noch wurde ein wahres Kunstwerk erfasst, denn wo es unausweichlich als Geheimnis sich darstellte. Nicht anders nämlich ist jener Gegenstand zu bezeichnen, dem im letzten die Hülle wesentlich ist. Weil nur das Schöne und außer ihm nichts verhüllend und verhüllt wesentlich zu sein vermag, liegt im Geheimnis der göttlich Seinsgrund der Schönheit“.

¹³⁶ Benjamin, GS I-1, p. 195-6. “So ist denn der Schein in ihr eben dies: nicht die überflüssige Verhüllung der Dinge an sich, sondern die notwendige von Dingen für uns. Göttlich notwendig ist solche Verhüllung zu Zeiten, wie denn göttlich bedingt ist, dass, zur Unzeit enthüllt, in nichts jenes Unscheinbare sich verflüchtigt, womit Offenbarung die Geheimnisse ablöst. (...) Alle Schönheit hält wie die Offenbarung geschichtsphilosophische Ordnungen in sich. Denn sie macht nicht die Idee sichtbar, sondern deren Geheimnis“.

necessidade do véu se transforma então em uma questão de filosofia da história. Em um mundo permeado pelo mito, em que o verdadeiro e falso encontram-se misturados, não há exposição da verdade que não passe pela aparência. Essa distância fundamental é o índice da obra de arte como exposição de um estado em que toda afirmação de reconciliação é mítica. "Pois se a beleza é aparência, também o é a reconciliação que ela promete miticamente na vida e na morte."¹³⁷ Na estética idealista alemã, a aparência do belo também é aparência de reconciliação. Como Benjamin criticará no livro sobre o *Drama Barroco*, a bela aparência pretendia ser, enquanto concepção simbólica de obra de arte, a passagem imediata do belo ao divino. Contra a aparência mítica de reconciliação, figurada na totalidade harmônica da bela aparência, o sem-expressão, ao mesmo tempo em que mostra que mito e aparência são historicamente produzidos, mostra também o mundo histórico como não reconciliado. Ele é assim

a violência crítica que, mesmo incapaz de separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturar. (...) Pois ela destrói o que ainda sobrevive como legado do caos em toda bela aparência: a totalidade falsa, errônea – a totalidade absoluta. Somente o sem-expressão completa a obra de arte, reduzindo-a a destroços de uma obra mal acabada, a um fragmento do mundo verdadeiro, ao torso de um símbolo.¹³⁸

A verdade não é totalidade, mas aquilo que a cinde, pois essa totalidade é sempre falsa na medida em que é aparência de reconciliação e não reconciliação verdadeira. Como violência que destrói a totalidade falsa da forma, o sem-expressão indica que o mundo verdadeiro só pode ser alcançado pela dissolução do mundo mítico. Ele mostra que a forma artística não pode ser entendida somente como construção de uma totalidade harmoniosa, como algo consumado em si mesmo, mas também como ruptura, destruição e interrupção dessa totalidade. Como negatividade inerente à forma artística, o sem-expressão torna-se uma figura da esperança contra o domínio do mito.

A frase que, para falar com Hölderlin, contém a cesura da obra e na qual tudo se imobiliza, enquanto os amantes abraçados selam seu destino, diz: ‘Sobre suas cabeças a esperança passou pelo céu como uma estrela cadente’. Certamente eles não percebem isso, e não poderia ser dito de

¹³⁷ Benjamin, GS I-1, p. 184. „Denn ist die Schönheit scheinhaft, so ist es auch die Versöhnung, die sie mythisch im Leben und Sterben verheißt“.

¹³⁸ Benjamin, GS I-1, p. 181. „Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen. (...) Dieses nämlich zerschlägt was in allen schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die Absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols“.

modo mais claro que a última esperança não é para aquele que a mantém, mas é a última apenas em favor daqueles que ela é mantida. (...) Essa esperança mais paradoxal, mais fugidia, emerge finalmente da esperança de reconciliação. (...) Assim, no final, a esperança justifica a aparência de reconciliação. (...) Pois se é permitido desejar a esperança de reconciliação – na verdade, ela deve ser desejada: ela sozinha é a casa da mais extrema esperança.¹³⁹

Assim a aparência se justifica por aquilo que não pode ser dito sem ela: a verdade da obra – a esperança de reconciliação em um mundo não reconciliado – só é acessível por meio da aparência estética – a aparência mítica de reconciliação. Se a arte ainda é compreendida como inseparável da beleza sensível, nenhuma concepção clássica e harmoniosa de obra de arte é reabilitada aqui. Ao contrário, a necessidade da aparência é o índice de uma crise mais profunda que permeia tanto a obra como o mundo histórico. A frase que constitui a cesura da obra não pode ser assim uma representação entre outras. Como a cesura de Hölderlin, ela não se apresenta discursivamente, mas interrompe o fluxo do discurso, desfazendo a bela aparência. Como diz Benjamin, esse momento “não pode nunca ser expresso em palavras, mas somente na exposição”.¹⁴⁰ A exposição não se confunde, portanto, com a aparência. Ela vai além do que pode ser dito discursivamente no domínio da aparência. O momento em que a exposição vem à tona é o momento em que a aparência sensível da obra de arte é destruída por uma verdade mais essencial. Ela surge por meio de um “posicionamento do narrador”: somente o distanciamento que distingue o trabalho de narrar do material narrado, rompendo sua aparência de realidade, permite vislumbrar uma esperança não acessível aos próprios personagens. A frase final do ensaio de Benjamin resume este posicionamento: “A esperança só nos é dada por causa dos sem esperança”¹⁴¹ Em favor daqueles para os quais não resta mais nenhuma esperança ainda haveria esperança de reconciliação verdadeira. A crítica não encontra assim seu fundamento numa reconciliação futura, mas numa imagem do passado não-reconciliado. Não é a transcendência da

¹³⁹ Benjamin, GS I-1, p. 199-200. „Jener Satz, der, mit Hölderlin zu sprechen, die Cäsur des Werkes enthält und in dem, da die Umschlungenen ihr Ende besiegeln, alles inne hält, lautet: ‚Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, dem vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg‘. Sie gewahren sie freilich nicht und nicht deutlicher konnte gesagt werden, dass die letzte Hoffnung niemals dem eine ist, der sie hegt, sondern jenen allein, für die sie gehegt wird. Damit tritt denn der innerste Grund für die ‚Haltung des Erzählers‘ zutage. Er allein ist’s, dem im Gefühle der Hoffnung den Sinn des Geschehens erfüllen kann (...). Jene paradoxeste, flüchtigste Hoffnung taucht zuletzt aus dem Schein der Versöhnung (...). So rechtfertigt am Ende die Hoffnung den Schein der Versöhnung (...). Denn der Schein der Versöhnung darf, ja er soll gewollt werden: er allein ist das Haus der äußersten Hoffnung“.

¹⁴⁰ Benjamin, GS I-1, p. 200-1.

¹⁴¹ Benjamin, GS I-1, p. 201.

salvação que permite ver o mundo como não reconciliado, mas a exposição literária da continuidade do estado de não reconciliação.

3. A exposição da idéia

I

O livro *Origem do Drama Barroco Alemão* reapresenta o problema da crítica sob uma nova perspectiva: ao contrário do ensaio sobre “*As Afinidades Eletivas* de Goethe” não se trata aqui da crítica de uma obra singular, mas de um gênero literário. Esta alteração de foco apresenta de saída um duplo problema para Benjamin: ao mesmo tempo em que seria necessário reformular a relação entre a singularidade das obras particulares e a universalidade do gênero, de modo a não perder a especificidade das obras particulares, também era preciso enfrentar a questão mesma do gênero literário, tal como formulada na tradição estética e na filosofia da arte de seu tempo. Esta busca de rearticulação entre particular e universal estava fundada no próprio estado de seu objeto, a saber, das peças teatrais do barroco alemão. Diferentemente do que ele observou no teatro barroco inglês e espanhol, das conquistas de Shakespeare e Calderón de la Barca, Benjamin confrontou no barroco alemão um repertório de peças teatrais de qualidade questionável, deixadas à margem do patrimônio literário alemão. Sem prejuízo desta questão, o gênero do drama barroco alemão sustentava aos olhos de Benjamin um interesse que ia além da especificidade das peças, comportando uma dimensão própria que não se reduzia ao que ele julgava ainda definir um gênero literário nas discussões estéticas da época, a saber, um agregado de regras construído a partir de um modelo exemplar ou da média de características literárias. O objetivo de Benjamin no livro sobre o *Drama Barroco* seria o de articular esses dois momentos, tornando-os produtivos. Sua questão não é apenas reformular a noção de gênero, nem reconsiderar uma tradição literária esquecida como objeto da crítica, mas mostrar que apenas uma nova articulação entre universal e particular possibilitaria o exercício crítico de peças que não sustentavam um exercício crítico positivo, como exposição da dialética da bela aparência, semelhante àquele realizado no romance de Goethe.

Este problema exigia a abertura da crítica para a diversidade das obras, necessidade presente desde a primeira versão do *Prefácio ao Drama Barroco*, esboçada, em uma carta a Florens Cristian Rang de 9 de dezembro de 1923, na forma de uma crítica metodológica à possibilidade mesma da história da arte.¹⁴² Nessa carta, Benjamin confessava que o assunto que lhe interessava no momento, e que teria destaque na sua tese sobre o barroco alemão, era “a relação das obras de arte com a vida história. Em relação a isso, estou convencido de que não

¹⁴² Para uma discussão detalhada da contribuição intelectual entre Benjamin e Rang, cf. o livro de Uwe Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst*, especialmente a segunda parte.

exista história da arte.”¹⁴³ Pois a idéia de história da arte estava presa ao encadeamento extensivo das obras numa ordenação anterior e exterior a cada uma delas. Nenhuma crítica verdadeira seria possível desta perspectiva. “A tentativa de inserir a obra de arte na vida histórica não abre nenhuma perspectiva sobre o que lhe é mais íntimo (...). Nas investigações da história da arte corrente chega-se sempre apenas à história dos conteúdos ou à história das formas, que tomam as obras de arte apenas como exemplos, como se fossem modelos.”¹⁴⁴ O que Benjamin identifica é assim a ausência daquele vínculo entre a relação extensiva entre as obras com o exame detido de cada uma delas. “Elas [as histórias da arte] não dispõem de nada que vincule as obras ao mesmo tempo extensivamente e segundo sua essência.”¹⁴⁵

Esta crítica ao encadeamento sucessivo das obras numa continuidade alheia a elas funda-se, por sua vez, na maneira como Benjamin concebe a exposição da historicidade da conexão entre as obras literárias particulares. Ela não pode ser compreendida como uma relação causal entre dois fatos históricos, determinada por uma concepção contínua e linear do tempo histórico. “Segundo o que é essencial na obra, ela é sem história”¹⁴⁶, diz ele ao referir-se à descontinuidade entre a obra particular e o curso da vida histórica. A ausência de um plano comum e histórico às obras não implica, porém, a renúncia à sua historicidade ou a impossibilidade de se estabelecer um vínculo entre elas. Este não deveria ser extensivo, da obra na vida histórica, mas intensivo, da história na obra; a história não está fora da obra, na forma do curso do tempo, mas em seu interior, como seu teor. Apresentar sua historicidade específica torna-se então uma tarefa inalcançável para a história da arte, sendo reservada por Benjamin à atividade que define para ele o exercício crítico nessa carta: a interpretação. Esta sim seria capaz de mostrar que as mesmas forças presentes no mundo histórico encontram-se também, intensivamente, nas obras. “Na interpretação mesma surgem conexões entre as obras que, apesar de sem tempo, não são sem importância histórica. Os mesmos poderes que, no mundo da revelação (isto é, a história) se tornam explosiva e extensivamente temporais, aparecem no mundo do retraimento (e este é o retraimento da natureza e das obras de arte) intensivamente”.¹⁴⁷

¹⁴³ Walter Benjamin. *Gesammelte Briefe II. 1919-1924*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 392-3. „Mich beschäftigt nämlich der Gedanke, wie Kunstwerke sich zum geschichtlichen Leben verhalten. Dabei gilt mir als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt“.

¹⁴⁴ Idem. „Der Versuch das Kunstwerk in das geschichtliche Leben hineinzustellen eröffnet nicht Perspektiven, die in sein Innerstes führen (...). Es kommt bei den Untersuchungen der kurrenten Kunstgeschichte immer nur auf Stoff-Geschichte oder Form-Geschichte hinaus, für welche die Kunstwerke nur Beispiele, gleichsam Modelle, herleihen“.

¹⁴⁵ Idem. „Sie haben nichts was sie zugleich extensiv und wesentlich verbindet“.

¹⁴⁶ Idem. „Es ist seinem Wesen nach geschichtslos“.

¹⁴⁷ Idem. „Es treten nämlich in der Interpretation Zusammenhänge von Kunstwerken untereinander auf, welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind. Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der

Benjamin delineia aqui, em traços largos, uma compreensão da conexão entre as obras que lhe seria útil na reformulação de gênero literário: imergir em cada uma das obras, com o intuito de apresentar suas relações com a história e com as demais obras, lhe apontaria uma alternativa à redução do gênero à mera noção classificadora que subsume a diversidade das obras a categorias niveladoras. Na situação encontrada por ele, a universalidade dos gêneros era a da média, a qual ressaltava as semelhanças em prejuízo da especificidade, absorvendo as obras em compartimentos pré-estabelecidos e alheios à própria constituição delas. É o que Benjamin critica no realismo estético que tomava os gêneros como dados, para daí buscar as grandes obras de cada gênero e abstrair delas leis gerais, que, por sua vez, poderiam ser aplicadas a outras obras individuais a fim de julgá-las. Submeter à crítica estas formulações correntes não deveria, porém, redundar em sua rejeição como uma abstração, em nome da fidelidade ao particular, mas também salvá-lo de estéticas nominalistas como a de Benedetto Croce, que o rejeitavam como conceito abstrato incapaz de dar conta da multiplicidade dos fenômenos artísticos.

Tal situação na filosofia da arte de seu tempo, remontava a um problema bem mais antigo. De Aristóteles ao classicismo francês do século XVIII, os gêneros estiveram sob o domínio das poéticas, as quais forneciam as regras para a produção e para o juízo artísticos e determinavam os conteúdos adequados a cada uma das três formas, a lírica, a épica e o drama. As poéticas normatizaram os gêneros como formas imutáveis e não-históricas. Sem sofrer modificações importantes, os gêneros recebiam os conteúdos que as épocas ofereciam. Históricos eram apenas os conteúdos, mas não as formas. Certamente na origem dessas formas eternas não estava um princípio imutável e necessário, mas a contingência e a historicidade de algumas obras particulares. Tanto a poética de Aristóteles como as do classicismo francês foram construídas a partir de algumas poucas obras elevadas a modelos. Num procedimento que combinava indução e dedução, as poéticas abstraíam regras e preceitos de seus modelos e os transformavam em parâmetro para a produção e julgamento das obras futuras.

Segundo os estudos de Peter Szondi sobre a passagem das poéticas normativas para as especulativas, a consideração de uma transformação histórica das formas, numa relação estreita com a transformação do conteúdo, é o marco da superação do classicismo levada a cabo pela filosofia da arte do idealismo alemão.

Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und extensiv zeitlich werden, treten in der Welt der Verschlossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor“.

A doutrina dos três gêneros artísticos (...) só pode existir – e só pode nascer – por não se apoiar simplesmente no plano do positivo, no material da obra presente, e se contentar com a sua ordem, mas antes por atrever-se a dar o passo que conduz do dado à idéia, da história à filosofia, do descritivo-indutivo ao dedutivo-especulativo. Apenas uma estética que se entende como filosofia da arte, e não como doutrina estética a serviço da prática, pode sustentar a tese da compartimentação da literatura em três gêneros – uma tese que dificilmente encontraria sua fundamentação no material, na multiplicidade das criações literárias, mas sim em sua Idéia.¹⁴⁸

Trabalhos como os dos irmãos Schlegel, como a *Filosofia da Arte* de Schelling, ou ainda como os *Cursos de Estética* de Hegel nascem dessa nova perspectiva. A idéia da arte e a particularidade dos fenômenos artísticos convergem na pretensão sistemática desses esforços da filosofia da arte idealista. O livro de Benjamin sobre o *Drama Barroco*, por sua vez, encontra-se, para Szondi, no interior de uma tradição posterior ao idealismo alemão, cuja marca central é o rompimento com a pretensão sistemática, mas sem o abandono da perspectiva filosófica perante os gêneros literários.¹⁴⁹

No *Drama Barroco*, tal perspectiva se abre na apresentação do gênero literário como idéia. A tradução do ideal em idéia, na passagem do ensaio sobre Goethe ao livro sobre o barroco alemão, não deve, porém, se interpretada como uma reaproximação do conceito romântico de idéia. Benjamin continua um severo adversário de uma concepção de crítica que se compreende como processo infinito e que busca a dissolução da obra no absoluto da arte. O conceito de idéia seria assim mais próximo do ideal de Goethe do que da idéia romântica, da unidade da arte na pluralidade das obras do que da infinidade da arte na totalidade das obras, justificando a correspondência explícita entre sua concepção de idéia e o conceito goetheano de ideal.¹⁵⁰ Como este, a idéia não é um continuum infinito das formas, mas uma descontinuidade limitada.

Cada idéia é um sol, e se relaciona com outras idéias como os sóis se relacionam entre si. A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências. A multiplicidade que lhe é atribuída é finita. (...)

Não raro, a ignorância quanto a essa finitude descontínua frustrou certas tentativas enérgicas de

¹⁴⁸ Peter Szondi. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik, in *Poetik und Geschichtsphilosophie II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 10. Szondi realizou amplos estudos sobre essa transformação da reflexão sobre a arte. Um de seus primeiros trabalhos, a *Teoria do Drama Moderno*, está inteiramente construído sobre a questão da historicidade da forma, a qual é para ele a grande contribuição da reflexão sobre a arte no idealismo alemão. Nesse estudo, ele mostra como a forma rígida do drama clássico tornou-se incompatível com os conteúdos assimilados dos séculos XIX e XX, provocando a introdução de elementos épicos na forma dramática.

¹⁴⁹ Szondi, op. cit., p. 11-2.

¹⁵⁰ Cf. Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 57. GS I-1, p. 215.

renovar a doutrina das idéias, como a dos primeiros românticos. Em suas especulações, a verdade não assumia seu caráter de linguagem, mas o de uma consciência reflexiva.¹⁵¹

Nessa crítica à concepção romântica da ordenação imanente das obras como reflexão e não como linguagem, Benjamin interpreta tanto seu próprio trabalho quanto o dos românticos como um esforço de renovação da doutrina platônica das idéias, renovação essa que não se confunde com uma mera retomada, mas que se constitui como uma profunda transformação. Em sua tese de doutorado, ele já havia comparado a idéia romântica e o ideal de Goethe à idéia platônica.¹⁵² No *Drama Barroco*, a referência à doutrina platônica das idéias fornece o terreno em que a relação entre arte e verdade pode ser extensamente trabalhada no contexto da análise das obras. A idéia corresponde a uma nova concepção de universal, capaz de abranger um conjunto de obras sem anular a especificidade de cada uma perante as demais. Em *As Afinidades Eletivas*, esse problema aparecia apenas negativamente, no esforço de realizar a crítica unicamente a partir de uma obra. No *Drama Barroco*, a questão é distinta, pois aí trata-se tanto da integridade das obras singulares quanto de suas relações com os gêneros literários e com a história. O objeto de Benjamin, como foi mencionado acima, não é mais a obra singular, mas o gênero literário. O “drama barroco” é a idéia a ser exposta pela crítica.

Com isso, Benjamin pretendia dar uma nova figuração ao conceito de gênero literário, pois, para ele, era “inconcebível que a filosofia da arte renuncie a algumas de suas idéias mais ricas, como a do trágico ou a do cômico. Porque elas não são agregados de regras, e sim estruturas pelo menos iguais em densidade e realidade a qualquer drama, e com ele não-comensuráveis”.¹⁵³ Como idéia, o gênero ganharia um estatuto próprio, independente das obras. Por isso mesmo seria um trabalho ocioso buscar a obra que se identifica com o gênero, constituindo-se como seu modelo perfeito. “Justamente as obras significativas se colocam além dos limites do gênero, a menos que nelas o gênero se revele pela primeira vez, como ideal. Uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só”.¹⁵⁴ Benjamin reconhece que nenhuma obra do barroco alemão alcançou esse elevado patamar. A debilidade individual de cada peça não justifica, porém, a renúncia ao exame do drama barroco enquanto gênero próprio. Ao contrário: “É nessa forma que reside o centro de gravidade de todo drama barroco. O que o poeta individual pôde realizar dentro

¹⁵¹ Benjamin, Op. cit. p. 59-60. GS I-1, p. 217.

¹⁵² Cf. Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p. 96 e 117, respectivamente.

¹⁵³ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 66. GS I-1, p. 224.

¹⁵⁴ Benjamin, Op. cit, p. 66. GS I-1, p. 225.

dessa forma, deve-o a ela, e suas limitações pessoais não afetam a profundidade de tal forma. (...) A idéia de uma forma (...) não é menos viva que uma obra literária concreta. A forma do drama é mesmo decididamente mais rica que as tentativas isoladas do Barroco”.¹⁵⁵

Na reformulação do gênero literário, Benjamin busca assegurar-lhe uma dignidade artística e teórica ao mesmo tempo em que tenta impedir a dispersão nominalista das obras singulares. Pois o problema estético do livro de Benjamin surge da própria debilidade do teatro barroco. Nenhuma grande obra justifica ou ilumina o gênero. Apresentar a idéia de drama barroco significa assim salvar a particularidade das obras. Na ausência de obra-prima capaz de aglutinar os fenômenos artísticos deste período, garantindo a eles sobrevivência na história literária alemã, o esforço crítico de Benjamin é também o de restituir à literatura alemã uma parte negligenciada de sua história. “A renovação do patrimônio literário alemão, que se iniciou com o romantismo, até hoje mal afetou a literatura barroca”.¹⁵⁶ Surge daí 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 – na verdade da idéia.

Na continuidade deste capítulo, o objetivo é mostrar que Benjamin procurou resolver os problemas de uma crítica imanente das obras e dos gêneros literários com uma concepção de exposição crítica que se desdobra em dois momentos complementares: como aparecimento da verdade na configuração sensível da obra de arte e como discurso filosófico que reconhece esse aparecimento da verdade e o apresenta na conexão entre as obras e o gênero. A exposição constitui-se, portanto, na anterioridade da verdade em relação à crítica e na necessidade da crítica para exposição do vínculo entre a verdade e a linguagem artística. Com isso, o presente trabalho pretende opor-se àquelas leituras que vêm na doutrina das idéias apresentada no *Prefácio* ao livro sobre o *Drama Barroco* o ponto de chegada de sua concepção de crítica. A ênfase na doutrina das idéias privilegia o primeiro momento da exposição, negligenciando o segundo, provocando uma espécie de abstração da concepção de verdade do jovem Benjamin.¹⁵⁷ Com isso, perde-se de vista

¹⁵⁵ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 71. GS I-1, p. 230.

¹⁵⁶ Benjamin, Op. cit., p. 70. GS I-1, p. 229.

¹⁵⁷ Cf. especialmente Rudolf Speth, *Wahrheit und Asthetik, Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991. pp. 98-99 e 227-8; e Rainer Rochlitz. *O Desencantamento da Arte. A Filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, Edusc, 2003. pp. 102-6. Enquanto Speth critica a ausência de uma hermenêutica para o teor de verdade das obras, Rochlitz contesta a fundamentação da crítica numa idéia teológica de verdade, a qual não poderia ser o critério decisivo para o juízo estético. Ambos criticam Benjamin por aquilo que ele busca a todo custo salvar: pelo vínculo entre as obras de arte e um conceito enfático de verdade. E remetem apressadamente tal conceito de verdade à eternidade, à pureza e à transcendência de uma concepção tradicional de verdade. Daí concluem sua incompatibilidade com os critérios de validade estética de uma obra singular. O interesse

o cerne de sua idéia de crítica: o entrecruzamento entre verdade, linguagem e história nas concretude mesma das obras literárias. Somente a exposição permite compreender essas relações na medida em que ela reconstitui esses elementos no próprio discurso sobre o objeto. Ela mostra que não só a arte, mas também a filosofia se apresenta como o esforço histórico e lingüístico de expor reiteradas vezes e em diversas configurações aquele que é seu objeto por excelência: a verdade.

II

No *Prefácio ao Drama Barroco*, Benjamin retoma o esforço, iniciado com o ensaio sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe*, de apresentar a crítica a partir dos conceitos de verdade, exposição, aparência e aparecimento, desta vez numa polêmica com filosofia contemporânea, a qual teria abandonado o objetivo originário da filosofia de expor a verdade. Como crítica filosófica, a filosofia escaparia à redução muitas vezes por ela operada de limitar a verdade a uma questão de conhecimento entre sujeito e objeto e lhe devolveria sua primazia original. Tal objetivo teórico justifica o tratamento à parte da fundamentação da crítica. Também é tal primado da verdade que define a crítica filosófica como exposição (*Darstellung*) da verdade, por oposição a sua representação (*Vorstellung*) na consciência.¹⁵⁸ Desde a dissertação sobre os românticos, a crítica já vinha sendo referida como exposição da verdade que aparecia nas obras, mas somente com este *Prefácio* Benjamin fornece uma caracterização abrangente da idéia mesma de exposição.

A definição da exposição pelo seu contraste com a representação não deve, contudo, provocar no leitor a expectativa de uma crítica pormenorizada da tradição filosófica moderna da representação, assim como a apropriação da doutrina das idéias platônica e da monadologia de Leibniz também não compromete Benjamin com todos os pressupostos destas filosofias. Neste sentido, é na forma de *filosofemas* que a tradição filosófica, no sentido da história da filosofia, aparece em textos como este *Prefácio*. A função de sua crítica à representação não é tanto a de legitimar a crítica no confronto com esta ou aquela tradição filosófica específica quanto a de

dos textos de Benjamin está, porém, justamente nesse vínculo da singularidade da obra de arte com uma concepção forte de verdade, o qual confere à verdade um enraizamento histórico e empírico, uma vez que ela só pode ser exposta na multiplicidade dos fenômenos artísticos. É possível dizer que Speth e Rochlitz chegaram a tais conclusões por terem voltado toda sua atenção para a *idéia*, desconsiderando a questão de sua *exposição*. No contexto do *Prefácio ao Drama Barroco*, isso significa compreender a doutrina da idéias ali elaborada como o ponto de chegada da reflexão de Benjamin, em detrimento daquela tarefa reservada por Benjamin à filosofia, a de expor a verdade das obras no vínculo entre idéias e fenômenos artísticos.

¹⁵⁸ A respeito desta questão, cf. Jeanne Marie Gagnebin. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte - MG, v. 112, 2005.

produzir um pano de fundo sobre o qual a exposição se realce por contraste. É esta motivação que organiza sua crítica à indistinção moderna entre verdade e conhecimento.

A verdade, presente na roda das idéias expostas, esquivava-se a qualquer tipo de projeção no domínio do conhecimento. O conhecimento é um ter. A especificidade do objeto do conhecimento é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente. Para essa posse, a exposição é secundária. O objeto não preexiste, como algo que se auto-expõe. O contrário ocorre com a verdade.¹⁵⁹

Com este contraste, Benjamin sustenta a redefinição da relação entre a filosofia e a idéia de verdade. A verdade não é produto da adequação entre consciência e objeto, mas possui uma realidade própria anterior ao sujeito do conhecimento. Ela é um ser que aparece. “Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as idéias se oferecem à contemplação. As idéias são preexistentes. A distinção entre a verdade e a coerência do conhecimento define a idéia como ser. É este o alcance da doutrina das idéias para o conceito de verdade.”¹⁶⁰ O papel da doutrina das idéias não é, contudo, o de vincular a teoria da crítica a alguma forma de platonismo, mas o de enfatizar que as idéias são reais e se mostram. Esta opção de Benjamin por um realismo filosófico no início do *Prefácio* só mostra, porém, seu devido sentido para a crítica quando considerada ao lado da referência à concepção de verdade da teologia judaica, também presente no *Prefácio*. Seu objetivo é, deste modo, o de salientar que a verdade aparece na história, assim como a revelação no processo de transmissão e interpretação dos textos sagrados. A doutrina das idéias e a doutrina judaica são então mobilizadas com o intuito de evidenciar o caráter auto-expositivo da verdade no seu duplo sentido: ao mesmo tempo em que ela aparece numa multiplicidade de idéias, ela coloca para a filosofia a tarefa de reconstituir esse movimento de auto-exposição. É assim que a filosofia ainda poderia sustentar a tarefa original de apresentação da verdade.

Benjamin se apropria da doutrina das idéias de um modo peculiar, de modo a fundamentar a exposição da verdade na diversidade das obras de arte, sem, contudo, ceder à hierarquização entre o belo e a verdade que caracteriza tradicionalmente a leitura do texto platônico. Benjamin parte de duas afirmações do *Banquete*: “a verdade é apresentada como o teor essencial do belo, o

¹⁵⁹ Benjamin. *Drama Barroco*, p. 51-2. GS I-1, p. 209.

¹⁶⁰ Idem.

reino das idéias, e a verdade é considerada bela”.¹⁶¹ Essas duas teses decorrem da aproximação feita por Platão entre o desejo erótico e a sabedoria, ou, em outras palavras, da indicação da aparência sensível como o caminho para se chegar à verdade. Como o próprio Platão afirma, e Benjamin lembra no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, Eros não é deus nem homem, mas um *daimon*, ou seja, um intermediário entre os homens e os deuses. Essa condição peculiar o faz almejar a perfeição divina. Como amor pelo imortal e desejo de plenitude, ele se define pelo movimento de passagem da imperfeição à perfeição.

Eros desperta então nos corpos dos homens mortais o desejo sexual que deverá imortalizá-los por meio de sua procriação. O que determina esta atração dos corpos é sua beleza, seja ela exterior na forma da bela aparência, seja interior como manifestação da beleza da alma. A beleza da forma física se define pela perfeição, harmonia e simetria de suas figuras e proporções, qualidades da imortalidade no seio da matéria perecível. Nas belas almas, por sua vez, a beleza consiste na inteligência e na perfeição das ações e do pensamento. A beleza do saber, ou seja, a ciência conferiria então imortalidade às almas. O conhecimento seria então a passagem entre a beleza e a verdade. Na contemplação da beleza, ou melhor, da idéia de belo, os seres humanos mortais almejam então o saber que engendra as virtudes responsáveis por conferir imortalidade à ação humana. Neste movimento, Eros se define pelo desejo de saber: ele é a própria filosofia.

A beleza se justifica assim como guia para a verdade, que lhe é superior. Na interpretação de Benjamin, porém, não há no *Banquete* essa hierarquia que subsume a beleza no nível superior da verdade. Ele interpreta o desejo de Eros pelo belo como um desejo pela própria verdade, uma vez que a verdade mesma é considerada bela. “Eros (assim devemos entender o argumento) não traiçoa seu impulso original quando dirige sua paixão para a verdade, pois também a verdade é bela”,¹⁶² conclui Benjamin do diálogo platônico. Em outras palavras, Benjamin não aceita a hierarquização ontológica entre o mundo das idéias, como domínio da verdade, e o mundo dos fenômenos, como âmbito da ilusão, do engano e da opinião.

A beleza não é assim um mero brilho, uma simples aparência, como ele já havia contestado no ensaio sobre Goethe, mas o próprio caráter expositivo da verdade. “Esse elemento expositivo da verdade é o refúgio da beleza”.¹⁶³ A verdade, diz ele, não é bela tanto em si mesma como para Eros, ou seja, Eros não busca a beleza por ser ela uma mera aparência, pelo seu brilho,

¹⁶¹ Benjamin, op. cit, p. 51. GS I-1, p. 210.

¹⁶² Benjamin, op. cit, p. 51. GS I-1, p. 211.

¹⁶³ Benjamin, op. cit, p. 51. GS I-1, p. 211.

mas por ser o aparecimento da verdade. Esta distinção está na imagem da fuga da beleza para o altar da verdade.

A beleza em geral permanecerá fulgurante (*scheinhaft*) e palpável enquanto admitir francamente ser uma simples fulguração (*Schein*). Seu brilho (*Schein*), que seduz, desde que não queira ser mais que brilho, provoca o entendimento, que a persegue, e só quando se refugia no altar da verdade revela sua inocência. Amante, e não perseguidor, Eros a segue em sua fuga, que não terá fim, porque a beleza, para manter sua fulguração, foge do entendimento por terror, e por medo, do amante”.¹⁶⁴

Somente essa distinção permite compreender a verdade como exposição das idéias na aparência sensível, impedindo que a beleza se reduza à aparência e a verdade a uma abstração. Nesse sentido, a verdade deve ser compreendida como o teor do belo. Isso não implica a estetização da verdade, mas o reconhecimento de sua natureza expositiva: ela não aparece em si mesma, mas numa configuração sensível. É isso que confere à obra de arte seu privilégio como exposição da verdade e justifica o recurso ao diálogo platônico para uma filosofia da arte determinada pelo conceito de verdade.

A distinção entre o amante e o perseguidor retoma ainda a crítica à verdade como representação. A transformação da verdade em objeto do entendimento retoma o que Benjamin denominou de desvelamento no ensaio sobre Goethe. “A verdade não é desvelamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça”.¹⁶⁵ No contexto da ausência da revelação, a crítica deve reconhecer a necessidade do véu para a apresentação da verdade. Em outras palavras, a crítica pode ser definida como o processo em que a aparência sensível da obra de arte é traduzida em verdade filosófica. Benjamin descreveu este processo como o incêndio da aparência pela crítica que introduz a obra no domínio das idéias. “[o teor do belo] não se manifesta no desvelamento e sim num processo que pode ser caracterizado metaforicamente como um incêndio, no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das idéias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa.”¹⁶⁶ Como mostra a imagem, é a violência da crítica sobre a forma artística que torna a obra transparente à verdade da idéia.

¹⁶⁴ Benjamin, op. cit, p. 51. GS I-1, p. 211.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 51-2. GS I-1, p. 211.

III

As considerações de Benjamin a respeito do método filosófico decorrem desta concepção de verdade. Em face de seu caráter essencialmente expositivo, a filosofia se constitui pelo esforço de apreender a verdade nas idéias, ou seja, nas suas diversas exposições particulares. “O método (...) é para a verdade exposição de si mesma e, portanto, como forma, dado juntamente com ela. Essa forma não é inerente a uma conexão na consciência, como é o caso da metodologia do conhecimento, mas a um ser”.¹⁶⁷ Essa citação resume a conexão entre os dois momentos da exposição: entre o caráter expositivo da verdade e a crítica filosófica que a expõe. Uma vez que o método é dado com o próprio objeto, não é possível falar em método a priori. Como aponta sua crítica ao sistema filosófico, o método não pode constituir-se como uma teia de conhecimentos, previamente tecida, para capturar a verdade, como se essa voasse de fora para dentro. Ao contrário do sistema, o método expositivo não é construído previamente pela consciência, mas pelo próprio movimento expositivo da verdade.

Conceber o método como exposição não confere à filosofia o papel subsidiário de redação de uma verdade ou de um pensamento já constituído. O cerne da tese de Benjamin consiste em mostrar que a verdade é produzida no processo mesmo de exposição. Em outras palavras, a verdade não é concebível como puro pensamento, mas em sua relação íntima com a linguagem, a qual não é oral, mas escrita. Sua ênfase recai assim sobre a historicidade e a mediaticidade do meio de exposição e transmissão da verdade, de modo a definir a forma do texto filosófico pela inscrição histórica da verdade.

É característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão da exposição. Em sua forma acabada, esse texto converte-se em doutrina, mas o simples pensamento não tem o poder de conferir tal forma. A doutrina filosófica funda-se na codificação histórica. Ela não pode ser invocada *more geométrico*. Quanto mais claramente a matemática demonstra que a eliminação total do problema da exposição reivindicada por qualquer sistema didático eficaz é o sinal do conhecimento genuíno, mais decisivamente ela renuncia à esfera da verdade visada pela linguagem.¹⁶⁸

Nessa enfática defesa da filosofia como escrita, o *texto* remete à forma mesma de exposição da verdade. Por isso, o “simples pensamento”, ou seja, o pensamento desvinculado de

¹⁶⁷ Benjamin, op. cit., p. 49. GS I-1, p. 209.

¹⁶⁸ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 49. GS I-1, p. 207.

sua forma escrita, não pode alcançar a forma definitiva do texto filosófico. O termo “doutrina” – *Lehre* em alemão – não deve ser entendido aqui em seu sentido kantiano, como ciência fundada em preceitos rigorosos, mas no sentido de ensinamento, mais explícito no original alemão. Com ele, Benjamin pretende mostrar que o vínculo entre verdade e linguagem na exposição constitui-se historicamente, pois a doutrina não é a verdade enquanto *conteúdo* transmitido ou resultado científico, mas o próprio *processo* de sua transmissão. A verdade é aqui entendida como codificação histórica.

As fontes dessa concepção de doutrina encontram-se na tradição judaica, como Benjamin reconheceu bem cedo numa carta a Scholem de 6 de setembro de 1917:

Instrução significa educação por meio do ensinamento/doutrina no sentido próprio do termo (...). A instrução é simbólica para todos os demais âmbitos da educação, pois também em todos os demais o educador é quem ensina. O professor não ensina de fato quando ele ‘estuda diante do público’, quando ele aprende dando o exemplo, mas quando seu ato de aprender passa em parte, gradual e inteiramente, por si mesmo, ao ato de ensinar. Quando se diz que o professor dá o exemplo para que se aprenda, se encobre aquilo que é próprio e autônomo no conceito de tal aprendizado, a saber, o ensinar. No que diz respeito aos homens justos, todas as coisas se tornam exemplares num determinado estágio, mas elas se transformam em si mesmas e se tornam novas. (...) A tradição é o médium em que os que estudam se transformam *continuamente* naqueles que ensinam. Na tradição, todos são ou se transformam em educadores e tudo é educação. No desenvolvimento da doutrina/estudo/ensinamento, essas relações estão simbolizadas e reunidas. Quem não aprendeu não pode ensinar, pois não pode ver o lugar em que está só, onde à sua maneira apreende a tradição e por seu ensinamento dela participa. O saber só se torna um saber transmissível para aquele que compreendeu seu saber como algo que lhe foi transmitido, e aqui ele se torna livre de modo inédito. Eu penso aqui na origem metafísica do chiste talmúdico. A doutrina ou ensinamento é como um mar agitado, mas para a onda (quando a tomamos como imagem do homem) trata-se apenas de abandonar-se ao seu movimento de tal forma que ela cresça até formar uma crista e então se precipite formando a espuma. Essa enorme liberdade de precipitar-se é a educação, mais precisamente a instrução, o tornar-se visível e *livre* da tradição, sua precipitação por plenitude viva.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Benjamin, *Gesammelte Briefe I*, p. 382. Unterricht heißt Erziehung durch die Lehre im eigentlichen Sinn (...). Der Unterricht ist für alle übrigen Bezirke der Erziehung symbolisch, denn auch in allen übrigen ist der Erzieher der Lehrende. Nun kann man zwar das Lehren als ein „beispielhaftes Lernen“ bezeichnen aber man findet sofort dass der Begriff Beispiel ganz übertragen gebraucht wird. Der Lehrer lehrt nicht eigentlich indem er „vor-lernt“, beispielhaft lernt, sondern sein Lernen ist teilweise allmählich und ganz sich selbst zum Lehren übergegangen. Wenn man also sagt der Lehrer gibt das „Beispiel“ zum Lernen so verdeckt man durch den Begriff Beispiel das Eigentümliche,

De acordo com o comentário de Hans Heinz Holz a essa carta, a doutrina não se confunde com a instrução por não ser algo que é simplesmente aprendido no decorrer do ensino. Isso é apenas um de seus momentos, mas não mais do que isso. O essencial é a transformação do aprendizado em ensino, ou seja, o fato de que aquele que aprende

apropria-se dela (de seus teores, de seus significados, de seu sentido) e torna-se consciente de que ela é doutrina, ou seja, o teor da doutrina só se constitui pela mediação do aprendizado. Nesse processo, a doutrina mostra-se sempre na forma como foi apropriada, ou seja, como a síntese dos significados com que ela foi aprendida. Seu modo de existir é assim o da tradição das diversas figuras do aprendizado, e sua respectiva manifestação é a do comentário da doutrina transmitida.¹⁷⁰

Décadas após o recebimento desta carta, Scholem, ao apresentar a relação entre revelação e tradição no judaísmo, conferiu ao comentário a posição de forma por excelência de aproximação da verdade.

No judaísmo, a tradição se torna o momento reflexivo que se coloca entre o absoluto da palavra divina, que é a própria revelação, e aqueles que a recebem. (...) Essa palavra comunica-se originariamente na sua completude infinita, mas essa comunicação – esse é o ponto decisivo – é incompreensível! (...) Toda experiência religiosa depois da revelação é mediada. (...) O esforço daqueles que buscam a verdade não consiste em conceber algo, mas sobretudo em inserir-se na continuidade da tradição da palavra divina e – é isso que lhe cabe – desdobrá-la na relação com sua época. Em outras palavras, a forma legítima em que a verdade deve ser desenvolvida não é o

Autonome im Begriff solchen Lernens: nämlich das Lehren. In einem gewissem Stadium werden bei dem rechten Menschen alle Dinge beispielhaft aber sie verwandeln sich damit in sich selbst und werden neu. (...) die Tradition ist da Medium in dem sich *kontinuierlich* der Lernende in den Lehrenden verwandelt und das im ganzen Umfang der Erziehung. In der Tradition sind alle Erziehende und zu Erziehende und alles ist Erziehung. Symbolisiert und zusammengefasst werden diese Verhältnisse in der Entwicklung der Lehre. Wer nicht gelernt hat kann nicht erziehen denn er sieht nicht an welcher Stelle er einsam ist, wo er also auf seine Weise die Tradition umfasst und lehrend mitteilbar macht. Wer sein Wissen als überliefertes begriffen hat in dem allein wird es überlieferbar, er wird in unerhörter Weise frei. Hier denke ich mir den metaphysischen Ursprung des talmudischen Witzes. Die Lehre ist wie ein wogendes Meer, für die Welle aber (wenn sie als Bild des Menschen nehmen) kommt alles darauf an sich seiner Bewegung so hinzugeben, dass sie bis zum Kamm wächst und überstürzt mit Schäumen. Die ungeheure Freiheit des Überstürzten ist der Erziehung, im eigentlichen: Der Unterricht, das Sichtbar- und *frei* werden der Tradition: ihr Überstürzen als lebendiger Fülle“.

¹⁷⁰ Hans Heinz Holz, Idee, in M. Opitz und E. Wizisla (orgs.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 450.

sistema, mas o comentário. (...) Assim o comentário tornou-se a forma de expressão característica do pensamento judaico sobre a verdade.¹⁷¹

A importância para Benjamin de elementos da teologia judaica não o leva, contudo, a identificar a exposição da verdade na obra de arte com a interpretação da verdade divina revelada no texto sagrado. Se a doutrina filosófica realiza-se na tradição histórica, ela não pressupõe a anterioridade da revelação da verdade divina como um absoluto inalcançável. A própria concepção de comentário de Benjamin, exposta no início do ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, marca essa diferença. O comentário não parte da autoridade da palavra divina presente na obra, mas do envelhecimento dos materiais históricos que compõem a obra, chamados por Benjamin de teor de coisa.

A referência à doutrina como forma definitiva do texto filosófica vincula a exposição da verdade à tradição histórica e à sua constituição lingüística. Daí a necessidade do exercício desta forma, caracterizado pela referência a formas como o ensaio esotérico e, sobretudo, o tratado escolástico, os quais constituiriam uma preparação ou uma propedêutica à doutrina. “Esse exercício impôs-se em todas as épocas que se depararam com a essência indefinível do verdadeiro, e assumiu o aspecto de uma propedêutica, a qual pode ser designada pelo termo escolástico do tratado, pois este alude, ainda que de forma latente, àqueles objetos da teologia sem os quais a verdade é impensável”.¹⁷² A remissão do exercício da forma à constituição de uma propedêutica levou vários comentadores de Benjamin a caracterizar a doutrina filosófica, tal como aparece aqui no *Prefácio*, em analogia com a posição ocupada pelo sistema filosófico no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*: diante da impossibilidade de alcançá-los, a crítica torna-se o único acesso da filosofia à verdade.¹⁷³ No *Prefácio*, essa interpretação encontra respaldo no fato de Benjamin, antes de realçar o tratado como uma concretização do método expositivo, preocupar-se em caracterizá-lo negativamente em face da doutrina. Faltaria ao tratado aquele aspecto que confere à doutrina uma autoridade fundada na transmissão da verdade: o didatismo voltado para o ensinamento. “Os tratados podem ser didáticos no tom, mas em sua estrutura interna não têm a validade obrigatória de um ensino, capaz de ser obedecido, como a doutrina por

¹⁷¹ Gerschom Scholem. *Über einige Grundbegriffe des Judentums*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 105.

¹⁷² Benjamin, *Drama Barroco*, p. 50. GS I-1, p. 208.

¹⁷³ Essa posição pode ser encontrada tanto em Rochlitz, op. cit., p. 56-7, quanto em Uwe Steiner. *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst*, p. 278.

sua própria autoridade. (...) Em sua forma canônica, só contém um único elemento de intenção didática, mais voltada para a educação que para o ensinamento: a citação autorizada”.¹⁷⁴

O que aproxima o tratado da exposição é a orientação de seu método pela autoridade do objeto. Seu método não é dado a priori, mas construído em face de cada apresentação do objeto. Nesse movimento de retorno contínuo às coisas, a exposição justifica-se como esforço de apreender seus vários degraus de sentido – outra expressão da tradição judaica – como momentos da exposição de sua verdade. Em suma, o método não é uma linha reta, mas um desvio, um caminho que passa pela constituição histórica e lingüística da verdade.

Método é desvio. A exposição como desvio é, portanto, a característica metodológica do tratado. (...) Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários degraus de sentido, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência de seu ritmo.¹⁷⁵

O esforço incansável da consideração filosófica não se deve ao fato de que a exposição perseguiria algo que sempre lhe escaparia, uma verdade para além de toda exposição, que só poderia ser infinitamente aproximada. Como Benjamin já havia insistido no ensaio sobre Goethe, a relação entre a obra e o ideal não é de aproximação, pois o ideal não é um cânone necessário e anterior às obras. O ideal não é aproximado, mas exposto. Se exposição e aproximação fossem idênticas, Benjamin não teria como escapar à essencialização da verdade, ainda que negativa, para além de todas as exposições, como se ela fosse o nome proibido de Deus da tradição judaica, um fundo oculto ou um absoluto indizível, vedado a toda exposição. A inesgotabilidade da exposição se deve ao fato de que a verdade nunca se expõe em si mesma, pura de toda empiria e de forma definitiva, mas somente em formações concretas. Nesse sentido, não há verdade para além da exposição. Qualquer esforço em apreendê-la tem que passar necessariamente pelo desvio de suas múltiplas configurações concretas. Cada exposição da verdade é historicamente configurada como uma constelação de elementos eles mesmos históricos, uma imagem momentânea que escapa ao curso cronológico do tempo e se firma como a apresentação de uma idéia.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 50. GS I-1, p. 208.

¹⁷⁵ Benjamin, op. cit, p. 50. GS I-1, p. 208.

¹⁷⁶ Esse método fornece uma caracterização do estilo filosófico. “O conceito de estilo filosófico é isento de paradoxos. Ele tem seus postulados, que são: a arte da interrupção, em contraste com a cadeia das deduções, a

IV

Embora Benjamin recorra à doutrina platônica para afirmar a objetividade das idéias e, desse modo, realçar o movimento de aparecimento da verdade, ele não localiza as idéias, como Platão, num céu inteligível. Ele também não recorre, como os neoplatônicos, a uma visão ou intuição intelectual com o intuito de descrever o mundo das idéias. “A essência das idéias não pode ser pensada como objeto de nenhum tipo de intuição, nem mesmo da intelectual”.¹⁷⁷ Toda intenção lança uma sombra do intelecto sobre a realidade das idéias, tenha sua origem no neoplatonismo ou na filosofia da representação moderna. Neste 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”.¹⁷⁸ “A estrutura da verdade requer uma essência que pela ausência de intenção se assemelha à das coisas, mas lhes é superior pela permanência. A verdade não é um visar, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a forma que determina essa empiria. O ser livre de qualquer fenomenalidade, no qual reside exclusivamente essa força, é a do nome.”¹⁷⁹

Essa equiparação entre a verdade e a função nomeadora da linguagem é uma referência explícita ao ensaio escrito por Benjamin em 1916 “Sobre linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”.¹⁸⁰ Numa carta a Scholem de 19 de fevereiro de 1925, Benjamin chega mesmo a afirmar que o *Prefácio* poderia ser lido como uma nova versão desse ensaio, exposto agora como uma doutrina das idéias. Neste texto publicado postumamente, a linguagem humana anterior à queda – a língua nomeadora de Adão – é caracterizada como uma contrapartida à palavra criadora de Deus. Neste estado paradisíaco, diz Benjamin, todas as coisas comunicam sua essência espiritual, sua participação na criação, na sua linguagem. O homem, contudo, diferencia-se delas por comunicar inteiramente sua essência espiritual. Ele é assim o único ser da criação cuja essência espiritual é idêntica à linguagem, o que é um sinal da revelação de Deus ao homem, momento em que este recebe o dom de nomear todas as coisas da criação. O nome deve ser assim entendido na sua dupla determinação: como exteriorização da essência espiritual do homem e como médium da linguagem. Uma vez que toda a natureza se comunica, esta comunicação ocorre

tenacidade do ensaio, em contraste com o gesto único do fragmento, a repetição dos motivos, em contraste com o universalismo vazio, e a plenitude da positividade concentrada, em contraste com a polêmica negadora”. op. cit, p. 54-5. GS I-1, p. 212.

¹⁷⁷ Benjamin. *Drama Barroco*, p. 58. GS I-1, p. 215.

¹⁷⁸ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 58. GS I-1, p. 216.

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, GS II-1, p. 140-157.

na linguagem e, portanto, em última instância, na linguagem nomeadora do homem. Ao dar nome às coisas, Adão os reconhece como criados por Deus, e assim os conhece imediatamente na sua essência. A linguagem dos nomes não é, portanto, um meio para comunicação de conteúdos, mas a expressão imediata de sua essência espiritual e, portanto, comunicação com Deus. Os nomes das coisas não são signos arbitrários, estabelecidos por convenção, mas tradução da linguagem muda das coisas para a linguagem sonora do homem, comunicação da essência espiritual das coisas com o homem e deste com Deus. A linguagem dos nomes é assim o reflexo da linguagem criadora de Deus, o reflexo da criação no conhecimento. Jeanne Marie Gagnebin resume este movimento da seguinte maneira:

A ‘queda’ é a perda dolorosa dessa imediaticidade, perda que se manifesta, no plano lingüístico, por uma espécie de sobredenominação, uma mediação infinita do conhecimento que nunca chega ao seu fim. Desde então, a linguagem humana se perde nos meandros de uma significação infinita, pois tributária de signos arbitrários. As diferentes línguas são outras tantas tentativas que, cada uma à sua maneira, procuram reencontrar, ao mesmo tempo através e apesar do peso da significação, essa nomeação originária que as fundamenta e que elas visam.¹⁸¹

Embora Benjamin retome no *Prefácio* essas colocações ao vincular as idéias aos nomes, ele não busca elevar o discurso filosófico à linguagem divina, fundamentando-o numa concepção de verdade eterna e originária. As idéias, diz ele, não são dadas numa linguagem primordial, mas numa “percepção primordial, em que as palavras não perderam em benefício de sua dimensão cognitiva, sua dignidade nomeadora”.¹⁸² O cuidado em falar de percepção e não de linguagem originária se justifica no fato de que a filosofia “não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação”.¹⁸³ Por isso, essa tarefa só pode cumprir-se retrospectivamente, pela rememoração da percepção original. Essa é a tarefa que Benjamin confere à filosofia: “restaurar em sua primazia, pela exposição, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior”.¹⁸⁴

A exposição do “drama barroco” como idéia implica, portanto, sua consideração como nome. Trata-se do momento em que ele é arrancado do mundo dos fatos, ganha dimensão simbólica e se transforma numa imagem histórica afastada do curso cronológico do tempo.

¹⁸¹ Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 21.

¹⁸² Benjamin, *Drama Barroco*, p. 58. GS I-1, p. 216.

¹⁸³ Benjamin, op. cit, p. 59. GS I-1, p. 217.

¹⁸⁴ Idem.

Benjamin procurou apresentar esta passagem da palavra ao nome, do gênero em idéia, com o conceito de origem:

apesar de ser uma categoria totalmente histórica, [a origem] não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelhinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se manifesta a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.¹⁸⁵

Talvez o conceito mais controvertido deste *Prefácio*, a origem não designa um início cronológico nem um retorno ao estado paradisíaco anterior à queda da linguagem na significação.¹⁸⁶ Embora a origem busque restaurar a dimensão nomeadora da linguagem, essa restauração não deve ser compreendida como o retorno a um estado original, mas como uma recuperação que se realiza historicamente. Na interpretação de Giorgio Agamben, os homens não têm acesso imediato aos nomes, pois a história se coloca entre eles.

Como o homem só pode receber os nomes, que sempre o precedem, através de uma transmissão, a história mediatiza e condiciona o acesso a esta esfera fundamental da linguagem. (...) é pela transmissão da história, descendendo, que os nomes chegam a eles. Os nomes só podem ser dados, transmitidos. (...) Pouco importa aqui que os nomes sejam uma dádiva de Deus ou uma invenção histórica: o importante, de qualquer forma, é que sua origem escape ao sujeito falante.¹⁸⁷

A origem só constitui-se historicamente, exigindo a dupla visão, segundo a qual ela restaura o nome, mas, em virtude da distância interposta pela transmissão história, afirma o inacabamento e a incompletude dessa restauração e reprodução.¹⁸⁸ Por isso, Benjamin insiste em

¹⁸⁵ Benjamin, op. cit., p. 67-8. GS I-1, p. 226.

¹⁸⁶ Este capítulo não retomará a extensa discussão do conceito de origem na bibliografia secundária a respeito de Benjamin. Entre os comentários mais destacados, cf. Giorgio Agamben, *Lange et Histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin*. In Heinz Wismann, *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986; Gagnebin, op. Cit.; Michel Löwy. *Redenção e Utopia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, Stéphane Mosès. L' idée d'origine chez Walter Benjamin, in Wismann, op. Cit.; Marcos Nobre, „Excursão“, in *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno*, São Paulo, Iluminuras, 1999; Speth, op. Cit.; Steiner, op. Cit.. A exposição retoma aqui as interpretações de Agamben, Gagnebin e Steiner.

¹⁸⁷ Agamben, op. cit., p. 794-5.

¹⁸⁸ Cf. Gagnebin, op. cit., p. 16-7.

falar de uma percepção original e não de uma linguagem primordial. Como a queda a tornou inacessível e irrecuperável, a tarefa da filosofia não é instaurar essa linguagem, mas lembrar essa origem, reatualizando nas diversas línguas históricas essa dimensão perdida. “As idéias se dão, de forma não intencional, no ato nomeador, e têm de ser renovadas pela contemplação filosófica”.¹⁸⁹ Essa renovação, que se traduz num “permanente retorno aos fenômenos”¹⁹⁰, corresponde ao confronto das idéias com a história. “Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico”.¹⁹¹ A origem corresponde assim a um particular modelo de formulação da historicidade dos fenômenos empíricos, o qual, ao invés de situá-los diante de uma cronologia externa a eles, busca em sua imanência uma relação com a história.¹⁹²

A descoberta de uma ordenação imanente ao objeto relativiza a terminologia platônica utilizada por Benjamin, evitando que o “mundo” das idéias e o dos fenômenos sejam compreendidos, platonicamente, como realidades ontologicamente distintas. Uma vez que o mundo das idéias é entendido como descrição ou imagem do mundo dos fenômenos, as idéias devem ser então caracterizadas como a reordenação dos fenômenos e não como uma realidade distinta deles. É nesse sentido que as grandes filosofias tem valor para Benjamin, como “esboços de uma descrição do mundo”, como “descrição de uma ordenação das idéias”, como “imagem do real dentro dessa ordem”, ou ainda como “descrição do mundo das idéias, de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva”.¹⁹³ Benjamin propõe assim a tarefa expositiva do filósofo em comparação com o artista e com o pesquisador: como o artista, ele busca produzir uma imagem do mundo das idéias, mas não segundo os meios artísticos, ou seja, como representação mimética, e sim, como o pesquisador, na organização do mundo “visando à sua dispersão no reino das idéias, dividindo este mundo, de dentro, em conceitos. Ele [o filósofo] tem

¹⁸⁹ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 59. GS I-1, p. 217.

¹⁹⁰ Benjamin, op. cit, p. 67. GS I-1, p. 225.

¹⁹¹ Benjamin, op. cit, p. 68. GS I-1, p. 226.

¹⁹² Como o próprio Benjamin reconheceu, esta busca de ordenação interna ao fenômeno foi desenvolvida em analogia com as pesquisas empíricas de Goethe sobre os fenômenos originários. “Ao estudar a exposição que Simmel dá do conceito de verdade em Goethe, especialmente na sua excelente explicitação do fenômeno originário, tornou-se irretrucavelmente claro para mim que meu conceito de ‘origem’, no livro sobre o drama barroco, é uma transposição rigorosa e cogente do domínio da Natureza para o da História, deste conceito básico de Goethe. ‘Origem’ – é o conceito de fenômeno originário teológica e historicamente diferente, teológica e historicamente vivo, tirado das conexões naturais pagãs e transportado para as conexões judaicas da história. ‘Origem’ é o fenômeno originário no sentido teológico”. Benjamin, GS V-1, p. 577.

¹⁹³ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 54. GS I-1, p. 212.

em comum com o pesquisador o interesse na extinção da mera empiria, e com o artista a tarefa da exposição”.¹⁹⁴

Na teoria da exposição elaborada no *Prefácio*, Benjamin confere ao conceito o trabalho de preparar o material empírico para a exposição da idéia.

Os fenômenos não entram integralmente no reino das idéias em sua existência bruta, empírica parcialmente ilusória (permeada pela ilusão), mas apenas em seus elementos, que se salvam. Eles são depurados de sua falsa unidade, para que possam participar, divididos, da unidade autêntica da verdade. Nessa divisão, os fenômenos se subordinam aos conceitos. São eles que dissolvem as coisas em seus elementos constitutivos”.¹⁹⁵

Se a verdade fosse exposta nos fenômenos brutos, a crítica seria presa fácil de um realismo ingênuo que pensaria encontrar a verdade na imediatez mesma dos fatos. Se o fenômeno fosse um dado, não haveria espaço para a crítica da ordenação em que ele originalmente se apresenta. O trabalho do conceito é o de retirar os fenômenos da imediatidade em que se encontram, analisando-os em seus elementos para que, dessa maneira eles possam configurar-se como uma exposição da idéia. Vê-se assim que Benjamin confere uma dupla tarefa aos conceitos: a de expor a idéia nos fenômenos e a de salvar os fenômenos na idéia.

É necessário observar que o conceito não trabalha com a média. Ele tão pouco designa a representação tradicional do universal. Mas isso não implica em abandono do conceito ou do entendimento, mas na reformulação de seu papel. O conceito passa a ser um instrumento de análise dos fenômenos em seus extremos. “O empírico (...) pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. O conceito parte do extremo”.¹⁹⁶ Assim, na análise das peças barrocas, cada fenômeno é isolado e dividido em seus extremos: o príncipe, por exemplo, é exposto como mártir e como tirano; o cortesão, como santo e como intrigante. Com o objetivo de salvar o singular, a atenção de Benjamin dirige-se àqueles elementos que escapam à média do conceito, àquilo que provoca estranheza, às peças mais exageradas ou menos refinadas. As referências mais gerais da linguagem, os universais, não podem então ser conceitos, mas idéias, pois só nelas o singular, o fenômeno extremo, não é incorporado à média do conceito. Contra o falso universal do conceito, que nivela os particulares a um denominador comum, Benjamin opõe o verdadeiro universal da idéia como uma solução

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Benjamin, op. cit, p. 55-6. GS I-1, p. 213.

¹⁹⁶ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 57. GS I-1, p.

para o problema do gênero literário. Como idéia, o gênero não é uma abstração das singularidades de cada obra em favor da média que as aproxima, mas uma nova configuração dos elementos das obras singulares, em que o singular não é subsumido no geral, mas salvo enquanto singular. O que eles não conseguem fazer como conceitos, “conseguem fazer como idéias. Pois nelas, não é o semelhante que é absorvido, e sim o extremo que chega a sua síntese”.¹⁹⁷ O gênero não é assim uma categoria externa à configuração interna das obras, mas seu “ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva”.¹⁹⁸ Nesse sentido, a tarefa da crítica filosófica não é impor às obras particulares uma ordenação aleatória e arbitrária que destrua aquilo que as constitui como singularidades, mas descobrir, pela imersão em cada uma delas, a possibilidade de uma outra ordem. A idéia é assim tanto descoberta como reconhecimento de uma ordenação virtual imanente aos fenômenos.

O autêntico – o selo da origem nos fenômenos – é objeto de descoberta, uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento. (...) A idéia assume a série das manifestações históricas, mas não para construir uma unidade a partir delas, nem muito menos para delas derivar algo de comum. Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a idéia. No primeiro caso, ele é incluído sob o conceito, e permanece o que era antes – particular. No segundo, ele é incluído sob a idéia, e passa a ser o que não era – totalidade.¹⁹⁹

Na seqüência do texto, a comparação da exposição com figuras como o mosaico e a constelação evidencia essa forma de totalização em que os elementos singulares formam um todo sem se dissolverem na média. A escolha de metáforas visuais, ou melhor, de imagens, para iluminar o trabalho de exposição da idéia não é casual. Como imagem, a exposição não demonstra ou deduz a verdade, mas a mostra como uma reordenação de elementos concretos que escapam a qualquer relação causal ou de subordinação. A imagem ressalta o vínculo indissociável buscado por Benjamin entre a verdade e a empiria. “Pois elas não se expõem em si mesmas, mas unicamente através de um ordenamento de elementos materiais no conceito, de uma configuração desses elementos”.²⁰⁰ Ao mesmo tempo em que o recurso à figura mosaico ressalta o cuidado com a construção da forma filosófica, ele explicita também uma forma de apresentação

¹⁹⁷ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 63. GS I-1, p.

¹⁹⁸ Benjamin, op. cit, p. 56. GS I-1, p. 214.

¹⁹⁹ Benjamin, op. cit, p. 68-9. GS I-1, p. 227.

²⁰⁰ Benjamin, op. cit, p. 56. GS I-1, p. 214.

da verdade por meio da justaposição de elementos isolados e heterogêneos da realidade, pois a “relação entre o trabalho micrológico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o teor de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do teor de coisa.”²⁰¹ Assim como o mosaico, a constelação também ilumina a objetividade da verdade e sua irredutibilidade à media do conceito. “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de tudo, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das idéias. Para as idéias, a significação dos fenômenos se esgota em seus elementos conceituais”.²⁰² As idéias salvam os fenômenos da dispersão no infinito do céu estrelado e os tornam reconhecíveis como uma configuração da verdade. Na idéia, os fenômenos se reúnem como uma imagem singular da totalidade.

Da mesma maneira que a universalidade da idéia é uma resposta ao problema do gênero literário, sua totalidade é apontada por Benjamin como a solução para a questão, formulada na carta a Rang de 1923, entre as obras de arte e o mundo histórico. Na exposição da idéia como constelação dos fenômenos singulares, a história é exposta como teor da obra, ou seja, não como a inserção da obra numa continuidade histórica efetiva, mas como descoberta, no seu âmago, de sua pré- e pós- história.

A história filosófica, enquanto ciência da origem, é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia, enquanto todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes. A exposição de uma idéia não pode de maneira alguma ser vista como bem-sucedida, enquanto o ciclo dos extremos nela possíveis não for virtualmente percorrido. Virtualmente, porque o que está abrangido pela idéia na origem tem na história apenas um teor, e não mais um acontecer que pudesse afetá-lo. Sua história é interna e não deve ser entendida como algo de infinito, e sim como algo relacionado com o essencial, cuja pré- e pós- história ela permite conhecer.²⁰³

Essa história virtual é qualificada por Benjamin de história natural, termo que confere às obras uma vida natural, na qual se incluem não só sua produção, mas também os momentos de sua

²⁰¹ Benjamin, op. cit, p. 51. GS I-1, p. 208.

²⁰² Benjamin, op. cit, p. 56-7. GS I-1, p. 214.

²⁰³ Benjamin, op. cit, p. 69. GS I-1, p. 227.

sobrevida, como sua duração, seu efeito, sua crítica e sua tradução.²⁰⁴ Essa vida, no entanto, não se confunde com a história dos acontecimentos, a história pragmática ou efetiva, como Benjamin a chama. A vida das obras é independente dela e sua história é autônoma.²⁰⁵ A exposição destaca as obras da vida histórica, permitindo que a história interna delas venha à luz, uma história que é perfeita e estática na essência de cada obra. Em cada configuração, é exposta uma imagem congelada, eterna, do mundo histórico. O que a crítica filosófica expõe é, portanto, nada mais que o vir-a-ser dos fenômenos em seu próprio ser. “Porque o conceito de ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas somente com a absorção de toda a sua história. O aprofundamento de perspectivas históricas em investigações desse tipo, seja tomando como objeto o passado, seja o futuro, em princípio não conhece limites. Ele fornece à idéia a visão da totalidade”.²⁰⁶ Como totalidade virtual, a história natural é toda a história. Ela não mostra apenas a relação de uma obra com as demais e com o restante da história, mas é própria consumação da história exposta de um modo particular. Nesse sentido, o mundo das idéias é descontínuo. Na dialética de exposição da totalidade da história e descontinuidade de cada exposição frente às demais, a estrutura de cada idéia é definida por Benjamin como monadológica.

A idéia é mônada. O ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si oculta, a figura do restante do mundo das idéias (...) nela reside, preestabelecida, a representação (*Repräsentation*) dos fenômenos, como em sua interpretação objetiva. Quanto mais alta a ordem das idéias, mas completa a representação nelas contida. Assim o mundo verdadeiro poderia constituir uma tarefa, no sentido de que ele nos impõe a exigência de mergulhar tão fundo em todo o efetivo, que nele possa revelar-nos uma interpretação objetiva do mundo.²⁰⁷

²⁰⁴ A idéia da vida histórica das obras foi primeiramente exposta por Benjamin em 1921 no seu ensaio sobre *A Tarefa do Tradutor*. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*. GS IV-1, p. 9-21.

²⁰⁵ Na carta a Rang de 9.12.1923, Benjamin chega a opor o sol da história e da revelação à noite das idéias e das obras de arte: “As idéias são as estrelas em oposição ao sol da revelação. Elas não brilham para o grande dia da história, elas não atuam nele senão de maneira invisível. Elas só brilham na noite da natureza. Sendo assim, as obras de arte definem-se como modelos de uma natureza que não esperam nenhum dia e, portanto, não esperam o dia do julgamento, como modelos de uma natureza que não é a cena da história nem o lugar em que o homem reside. A noite que foi salva.” Walter Benjamin. *Gesammelte Briefe II. 1919-1924*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 392. „die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zu der Sonne der Offenbarung. Sie scheinen nicht in den Tag der Geschichte, sie wirken nur unsichtbar in ihm. Sie scheinen nur in die Nacht der Natur. Die Kunstwerke nun sind definiert als Modelle einer Natur, welche keinen Tag also auch keinen Gerichtstag erwartet, als Modelle einer Natur die nicht Schauplatz der Geschichte und nicht Wohnort der Menschen ist. Die gerettete Nacht“.

²⁰⁶ Benjamin, op. cit, p. 69. GS I-1, p. 228.

²⁰⁷ Benjamin, op. cit, p. 69-70. GS I-1, p. 228.

O conceito de mônada resume o trabalho de exposição: ele apresenta a idéia do drama barroco como totalidade no singular. A dupla tarefa de salvar os fenômenos na idéia e expor a idéia nos fenômenos consoma-se em mostrar que cada idéia é uma totalidade abreviada que contém em si o mundo das idéias. Descobrir nos fenômenos sua interpretação objetiva, seu pertencimento virtual a uma outra constelação de fenômenos, consiste em delinear uma imagem da história neles concentrada. Essa imagem não se confunde com o mundo dos fatos: ela é uma constelação histórica da verdade, mas não é deduzida sistematicamente das obras singulares. Ele é a interpretação objetiva das obras, a reordenação, pela crítica, de seus elementos numa nova constelação.

V

Como índice da verdade e da historicidade das formas, a idéia constitui um impecilho à transposição de um gênero específico para uma época alheia ao material histórico ao qual ele deu forma. A consequência imediata para um exame do drama barroco é o afastamento de qualquer confusão com a tragédia clássica. A primeira parte do livro de Benjamin é inteiramente dedicada a denunciar esse equívoco, assegurando autonomia ao drama barroco (*Trauerspiel*) frente à tragédia (*Tragödie*), uma autonomia que se mostra tanto terminologicamente quanto na análise das obras. Drama barroco e tragédia devem ser compreendidos como “idéias” e, portanto, sem relação imediata de semelhança ou continuidade. Na medida em que tais peças eram menosprezadas pela incompatibilidade com os preceitos da poética de Aristóteles, o equívoco atinge também a teoria, levando Benjamin a apontar a irrelevância da influência aristotélica sobre os dramaturgos barrocos. Mais uma vez, seu esforço é dirigido contra a reflexão artística do idealismo alemão, pois ele procura afastar o “estatuto canônico da tragédia – ápice da hierarquia poética do idealismo alemão”.²⁰⁸ Contra esta estética alemã, Benjamin procura mostrar a incompatibilidade de tais peças com o conceito de tragédia. Se o mito era o teor de coisa da tragédia clássica, no drama barroco é a história mesma que se apresenta como material para o dramaturgo. “Seu teor, seu objeto mais verdadeiro, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia. Nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito, e na qual a estatura trágica das *dramatis personae* não resulta da condição atual, radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado”.²⁰⁹

²⁰⁸ Rochlitz, op. cit., p. 122.

²⁰⁹ Benjamin, op. cit., p. 86-7. GS I-1, p. 242-4. Cf. “(...) o monarca não assume uma posição central no drama barroco para protagonizar um confronto com Deus e o destino, ou para corporificar um passado imemorial, como

A autonomia do drama barroco perante a tragédia leva Benjamin a um outro confronto com a estética alemã. Enquanto esta declarava sua preferência por uma concepção simbólica de obra de arte, que postula a identidade entre universal e particular, Benjamin procura mostrar os méritos das figurações alegóricas com as quais o barroco construiu seu repertório dramático. A alegoria se torna então uma peça chave da reavaliação do drama barroco, pois, de acordo com Benjamin, ela possibilitou a assimilação da história como seu teor de coisa: “só essa estrutura [alegórica] permitiu ao drama barroco assimilar como teores os materiais que lhe eram oferecidos pelas condições da época”.²¹⁰ Essa história é a história dos conflitos do século XVII, fragmentado pelas guerras religiosas provocadas pela reforma protestante e pela contra-reforma católica. Na valorização da alegoria em função da apropriação da história como teor, Benjamin estabelece uma acirrada polêmica contra a estética alemã, especialmente contra Goethe e contra os primeiros românticos, cujas estéticas se tocavam na depreciação da alegoria como forma arbitrária de ilustrar conceitos.

A definição da alegoria pela distância entre significante e significado já estava presente na retórica antiga, que a entendia como uma maneira de dizer uma coisa para significar outra. Ela era empregada como um modo de elocução, ou seja, como um procedimento construtivo por meio do qual aquilo que era dito reenviava, por uma relação de semelhança, a algo não dito. Ela se apresentava assim especialmente apropriada à representação de abstrações e à construção de sentidos figurados a partir de um sentido literal.²¹¹ Além de um modo de construção retórica ou poética, a alegoria era também um modo de ler e interpretar textos. Neste processo, o dado fundamental consistia na distância histórica que separava o texto de seu leitor, permitindo que a leitura de um texto não se orientasse somente pela recuperação de seu sentido original (interpretação literal), mas também pela produção de um sentido coerente com a experiência daquele que o leria (interpretação alegórica).²¹² Deste modo, a separação entre o espírito e a letra do texto tornou-se fundamento de interpretação de textos canônicos como o Velho Testamento, por exemplo, restringindo-a, nesse caso, ao sentido oferecido por autoridades políticas ou religiosas, únicas autorizadas a encontrar o sentido alegórico a partir do sentido literal. Como

chave de uma continuidade nacional viva, e sim para conformar as virtudes principescas, denunciar os vícios principescos, explicar as manobras diplomáticas e as maquinações políticas. O soberano, como primeiro expoente da história, já é quase sua encarnação. De uma forma tosca, o interesse pelos acontecimentos atuais se exprime abundantemente na poética. (...) No século XVII, o termo Trauerspiel se aplicava tanto à obra como aos acontecimentos históricos, do mesmo modo que hoje, com maior justificação, ocorre com o termo trágico”. Idem.

²¹⁰ Benjamin, op. cit., p. 239. GS I-1, p. 390.

²¹¹ João Aldolfo Hansen. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986. p. 1.

²¹² Cf. Hansen, op. cit., pp. 43-5; Peter Szondi. *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001. pp. 15-26; Gagnebin, op. cit., p. 37-40.

hermenêutica, a alegoria “decifra significações tidas como verdades sagradas, ocultas na natureza sob a aparência das coisas e também na linguagem figurada dos textos das Escrituras, que revelam um ‘sentido espiritual’.”²¹³ O sentido espiritual de um texto canônico é sempre assim uma tentativa de conciliação entre a letra do texto e exigências racionais ou morais da autoridade que o lê, como transparece na interpretação do Velho Testamento como uma prefiguração ou anunciação do Novo Testamento.

Apesar das longas discussões e desdobramentos a que a questão da alegoria remete, percorrendo praticamente toda a história da arte e da literatura, a valorização da alegoria por Benjamin se inscreve numa discussão específica, mais exatamente na contraposição entre símbolo e alegoria formulada pela estética da época de Goethe. A profusão de significados e definições a que tais termos remetem torna praticamente impossível distinguir, sem uma referência histórica e teórica que organize tal distinção, uma exposição alegórica de uma simbólica. A semelhança entre a alegoria renascentista, de inspiração neoplatônica, e o símbolo romântico é um exemplo entre outros.²¹⁴ Somente na passagem do século XVIII ao XIX, a diferença entre essas duas noções não só se torna nítida, como também é apresentada na forma de uma oposição. Elaborada inicialmente por Moritz, essa oposição se consolida na correspondência entre Goethe e Schiller e na reflexão estética da época, definindo a obra de arte pela sua intransitividade, coerência interna e organicidade.²¹⁵ Esta mesma noção de obra de arte como totalidade orgânica e plena de sentido enseja, por sua vez, a desvalorização das obras alegóricas em face das simbólicas, como escreve Goethe a Schiller:

Há uma grande diferença segundo o poeta busque o particular em vista do geral ou veja o geral no particular. Do primeiro caso nasce a alegoria, na qual o particular vale unicamente como exemplo do geral; o segundo é, no entanto, conforme à natureza da poesia: ela indica um particular sem que parta do geral e o indique. Porém aquele que capta vivamente esse particular recebe ao mesmo tempo o geral, sem disso se dar conta, ou apenas posteriormente.²¹⁶

²¹³ Hansen, op. cit., p. 43.

²¹⁴ Hansen, op. cit., p. 71.

²¹⁵ A esse respeito é bastante interessante o livro de Tzvetan Todorov. *Teorias do Símbolo*. Campinas, Papirus, 1996, que, num longo capítulo (capítulo 6), traça um panorama das discussões sobre símbolo e alegoria nesse período.

²¹⁶ Citado em Benjamin, *Drama Barroco*, p. 183. GS I-1, p. 338. Também em Todorov, op. cit., p. 257.

A intransitividade e a imanência do sentido do símbolo são facilmente percebidas nessa formulação.²¹⁷ O que é representado possui sentido próprio, não precisa reenviar a algo exterior. A alegoria, por sua vez, parte de uma abstração, do geral ou de um conceito e busca representá-lo sensivelmente, como um exemplo do geral. A formulação exemplar de Schelling em sua *Filosofia da Arte*, ao equiparar símbolo e mitologia, ilustra essa imanência: “Na alegoria, o particular apenas *significa* o geral; na mitologia ele *é* ao mesmo tempo o geral”.²¹⁸

A objeção geral de Benjamin é a de que tal concepção de símbolo não passa de uma deturpação romântica do conceito teológico de símbolo.

Este está situado na teologia, e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem se tornado cada vez mais densa. Mas é precisamente o uso fraudulento do ‘simbólico’ que permite investigar em toda a sua ‘profundidade’ todas as formas de arte, contribuindo desmedidamente para o conforto das investigações científicas. O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a ‘manifestação’ de uma ‘idéia’ é caracterizada como um ‘símbolo’. A unidade do elemento sensível e do supra-sensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada numa relação entre manifestação e essência. A introdução na estética desse conceito distorcido de símbolo foi uma extravagância romântica hostil à vida, que precedeu o deserto da moderna crítica de arte. Enquanto estrutura simbólica, supunha-se que o belo fundia-se com o divino, sem solução de continuidade. A noção de imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo foi elaborada pela estética teosófica dos românticos.²¹⁹

Nessa longa passagem, que retoma a parcialidade das teorias da arte de Goethe e dos românticos, não há uma crítica ao símbolo enquanto tal, de modo a excluí-lo do domínio da arte. Benjamin não só valorizou obras literárias simbólicas, como também se valeu de uma série de metáforas e conceitos vinculados à instantaneidade do símbolo. As noções mesmas de origem, nome e idéia apropriam-se de elementos simbólicos. Sua crítica não se dirige assim exatamente ao símbolo,

²¹⁷ Subjacente a esse elogio do símbolo, está a teoria da arte de Goethe, particularmente a idéia da perceptibilidade necessária dos protótipos na aparência estética. Cf. capítulo 1 acima.

²¹⁸ Citado por Todorov, op. cit., p. 264.

²¹⁹ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 182; GS I-1, p. 336-7.

mas a sua transformação, pelo romantismo, numa espécie de panacéia, capaz de resolver qualquer problema teórico.²²⁰

Na sua tese sobre o romantismo alemão, Benjamin já havia mostrado como a teoria romântica da arte buscava uma conexão entre a forma da obra particular ou forma-de-exposição e a idéia das formas ou idéia da arte. O que permitia essa conexão entre o particular e o universal era uma concepção simbólica de forma identificável na teoria romântica do romance. Os motivos da predileção dos românticos por essa forma não devem ser buscados no alto apreço pelo *Wilhelm Meister* de Goethe, mas nos elementos que a configuram como forma simbólica suprema, ou seja, naquelas características que o torna passagem contínua, no médium-de-reflexão, entre a obra casual e empírica e a idéia da arte, a “expressão do puro absoluto poético na forma.”²²¹

O romance alcança tal destaque entre as formas simbólicas graças a sua flexibilidade, ou mais exatamente, ao seu caráter de prosa. Numa carta a August Schlegel citada por Benjamin, Novalis discorre sobre o espírito combinatório da prosa como a união das virtudes da prosa e da poesia, de uma heterogeneidade numa nova unidade. Este conceito romântico de prosa se apresenta então como a união da limitação e da contração próprias ao discurso prosaico com os elementos fluidos – a elasticidade, a expansão da liberdade, a ausência de regras – que marcam a origem da poesia. Nas palavras de Benjamin,

o médium-de-reflexão das formas poéticas aparece na prosa, daí ela poder ser determinada de idéia de poesia. Ela é o fundo criador das formas poéticas, elas todas são mediatizadas nela e dissolvidas como em seu fundo criador canônico. Na prosa interpenetram-se todos os ritmos conectados, eles se ligam numa nova unidade, prosaica, que em Novalis constitui o ‘ritmo romântico’. (...) Porque a unidade de toda a poesia enquanto uma única obra, expõe um poema em prosa, o romance é a forma poética suprema”.²²²

A exposição romanesca, como afirma Friedrich Schlegel em uma passagem citada por Benjamin, não é um continuum, mas uma construção articulada em cada período. Como totalizações parciais de um todo maior, suas partes são, num mesmo movimento, a limitação da reflexão em si mesma e a superação dessa limitação num nível superior. Graças a sua forma

²²⁰ Uma exposição sobre a construção teórica do símbolo no romantismo, e em Schelling especificamente, e que certamente recusaria essa crítica de Benjamin, pode ser encontrada no ensaio de Rubens Rodrigues Torres Filho, *O simbólico em Schelling*, in *Ensaio de Filosofia Ilustrada*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

²²¹ Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p. 102.

²²² Benjamin, op. cit., p. 107.

simbólica, cada segmento é perfeito em si mesmo, uma totalidade acabada, e ao mesmo tempo passagem para um todo maior, o romance, o qual, por sua vez, é símbolo da totalidade infinita das formas artísticas, a idéia da arte. Essa relação parte-todo caracteriza o romance como uma forma orgânica, na qual cada parte é perfeita em si mesma, mas só tem sua razão de ser no todo que as contém e as supera. É essa exposição do infinito da reflexão na forma particular o motivo da alta estima de Schlegel pelo *Wilhelm Meister* de Goethe, numa passagem citada por Benjamin. “A exposição de uma natureza sempre novamente contemplando a si mesma, como ao infinito, era a mais bela prova que um artista pôde dar da profundidade insondável de sua potência.”²²³

Contra a passagem imediata do particular ao universal na forma simbólica, a reabilitação da alegoria por Benjamin é, antes de tudo, uma reabilitação da história e do tempo, transfigurados no instante místico da exposição simbólica. A diferença das duas formas em relação ao tempo foi elaborada notadamente por Creuzer por volta de 1810, ao notar o caráter instantâneo, indivisível e eterno do símbolo, em contraposição à sucessão e ao desenvolvimento temporal da alegoria. “A distinção entre os dois modos deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria. Uma idéia se manifesta no símbolo num momento e integralmente (...). A alegoria nos obriga a respeitar e a seguir a evolução que toma o pensamento oculto na imagem. Aquela é a totalidade instantânea; esta, a progressão numa série de momentos.”²²⁴ Assim, de um lado, a simultaneidade e a identificação entre significante e significado do símbolo, e de outro, a dependência da significação alegórica da temporalidade. Se no símbolo se revela a evidência e a eternidade de um sentido único revelado, na alegoria se apresenta a necessidade de invenção de significados mutáveis e transitórios.

O objetivo de Benjamin ao retomar essas análises era opor a fragmentariedade e arbitrariedade da alegoria ao caráter absoluto e eterno do símbolo. A historicidade do sentido alegórico é valorizada e reabilitada em face de sua capacidade de representar o sentimento de transitoriedade do mundo que caracteriza a época barroca diante da eternidade divina. A concepção de um mundo impregnado pelo sentido divino é abalada pelas guerras religiosas e pelas monarquias absolutistas do século XVII. No palco, essa história é alegorizada como apresentação do declínio e da decadência que permeia todas as coisas. A alegoria torna-se assim não apenas uma figura ilustrativa de uma realidade problemática, mas a própria forma de expressão de um mundo nessas condições, marcado pelo choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo. Como escreve Benjamin, "a alegoria se instala

²²³ Benjamin, op. cit., p. 104.

²²⁴ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 187. GS I-1, p. 342. Também em Todorov, op. cit., pp. 272-3.

mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente."²²⁵ Nesse entrelaçamento de história e eternidade, imanência e transcendência, a alegoria exprime a realidade fragmentada de um mundo em conflito, no qual a história é a história do sofrimento.

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* [o aspecto fúnebre] da história como topopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.²²⁶

O que confere à alegoria essa visão da história como declínio, morte e sofrimento é o mesmo que a separa de uma forma artística simbólica: a destruição da aparência de harmonia e totalidade. Nesse sentido, a alegoria apresenta uma profunda compreensão do caráter problemático da arte, ou seja, ao mesmo tempo em que busca dissolver a aparência estética ela é consciente de que a arte é impensável como abandono completo do domínio da aparência. “Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, que esse fragmento amorfo que constitui a escrita visual do alegórico. Nela, o Barroco se revela a soberana antítese do classicismo (...) no Barroco, não se trata tanto de corrigir o classicismo, como de corrigir a própria arte”.²²⁷ Em outras palavras, a alegoria põe em relevo o caráter de objeto construído da obra de arte. Nesse sentido, Benjamin realça a ostentação construtivista, a técnica, a *ars inveniendi*, da alegoria. “O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível. Daí a ostentação da fatura, que (...) aparece como uma parede de alvenaria, num prédio que perdeu o reboco”.²²⁸ Em formulações que antecipam a oposição que ele desenvolverá, na década de 1930, entre jogo e

²²⁵ Benjamin, *Drama Barroco*, p. 247. GS I-1, p.

²²⁶ Benjamin, *Drama Barroco*, p.188. GS I-1, p. 343.

²²⁷ Benjamin, op. cit., p. 198. GS I-1, p. 351-2.

²²⁸ Benjamin, op. cit., p. 200-1. GS I-1, p. 354-5.

aparência como dois desdobramentos da mimesis artística, Benjamin realça que o rompimento da bela aparência é uma decorrência deste jogo do alegorista com os procedimentos artísticos.²²⁹ O jogo com o luto que define o drama barroco como *Trauer-Spiel* não é apenas a encenação da tristeza, mas também o jogo com eles, seja este jogo compreendido como processo de elaboração e superação de uma experiência difícil ou traumática, seja como experimentação e explicitação dos procedimentos artísticos.

Essa ênfase no aspecto construtivo da arte alegórica é mais um indício da importância da tese hölderliana da sobriedade da arte para Benjamin. Mas a consequência mais importante dessa tese para a questão aqui discutida encontra-se na relação das obras alegóricas com a questão da beleza. A presença da tese da sobriedade da arte na exposição da alegoria barroca implica a profunda alteração do que se entende por beleza e por aparência, bem como da relação desses dois termos com a verdade das obras de arte. No *Prefácio*, ao buscar uma vinculação das obras de arte com a verdade, Benjamin utilizou-se do expediente platônico da beleza da verdade. Ora, isso exige a manutenção não só do conceito de beleza como também do vínculo entre beleza e aparência. Benjamin, contudo, não está mais lidando com uma dialética da bela aparência imanente à forma artística como ainda era o caso em *As Afinidades Eletivas*. A violência das obras alegóricas contra a aparência afasta a beleza como critério de avaliação. Nessa questão, parece surgir a tensão central do livro, a qual poderia opor a teoria da exposição ao conceito de obra alegórica, pois como seria possível apresentar o teor de verdade das peças barrocas abrindo mão do conceito de beleza? O caminho para uma resposta é indicado pelo próprio laço entre história e teologia que compõe o teor de coisa do drama barroco.

VI

No entrecruzamento de elementos estéticos e teológicos, mobilizados para a caracterização da alegoria barroca, esta corresponde à linguagem após a queda. A linguagem dos nomes, aquela que comunicava imediatamente a essência das coisas, transformou-se numa linguagem arbitrária e convencional, alheia a qualquer significado intrínseco às coisas. Antes da queda, a natureza era muda, mas a nomeação adâmica permitia que ela comunicasse sua essência ao homem, e deste a Deus. Ao nomear as coisas, o homem as tornava bem-aventuradas, ou seja, conhecidas na sua essência como partes da criação. Após a queda, essa mudez se altera. A natureza deixa de irradiar qualquer sentido próprio, imediato e transparente ao homem. Ela é

²²⁹ Cf. a parte III deste trabalho.

absorvida pela culpa. “A culpa é imanente tanto ao contemplativo alegórico, que trai o mundo por causa do saber, como aos próprios objetos de sua contemplação. Essa concepção, fundada na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a natureza, constitui o fermento do profundo alegorês ocidental”.²³⁰ A natureza culpada e estranha ao homem, os objetos destituídos de qualquer significação: este é o material da alegoria. A significação alegórica, por sua vez, transforma-se na única forma de salvação da natureza, na medida em que só nas mãos do alegorista ela recebe um significado. “o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista”.²³¹ Essa é a origem da arbitrariedade da linguagem alegórica, por meio da qual “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. (...) exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado”.²³²

Essa arbitrariedade, produzida pelo distanciamento histórico entre o mundo profano e a revelação divina, não deve, porém, ser reduzida a uma mera convenção. Não é por mero acaso que uma imagem como a do pôr-do-sol, por exemplo, é associada à queda de um tirano. Benjamin interpreta essa convenção como historicamente constituída. A associação entre significante e significado não nasce da arbitrariedade subjetiva do alegorista, mas é também uma associação objetiva, expressão de uma relação histórica. Sendo assim, a alegoria deve ser compreendida na dialética entre convenção e expressão. “Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por sua natureza antagônicas. (...) A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção”.²³³ Expressão da convenção: a convenção, reenviada ao seu enraizamento histórico, ao distanciamento entre o domínio do sagrado e do profano, torna-se expressão dessa distância.

Como essa distância é simultaneamente nostalgia, a alegoria almeja ser também linguagem sagrada. Mas diante da impossibilidade de um retorno ao estado paradisíaco, ela não pode ser linguagem oral, como a nomeação adâmica que traduz a linguagem muda das coisas na linguagem oral. “Essa poesia era de fato incapaz de liberar em sons a profundidade encarcerada

²³⁰ Benjamin, op. cit., p. 247. GS I-1, p. 398.

²³¹ Benjamin, op. cit., p. 205-6. GS I-1, p. 359-60.

²³² Benjamin, op. cit., p. 197. GS I-1, p. 350-1.

²³³ Benjamin, op. cit., p. 197. GS I-1, p. 350-1.

na imagem escrita. (...) A linguagem falada é assim a esfera da locução livre e primordial da criatura, em contraste com a escrita visual da alegoria, que escraviza as coisas nos complexos da significação”.²³⁴ A alegoria almeja então ser a forma escrita da linguagem revelada. É essa aspiração o motivo da inclinação da alegoria pela expressão visual, como os emblemas, rebus e hieróglifos, nos quais a linguagem se distancia dos sinais gráficos e se aproxima das coisas.

É possível, sem contradição, conceber um uso mais livre e mais vivo da linguagem revelada, no qual essa não perdesse nada de sua dignidade. O mesmo não se dá com a forma escrita dessa linguagem, que a alegoria pretende ser. A santidade da escrita é inseparável da idéia de sua codificação rigorosa. Porque toda escrita sagrada consolida-se em complexos verbais que em última análise são imutáveis, ou aspiram a sê-lo. A escrita alfabética, enquanto combinação de átomos gráficos, está mais afastada que qualquer outra dessa escrita sagrada. É nos hieróglifos que esta se manifesta. O desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita – o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente – impele essa escrita a complexos de sinais, a hieróglifos. É o que se passa com o Barroco. Externamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas – a palavra escrita tende à expressão visual.²³⁵

Como linguagem escrita, ou melhor, como uma escrita por imagens, a alegoria torna-se uma forma que rompe com a aparência de totalidade do símbolo clássico. Como diz Benjamin ao elogiar a teoria da linguagem de Ritter: “Ele [Ritter] atinge o cerne da visão alegórica com sua doutrina de que toda imagem é unicamente imagem escrita. No contexto da alegoria, a imagem é apenas assinatura, apenas o monograma do ser, e não o ser em seu invólucro”.²³⁶ Pelo próprio caráter da linguagem alegórica, composta por imagem sensível e legenda explicativa, a essência da imagem não é mantida velada, mas colocada diante dos olhos do observador. Segundo Benjamin, “a função da escrita por imagens, do Barroco, não é tanto o desvendamento como o desnudamento das coisas sensoriais”.²³⁷ Assim, na emblemática, não há nenhuma essência oculta por trás da imagem que é apresentada ao observador. Essa essência é trazida para a superfície da aparência, apresentando-se como escrita, como a legenda explicativa, tornando-se assim parte da imagem apresentada. O mesmo ocorre na concepção barroca de obra de arte. Essa

²³⁴ Benjamin, op. cit., p. 223-4. GS I-1, p. 376-8.

²³⁵ Benjamin, op. cit., p. 241-2. GS I-1, p. 351-2.

²³⁶ Benjamin, op. cit., p. 236. GS I-1, p. 388.

²³⁷ Benjamin, op. cit., p. 207. GS I-1, p. 360-1.

linguagem de imagens, que conjuga imagem sensível e escrita, desfaz aquele véu que encobria a essência da obra de arte simbólica. “Nunca houve uma literatura cujo ilusionismo virtuosístico tivesse eliminado mais radicalmente de suas obras aquela aparência transfiguradora com que outrora, e com razão, se procurara determinar a essência da criação artística. A ausência dessa aparência pode ser vista como uma das características mais rigorosas da lírica barroca”.²³⁸ É esta ausência que motivou a censura da crítica posterior, que a qualificou como deficiência da forma artística. “O teor das obras típicas do barroco não é suficientemente velado”,²³⁹ diz Benjamin, reconhecendo essa deficiência. Na obra alegórica, não há relação orgânica entre parte e todo, mas destaque de fragmentos que oferecem uma outra concepção de obra, em que as partes dissolvem a imagem harmônica de totalidade da obra simbólica. “Na esfera da intuição alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca”²⁴⁰. Mas se isso é uma deficiência do ponto de vista da obra de arte simbólica, também é percepção de que sua totalidade é uma totalidade enganosa, falsa, pois encobre o que há de destrutivo, estranho, sujeito ao curso do tempo e à morte na natureza. “Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado”.²⁴¹ A alegoria, ao contrário, retira sua força dessa sujeição à morte: “Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação.”²⁴²

Benjamin designa essa percepção barroca da natureza avessa à harmonia e à beleza com o conceito de história natural. É a partir de uma visão da natureza como declínio que a história entrava em cena na literatura barroca. A natureza não designa vida e plenitude. Ela não aparece “no botão e na flor, mas na excessiva maturidade e decadência de suas criações. Para eles, a natureza é o eternamente efêmero, e só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história. (...) Com o declínio, e somente com ele, o acontecimento histórico diminui e entra no teatro”.²⁴³ História e natureza reúnem-se sob a rubrica comum da transitoriedade, a qual ganha uma exposição sensível na figura da ruína.

²³⁸ Benjamin, op. cit., p. 202. GS I-1, p. 356.

²³⁹ Benjamin, op. cit., p. 202. GS I-1, p. 356.

²⁴⁰ Benjamin, op. cit., p. 198. GS I-1, p. 352.

²⁴¹ Benjamin, op. cit., p. 198. GS I-1, p. 352.

²⁴² Benjamin, op. cit., p. 188. GS I-1, p. 343.

²⁴³ Benjamin, op. cit., p. 201. GS I-1, p. 355.

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio.²⁴⁴

Nessa concepção de história natural, a natureza, ao sujeitar-se ao tempo, como decadência e transitoriedade, assume um momento da história. E a história, por sua vez, ao ser apenas um processo de declínio inevitável, de repetição de um ciclo interminável de nascimento, envelhecimento e morte, assume os caracteres da natureza. Na relação dialética entre história e natureza, materializada na figura da ruína, Benjamin descobre uma percepção aguda da transitoriedade do mundo e da destrutividade do tempo e da história. Nas peças barrocas, o mundo aparece como algo estranho, destruído e enrijecido. Somente aquilo que se torna estranho num processo histórico compreendido como eterno declínio das coisas, como história natural, torna-se matéria da significação alegórica. “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca.”²⁴⁵ O alegorista, no entanto, é fiel a esse mundo e busca assim conhecê-lo, romper essa estranheza, imprimindo a ele, um novo significado. Esse é o caráter salvador da alegoria: apropriar-se dessas ruínas, imprimir a elas um significado, e assim salvá-las para a eternidade.

Benjamin resiste, porém, a identificar no trabalho do alegorista uma salvação para esse mundo enrijecido, alienado e estranho. No final, diz ele, o alegorista sai de mãos vazias: em nome da salvação, ele abandona a compreensão devastadora da história. Todas as suas significações, no fundo, são meramente subjetivas. Com o auxílio de conceitos teológicos e com a retomada de sua interpretação do *Gênesis* desenvolvida no primeiro ensaio sobre a linguagem, Benjamin mostra que a alegoria é um produto da queda e, portanto, do conhecimento do mal. O mal, porém, não existe no mundo, pois tudo que Deus criou era bom. “Portanto o saber do mal não tem objeto. Não existe o mal no mundo. Ele surge no próprio homem, com a vontade de saber (...). O saber do bem, como saber, é secundário. Ele resulta da prática. O saber do mal, como saber, é primário. Ele resulta da contemplação. Como triunfo da subjetividade e irrupção da ditadura sobre as coisas, esse saber é a origem de toda contemplação alegórica.”²⁴⁶ O mal é,

²⁴⁴ Benjamin, op. cit., p. 199-200. GS I-1, p. 353-4.

²⁴⁵ Benjamin, op. cit., p. 200. GS I-1, p. 354.

²⁴⁶ Benjamin, op. cit., p. p. 256. GS I-1, p. 407.

assim, um elemento da contemplação alegórica das coisas. Os vícios absolutos, encarnados por príncipes e intrigantes em diversas peças, não têm existência no mundo. Eles também são alegorias, ou seja, significam algo diferente do que são. Aqui reside para Benjamin a grande traição do alegorista. O drama do mundo, a transitoriedade da história e a morte, não são apenas o significado das alegorias, mas também material a ser alegorizado. Nessa reviravolta final, eles se revelam alegorias da ressurreição.

Com isso, resolve-se a cifra das coisas mais fragmentadas, mais extintas, mais dispersas. Ao mesmo tempo, a alegoria perde tudo o que tinha de mais inalienavelmente seu: o saber secreto e privilegiado, a autocracia no reino das coisas mortas, a imaginária infinitude de um mundo vazio de esperança. Tudo isso morre com aquela última reviravolta, na qual a imersão alegórica tem de abandonar a derradeira fantasmagoria do objetivo, e inteiramente entregue a seus próprios recursos, se reencontra, a sério, debaixo do Céu, e não mais, ludicamente, no mundo terreno das coisas. É justamente essa a essência da imersão alegórica: os últimos objetos em que ela acreditava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, se transformam em alegorias, e essas alegorias preenchem o Nada, em que eles se representam, assim como a intenção, em vez de manter-se fiel até o fim à contemplação das ossadas, refugia-se, deslealmente, na Ressurreição.²⁴⁷

Essa crítica ao subjetivismo salvacionista do alegorista barroco confere independência à posição de Benjamin perante o objeto de sua crítica. Esta não remete à salvação alegórica, mas à interpretação filosófica, cuja função é expor a constituição histórica das coisas como estranhas e mortas. Nesse sentido, Benjamin define sua crítica filosófica como mortificação das obras, em forte contraste com a crítica romântica. A crítica não potencializa a reflexão interna das obras, mas consome sua duração. Ela não lida com as obras como se elas fossem organismos vivos, mas parte da destruição que o tempo exerceu sobre elas. Se em *As Afinidades Eletivas*, a tensão entre aparência e sem-expressão se colocava como ponto de partida da crítica, nas obras fragmentadas do barroco, a destruição da aparência, como um processo imanente à duração dessas obras, se apresenta como o critério da crítica. Nesse sentido, as próprias obras já antecipavam sua destruição crítica.

A beleza não tem nada de inalienável para os que a ignoram. Para esses nada é menos acessível que o drama barroco. Sua aparência se extinguiu, porque era das mais grosseiras. O que dura é o

²⁴⁷ Benjamin, op. cit., p. p. 255. GS I-1, p. 407.

estranho detalhe de suas referências alegóricas: um objeto de saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas. A crítica é a mortificação das obras. Mais que quaisquer outras, as obras do Barroco confirmam essa verdade.²⁴⁸

Aquelas obras cuja efetividade se extinguiu encontram-se prontas para a violência que a crítica exercerá sobre elas, transformando-a num objeto de saber filosófico, a fim de que a crítica extraia delas seu teor de verdade.

A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida na obra. (...) A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história. O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em teores de verdade, de caráter filosófico, os teores de coisa, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do teor de coisa em teor de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, com elementos formais da obra de arte salva.²⁴⁹

Como uma referência à história e à constituição formal das obras, a ruína situa a alegoria, desde o início, além da bela aparência. Isso coloca o problema da relação entre verdade e beleza sob uma nova perspectiva. Em *As Afinidades Eletivas*, o teor de verdade era exposto na dialética entre a aparência e sua dissolução como uma tendência formal imanente à obra singular. No *Drama Barroco*, Benjamin não dispõe mais da dialética da bela aparência como aparecimento da verdade. A constituição grosseira de cada peça não sustenta a dialética encontrada no romance de Goethe. As peças barrocas ficaram aquém do feito artístico da bela aparência. Como então legitimar sua crítica numa concepção expositiva da verdade? Ou a teoria da alegoria seria incompatível com a teoria da exposição? Benjamin sustenta o aparecimento da “imagem do belo” nas peças barrocas na medida em que não perde de vista a debilidade artística de seu objeto. Embora elas tenham apresentado uma “profunda consciência do caráter problemático da arte” ao colocar em questão a relação entre arte e aparência, nenhuma das peças analisadas se sustenta

²⁴⁸ Benjamin, op. cit., p. 203. GS I-1, p. 357.

²⁴⁹ Benjamin, op. cit., p. 203-4. GS I-1, p. 357-8.

individualmente como exposição da verdade. Benjamin não as reabilita defendendo a qualidade que elas não possuem. Elas somente se configuram como exposição da verdade quando o crítico as decompõe para extrair delas o esboço de um gênero literário. Pois a verdade não aparece na obra acabada, na construção bem realizada, mas nos detalhes extremos, nos fragmentos significativos, nas ruínas com que o crítico constrói seu mosaico. É o caráter fragmentado do objeto que leva Benjamin a desenvolver o método de salvação dos fenômenos na idéia. Somente quando acolhidas no universal da idéia, como elementos do gênero do drama barroco, estas peças perduram como uma configuração da verdade. Ainda assim o drama barroco é somente o “forte esboço” de uma forma. Pois ele ainda não havia vislumbrado um acesso à verdade das obras de arte individuais para além da bela aparência. Para o jovem Benjamin, a verdade da obra de arte ainda permanecia no domínio da bela aparência, ainda que a imagem do belo já fosse a imagem de seu declínio.

O forte esboço dessa forma precisa ser pensado até o fim, e apenas sob essa condição pode ser exposta a idéia do drama barroco alemão. A idéia do plano de conjunto se manifesta de forma mais impressionante nas ruínas dos grandes edifícios que nas construções menores, por mais bem conservadas que estejam, e por isso o drama barroco alemão merece uma interpretação. Desde o início, no espírito da alegoria, ele foi concebido como ruína, como fragmento. Se outras resplandecem magníficas como no primeiro dia, esta forma mantém a imagem do belo firmemente ligada ao último dia.²⁵⁰

²⁵⁰ Benjamin, op. cit., p. 258. GS I-1, p. 409.

II – A pedagogia do gesto

*A literatura, senhoras e senhores:
este falar sem fim de ruidosa mortalidade e em vão!*

Paul Celan

4. Parábola e narração

Após o livro sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin não voltaria a buscar na idéia do belo o teor de verdade das obras de arte. Do ponto de vista de sua produção posterior, o fim da orientação da crítica pela bela aparência já se anunciava na tensão entre a destruição da bela aparência pela alegoria barroca e uma concepção de crítica definida como exposição da idéia de beleza. Tensão inexistente no ensaio “*As Afinidades Eletivas* de Goethe”, uma vez que a negatividade inerente à sofisticada conformação da bela aparência no romance de Goethe ainda permitia a Benjamin buscar na beleza da obra de arte a sua verdade. A aparência grosseira das

peças barrocas, que deixava sua fatura à mostra, tal como uma parede de alvenaria à espera de acabamento, já não sustentava o exercício de uma crítica eminentemente positiva, exercida como desdobramento da própria obra. Como essas peças não poderiam ser individualmente consideradas, Benjamin é levado a apostar na reformulação da noção de gênero literário como estratégia de exposição do teor de verdade de obras que, de outro modo, se perderiam para a crítica.

Nos ensaios críticos escritos a partir do final da década de 1920, Benjamin não renuncia à crítica como exposição da verdade das obras de arte, mas o confronto com a produção artística recente lhe apresenta um cenário em que a bela aparência não é mais a articulação entre arte e verdade. No final do “Prefácio” ao *Drama Barroco*, ele já mostrava consciência deste problema ao apontar a importância da forma alegórica para o drama expressionista, embora, talvez por falta de interesse neste desdobramento do teatro alemão, ele nunca tenha se preocupado em desenvolver esta relação, dando margem ao mal-entendido de ver em sua apresentação da alegoria barroca uma teoria da obra de arte de vanguarda.²⁵¹ Em seus ensaios sobre Bertolt Brecht e Franz Kafka, escritos na primeira metade da década de 1930, é possível, contudo, reconhecer o desenvolvimento de outra perspectiva para a crítica, a qual só seria explicitamente confrontada com a questão da bela aparência em sua análise do cinema mudo, exposta no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Estes três ensaios da década de 1930 permitem articular as divergências entre ele e Adorno sobre um pano de fundo comum. Além de mostrar que Adorno compartilha com Benjamin o diagnóstico do declínio da bela aparência na avaliação da produção artística contemporânea, a *Correspondência* aponta também para o esforço conjunto de desenvolver uma compreensão materialista da arte contemporânea. Estes pontos de convergência, que se articulam em torno da reconfiguração de questões da obra de juventude de Benjamin, conferem sentido à idéia de um projeto comum a ambos. As discussões em torno dos trabalhos de Benjamin sobre Kafka e sobre o cinema, bem como os conflitos gerados pela intensa colaboração intelectual entre Benjamin e Brecht, permitem, porém, delinear desenvolvimentos autônomos a partir de questões compartilhadas por ambos. Os debates travados na *Correspondência* podem ser assim compreendidos a partir de caminhos distintos escolhidos por cada um dos autores na articulação dos problemas artísticos que mais lhes chamavam a atenção na época. Delinear estes diferentes

²⁵¹ Cf. a exposição da alegoria em Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. Salvo engano, o primeiro a transpor a apresentação benjaminiana da alegoria barroca para as obras de vanguarda foi Georg Lukács, em sua *Estética*, ao utilizá-la para comentar a obra de Kafka.

posicionamentos a partir dos trabalhos de Benjamin sobre Brecht e Kafka, num primeiro momento, e, depois, sobre o cinema é o propósito da continuação deste trabalho.

* * *

Nestes ensaios da década de 1930, Benjamin desenvolveu uma perspectiva crítica que, em 1929 no ensaio sobre “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, ele apresenta de maneira programática com a rubrica de um “materialismo antropológico”, caracterizado com noções como “espaço de corpo” e “espaço de imagens”.²⁵² Tal concepção de materialismo permanece ali uma sugestão cifrada de difícil interpretação, mais um tópico a ser retomado posteriormente que uma conquista adquirida no trabalho crítico. Ainda que Benjamin não tenha retornado posteriormente ao tema do “materialismo antropológico”, a correlação entre espaço, corpo e imagem constitui uma constelação decisiva em seus trabalhos de toda a década seguinte, imprescindível às análises de Brecht, Kafka e do cinema. Ela não aponta apenas para a centralidade do corpo, mas também para um limite da exposição discursiva no domínio da arte, ou seja, para uma dialética entre palavra e exposição artística. Embora esta questão já ocupasse Benjamin desde seu trabalho sobre Goethe, nos ensaios sobre Brecht e Kafka ela é recolocada num terreno bem distinto daquele em que se movia sua obra de juventude. Durante a década de 1930, ela é qualificada como uma dialética entre corpo e narração num contexto marcado pela discussão da função pedagógica da obra de arte. O problema, porém, não é apresentado da perspectiva de um ensino doutrinário, como se a obra de arte tivesse a partir de então a tarefa de transmitir ao seu público uma determinada verdade a respeito do mundo. Tratava-se, isso sim, da problematização da constituição e transmissão de um sentido verdadeiro a respeito da realidade no cenário de transformação das condições sociais e artísticas de produção e recepção das obras de arte. A radicalidade da relação entre pedagogia e sentido aparece no fato de Benjamin colocar em questão, primeiramente em suas análises de Brecht e Kafka, e depois em sua abordagem do cinema, a possibilidade das formas narrativas tradicionais ou mesmo da própria narração ainda serem os meios de articulação e transmissão do sentido da obra de arte.

Em seu estudo sobre o romance *As Afinidades Eletivas* de Goethe, Benjamin havia apontado esta relação entre palavra e exposição num posicionamento do narrador, que interrompia o fluxo narrativo, trazendo à tona o próprio trabalho artístico de composição do

²⁵² Benjamin, “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. GS II-1, pp. 309-310; OE I, p. 35.

romance. A mesma relação podia ser observada também na resistência da alegoria barroca à constituição da bela aparência. Nos ensaios literários sobre Kafka e Brecht, porém, esta relação não tem mais a bela aparência como referência primordial. Ela se encontra na apresentação do corpo humano no espaço cênico, mais precisamente num procedimento literário-gestual, presente tanto na parábola kafkiana quanto no teatro pedagógico de Brecht, em que Benjamin identifica um modo particular de questionamento da exposição literária da verdade.

Em dois de seus ensaios da década de 1930 – “Experiência e pobreza” (1933) e “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936) – Benjamin forneceu a imagem de um limite entre corpo e palavra para a produção artística recente: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano”.²⁵³ A mesma imagem presta-se à abertura a textos aparentemente contrastantes. Em “O Narrador”, Benjamin diagnostica, a partir do declínio das formas tradicionais de narração, o enfraquecimento da experiência e da relação do presente com a tradição. “Experiência e pobreza”, por sua vez, aponta na difícil relação com o passado a chance de um novo começo, cuja divisa já vinha sendo marcada desde a década anterior por experiências artísticas avançadas como as de Brecht, Adolf Loos, Paul Klee e Paul Scheerbarth. Não se trata, contudo, de mudança de posição do autor entre os dois trabalhos, mas da construção de uma constelação de questões articuladas em função da mesma imagem: o corpo humano mudo no cenário de destruição causado pela I Guerra, apresentado como o ponto zero para a arte do século XX.²⁵⁴

Esta mesma imagem, que encerra a importância para Benjamin do corpo como forma de figuração da relação entre arte e verdade, é interpretada por Adorno como o ponto central das divergências entre ambos. Em 1936, num momento posterior às discussões a respeito dos ensaios sobre Kafka e sobre a “Obra de Arte”, Adorno sintetiza da seguinte forma sua resistência ao materialismo de Benjamin.

Em face disso, eu não acompanho com conformidade a tendência de reduzir o gesto da imediaticidade (...), não tanto à imediaticidade no sentido hegeliano, histórico-filosófico, quanto ao gesto no sentido somático. E esta diferença me levou ao centro de nossas discussões como

²⁵³ Benjamin, “Experiência e Pobreza”, GS II-1, p. 214; OE I, p. 115. “O Narrador”, GS II-2, p. 439; OE I, p. 198.

²⁵⁴ Para a relação entre os dois ensaios, cf. Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, capítulo 3.

raramente ocorre. Pois, desconsiderando a concordância mais concreta e de princípio em outras questões, todos os pontos em que me diferencio do senhor se reúnem sob o título de um *materialismo antropológico* que não sou capaz de seguir. É como se, para o senhor, o corpo humano fosse a medida da concretude. É, porém, uma “invariante” deste tipo que, segundo penso, provoca um desvio da verdadeira concretude (...). Por isso, o uso pelo senhor de palavras como gesto e outras semelhantes (sem que eu mesmo pretendesse evitar a palavra: depende apenas de seu acento constitutivo) sempre me causa mal-estar. Salvo engano, forçar a dialética no sentido de uma aceitação abrupta demais da reificação, na medida em que é um teste “behaviorista” para o corpo (essa era minha objeção contra o trabalho sobre a reprodutibilidade técnica), é apenas a imagem contrária de uma ontologia não dialética do corpo, tal como ela aparece agora neste trabalho.²⁵⁵

A colocação do corpo como uma invariável não-dialética corresponde à posição de Adorno perante o conjunto dos trabalhos de Benjamin nesses anos. Ainda que suas colocações permitam distinguir duas formas distintas de articulação de determinados problemas artísticos, o modo como Adorno coloca o problema demonstra um limite no diálogo entre ambos, traçado pelos obstáculos à compreensão do trabalho de Benjamin. O que determina o interesse de Benjamin pela figuração do corpo humano não é, contudo, a aceitação da reificação por meio de um teste que reduz o homem ao seu corpo, mas a exigência de rearticulação radical dos problemas histórico-literários legados pela tradição. A imagem do corpo mudo num campo devastado pela técnica não é um ponto zero só porque a destruição provocada pela I Guerra colocou em xeque pressupostos gerais da produção artística na sociedade burguesa, como autonomia do indivíduo e da arte, liberdade individual e progresso, mas também porque privou o homem do uso da própria palavra para transmitir suas experiências. Tratava-se assim de pensar a articulação do discurso

²⁵⁵ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 191 (carta de 6.9.1936). Nicht konform dagegen gehe ich mit der Tendenz, die Geste der Unmittelbarkeit (...) nicht sowohl auf die Unmittelbarkeit, im Hegelschen, im geschichtsphilosophischen Sinne, als auf die Geste im somatischen zu reduzieren. Und diese Differenz hat mich ins Zentrum unserer Diskussion geführt wie selten etwas. Denn alle die Punkte, in denen ich, bei der prinzipiellsten und konkretesten Übereinstimmung sonst, von Ihnen differiere, ließen sich zusammenstellen unter dem Titel eines *anthropologischen Materialismus*, dem ich die Gefolgschaft nicht leisten kann. Es ist, als sei für Sie das Maß der Konkretion der Leib des Menschen. Der ist aber eine „Invariante“ von der Arte, dass ich glaube, dass sie das entscheidend Konkrete (das *dialektische* eben und nicht das archaische Bild) verstellt. Daher ist mir bei Gebrauch von Worten wie Geste und ähnlichen bei Ihnen (ohne dass ich das Wort selber vermeiden möchte: es kommt allein auf seinen konstitutiven Akzent an) stets unbehaglich; und irre ich mich nicht, so ist die *Überspannung* der Dialektik im Sinne einer zu prompten Hinnahme der Verdinglichung, soweit sie ein behavioristischer „Test“ für den Leib ist (also was ich gegen die Reproduktionsarbeit hatte) nur das Reversbild einer undialektischen Ontologie des Leibs, wie sie in dieser Arbeit nun hervortritt. Ich glaube, dass unsere Diskussion dann fruchtbar (immer im Hinblick auf die *Ultima philosophia*, die *Passagen*) wird, indem es mir gelingt, diese beiden kritischen Motive in ihrer Einheit Ihnen einsichtig zu machen. Und nichts erhoffe ich mir mehr von unserem Zusammensein.

literário a partir deste emudecimento. Este é o motivo da atenção ao corpo, ao gesto, à imagem, ou seja, àqueles elementos que colocam em questão a articulação do discurso narrativo. “Não se observou ao final da guerra que as pessoas voltavam mudas do campo?”²⁵⁶ Esta constatação geral se torna um desafio para a literatura na medida em que Benjamin a compreende na década de 1930 a partir do vínculo entre narração e experiência. A instauração de um narrador não é um fenômeno exclusivamente literário, mas é também o produto da articulação entre literatura e experiência histórica. A imagem do homem mudo na paisagem devastada, que volta para casa sem conseguir traduzir em palavras o cruzamento de experiência pessoal e experiência histórica coletiva, se traduz no esvaziamento de sentido da palavra transmitida, um fenômeno que não se reduz à sua importância para práticas artísticas, mas se estende também à reflexão historiográfica de Benjamin, uma vez que escrever história também é narrá-la com a intenção de transmiti-la às gerações futuras.

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin se vale de uma antiga história para apontar o vínculo tradicional entre a experiência e sua transmissão pela palavra.

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Eles só tinham que cavar. Os filhos cavam, mas não encontram qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido certa experiência: a prosperidade não está no ouro, mas no trabalho.²⁵⁷

Entre esta forma de composição da experiência pela sua transmissão às gerações futuras e a geração que sobreviveu à I Guerra há uma ruptura histórica. “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. (...) Que foi feito de tudo isso? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? (...) Quem é ajudado hoje por um provérbio comum?”²⁵⁸ Segundo os estudos de Jeanne Marie Gagnebin, a relação entre narração e experiência em Benjamin

pressupõe uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho (...). Esta tradição não configura somente uma ordem religiosa e poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum; as histórias do narrador tradicional

²⁵⁶ Benjamin, „Experiência e Pobreza“, GS II-1, p. 214; OE I, p. 115. “O Narrador”, GS II-2, p. 439; OE I, p. 198.

²⁵⁷ Benjamin, “Experiência e Pobreza”, GS II-1, p. 213-4.

²⁵⁸ Benjamin, GS II-1, p. 214.

não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade.²⁵⁹

Em “O Narrador”, Benjamin identifica as condições materiais desta relação entre narração e experiência em sociedades artesanais, anteriores à divisão social do trabalho do capitalismo industrial. Num espaço privilegiado da oficina, cruzam-se e depositam-se os saberes provenientes da relação com a distância espacial e temporal, os quais formam o acervo do narrador tradicional. Por isso, a palavra do narrador, como a do moribundo, é dotada de autoridade, originária não de uma sabedoria particular, mas do vínculo com uma história comum, compartilhada pela comunidade de ouvintes na sucessão das gerações. Com o desaparecimento destas condições materiais, enfraquecem-se também as condições para a formação de um sentido sedimentado e transmitido pela tradição. Pois o sentido não é definido por Benjamin como um conteúdo fixo aprendido e passado adiante. Ele se constitui, muito mais, no próprio processo de sua transmissão que o transforma e o atualiza em cada etapa de sua sobrevivência como o elo vivo entre presente e passado. O sentido enraizado na tradição diz respeito, portanto, ao próprio processo histórico de sua transmissão.

Benjamin identificou no *conselho* o vínculo entre esta constituição de sentido e uma forma de saber voltado para a vida prática. O conselho é uma orientação para a ação, fundada na autoridade da tradição, que se apresenta como ensinamento moral, provérbio ou norma de vida. Ele não se reduz, porém, ao conteúdo transmitido, mas só se constitui como atualização do saber tradicional em virtude de sua especificidade narrativa, como uma história extraída do fundo da tradição coletiva para ser continuada na história pessoal de cada um. “Aconselhar, diz Benjamin, é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação)”.²⁶⁰ Neste contexto, o silêncio observado no retorno da I Guerra corresponderia à dificuldade do homem desorientado em verbalizar a própria situação, desorientação esta que se funda no esvaziamento de sentido da palavra transmitida: nenhum saber legado pela tradição é

²⁵⁹ Gagnebin, op. cit., p. 66. Uma abordagem abrangente da questão da narração em Benjamin também pode ser encontrada em Luis Inácio Oliveira Costa. *Do canto e do silêncio das sereias. Um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. PUC/SP, Dissertação de mestrado, 2005.

²⁶⁰ Benjamin, “O Narrador”, GS II-2, p. 442; OE I, p. 200.

capaz de orientar o homem numa paisagem devastada pela “guerra de trincheiras, pela experiência econômica da inflação, pela experiência do corpo na guerra de material”.²⁶¹

Deste diagnóstico de ruptura entre narração e experiência tradicional, Benjamin conclui a dificuldade da narrativa ainda ser caracterizada como uma forma de transmissão da verdade. “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”.²⁶² Esta mesma definição da sabedora como o aspecto narrativo da verdade servirá a Benjamin para caracterizar, numa carta a Scholem de 1938, o caráter enigmático das parábolas de Kafka como uma “doença da tradição”. Com isso, ele tece o fio entre os problemas mais amplos de seu ensaio sobre “O Narrador” com suas análises específicas das obras de Kafka e Brecht. Pois não é só em Kafka, mas também em Brecht que Benjamin reconhece, na problematização do gênero tradicional da parábola pelo teatro pedagógico, uma nova constelação entre arte e verdade num contexto distinto daquele apresentado pela bela aparência.

Originalmente uma forma persuasiva na oratória antiga – os gregos situavam a parábola entre as artes retóricas e não entre as artes poéticas²⁶³ – e um gênero narrativo próprio à transmissão dos ensinamentos bíblicos dos Evangelhos e da tradição judaica, como salienta Benjamin em referência a Kafka, a parábola se tornou uma forma pedagógica por excelência graças à concisão e ao arranjo esquemático que permitia ao leitor passar do enredo à doutrina, da figuração à idéia. A composição narrativa propriamente dita – ou o conteúdo narrado – é secundária em relação ao ensinamento que o leitor ou ouvinte deve extrair dela. Seu sentido não depende tanto das artimanhas de sua composição literária quanto de sua dimensão utilitária. Dito de outra forma, ela não se sustenta por si mesma, mas pelo ensinamento ao qual ela reenvia enquanto ordenação transcendente atualizada no momento de sua transmissão. A parábola exige assim movimentos de passagem entre o particular e o universal possíveis apenas numa comunidade de sentido dada por certa ordenação cultural, tradicional ou espiritual do mundo, representada no processo de compreensão estabelecido entre o narrador e seus ouvintes ou leitores. Em todas as suas aparições – no orador antigo, no pregador medieval, no moralista

²⁶¹ Benjamin, GS II-2, p. 439; OE I, p. 198.

²⁶² Benjamin, GS II-2, p. 442; OE I, p. 200-1.

²⁶³ Cf. Norbert Miller. Parabel als “Lehre” und “Vorgang”. Brecht und Kafka. In Theo Elm / Hans Helmut Hiebel (Hrsg.). *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 256.

barroco e no iluminista confiante no poder esclarecedor da razão – o narrador de parábolas confia na capacidade de compreensão de seu público.²⁶⁴

A análise feita por Benjamin de obras de Brecht e Kafka parte do questionamento da relação entre verdade, ensinamento e constituição do sentido que caracterizava tradicionalmente o gênero da parábola. Neste contexto, a discussão da possibilidade de apresentação e transmissão da verdade pelo discurso literário aparece como o problema central de sua interpretação. É na figuração do gesto, na armadura cênica do teatro de Brecht e das narrativas de Kafka, naquilo que imagem e corpo oferecem de resistência à verbalização pela palavra, que Benjamin encontrou uma rearticulação da relação entre literatura e verdade. Seria a partir deste destaque dado ao corpo humano em novas práticas artísticas que ele desenvolveria a perspectiva de análise materialista que provocaria as divergências com Adorno.

A partir destas questões, o objetivo dos dois próximos capítulos é mostrar como, a partir da discussão entre Adorno e Benjamin a respeito de Brecht e Kafka, delineiam-se duas compreensões distintas dos problemas artísticos apresentados por esses dois escritores e, conseqüentemente, dois encaminhamentos independentes daquelas questões da obra do jovem Benjamin que compõem o pano de fundo da *Correspondência*. O ponto de partida é a discussão entre Brecht e Benjamin a respeito do ensaio deste sobre Kafka. Nesta discussão, ocorrida em 1934, Benjamin apresenta uma compreensão particular, e distinta da de Brecht, da relação entre literatura, ensinamento e verdade, a qual já havia orientado sua interpretação da montagem de *Um homem é um homem* de Brecht em 1931. A hipótese a ser testada é a de que a ênfase no gesto, em detrimento da doutrina formulada como enredo, permite a Benjamin não só interpretar o teatro épico de Brecht de maneira radicalmente distinta da de Adorno, como também defendê-lo das objeções de seu correspondente à pretensão pedagógica do teatro épico. Com isso, reúnem-se os elementos necessários à compreensão da centralidade do gesto na interpretação feita por Benjamin da obra de Kafka. Pretende-se assim mostrar que a função conferida ao gesto e ao corpo permite delinear compreensões materialistas distintas de Brecht e Kafka em Benjamin e Adorno.

²⁶⁴ Norbert Miller, op. cit., p. 258.

5. A citação do gesto

I

A exigência político-artística de transformação das condições de produção e recepção artísticas, de modo que o teatro pudesse exercer algum papel no processo de esclarecimento do público, orienta os esforços de Brecht durante os anos de colaboração intelectual com Benjamin. Esta exigência se traduz numa concepção pedagógica do trabalho artístico e da obra de arte, bem como na crítica às obras e às concepções estéticas, antigas ou contemporâneas, aquém desta exigência. Os pressupostos e as dificuldades da posição de Brecht, bem como as reservas de Benjamin em relação a ela, vieram à tona nas discussões entre ambos, durante a estadia de verão de 1934, na casa de Brecht em Svendborg, na Dinamarca, a respeito da interpretação da parábola kafkiana, cuja dificuldade provocava o mal-estar de um Brecht preocupado com a clareza e a inteligibilidade do ensinamento sobre a realidade a ser produzido e transmitido pela arte.²⁶⁵ Heiner Müller forneceu uma interessante introdução a esse problema:

Kafka faz parte dos diálogos de Svendborg entre Brecht e Benjamin. Nas entrelinhas de Benjamin surge a questão de saber se a parábola kafkiana não é mais ampla e capaz de compreender a realidade do que a parábola de Brecht. Aquela representaria gestos sem sistema referencial e não é orientada por uma práxis, irredutível a um significado, antes estranha que alienante, sem moral.²⁶⁶

A fonte da divergência apontada por Müller se encontra na interpretação da parábola kafkiana fornecida por Benjamin em seu ensaio “Franz Kafka. A Propósito do décimo aniversário de sua morte” (1934). De acordo com Benjamin, as parábolas de Kafka apresentam uma subversão desta forma narrativa. Tradicionalmente, ela estava associada à transmissão de uma doutrina, apresentada como ensinamento dirigido à vida prática. Seu sucesso como mediação entre a doutrina e a ação pressupunha, assim, a efetividade da autoridade cristalizada nessa doutrina, fosse ela de origem religiosa ou tradicional. A parábola de Kafka se constituía, contudo, como o paradoxo de uma parábola sem doutrina, o que era explicado por Benjamin pelo fato delas figurarem o desmoronamento da doutrina judaica que conferia sentido à interpretação do

²⁶⁵ As discussões foram documentadas pelo próprio Benjamin na forma de diário. Cf. Benjamin, *Notizen Svendborg Sommer 1934*, GS VI, pp. 525-530.

²⁶⁶ Heiner Müller, Fatzner ± Keuner, in Ingrid Koudela (org.), *O espanto no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 50.

ensinamento contido nos textos sagrados. Na ausência desta chave de leitura que vinculava os textos à verdade fundada na doutrina, Kafka transformara a parábola em um enigma indecifrável.

O desacordo de Brecht surge desta intraduzibilidade da parábola em ensinamento. Se, para Benjamin, Kafka teria tido o mérito de mostrar o declínio desta concepção tradicional de verdade, Brecht interpreta a indecifrabilidade de sua parábola como uma imperfeição e, nesse sentido, como índice do fracasso de Kafka como escritor. “Essa parábola, diz Brecht a Benjamin, (...) nunca foi inteiramente transparente”.²⁶⁷ A valorização dessa forma por Benjamin é, conseqüentemente, taxada por Brecht de obscurantismo, como se Benjamin tivesse cedido à “estéril profundidade” que marcaria parte da obra de Kafka. Este teria apresentado imagens interessantes da alienação e da burocracia da sociedade contemporânea, mas não teria extraído delas nenhum ensinamento para a vida prática. Sua falta de *clareza*, diz o iluminista Brecht, poderia prestar-se assim à apropriação pelo fascismo.²⁶⁸ Diante disto, Brecht propõe uma outra perspectiva para a leitura de Kafka, que ele apresenta, não por acaso, na forma de uma parábola.

Numa floresta, há troncos de diversos tipos. Os mais grossos servem à produção de vigas para a produção de navios. Os menos sólidos, mas ainda assim consideráveis, servem para tampas de caixas e paredes de caixão. Os bem finos são utilizados como aços. Já os deformados não servem para nada – eles escapam ao sofrimento da utilidade. Devemos olhar o que Kafka escreveu como olhamos essa floresta. Encontraremos uma quantidade de coisas bem úteis. As imagens são boas. O resto não passa de mania de segredos. É um disparate. Devemos deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai longe. Ela é uma dimensão que se basta a si mesma. A mera profundidade – daí não sai nada.²⁶⁹

²⁶⁷ Benjamin, GS VI, p. 525. „Aber dieser Parabel war niemals ganz transparent“.

²⁶⁸ Cf. a seguinte passagem de uma das conversas com Brecht: “Deveríamos imaginar uma conversa de Laotse com o estudante Kafka. Laotse: Estão, estudante Kafka, as formas da economia e da organização social em que você vive tornaram-se estranhas para você? – Kafka: Sim. – Laotse: Você não consegue mais se orientar nelas? – Kafka: não. – Laotse: As ações de uma empresa na bolsa são algo estranho para você? Kafka: Sim – Laotse: Então, estudante Kafka, você exige agora um líder ao qual você possa recorrer. – Brecht, continuando: Isto é certamente condenável. Eu me recuso a aceitar Kafka”. Benjamin, GS VI, p. 527. “Brecht: Man müsse sich ein Gespräch von Laotse mit dem Schüler Kafka vorstellen. Laotse: Also, Schüler Kafka, dir sind die grossen Organisations- und Wirtschaftsformen, in denen du lebst, unheimlich geworden? – Kafka: Ja. – Laotse: Du findest dich in ihnen nicht mehr zu recht? – Kafka: Nein. – Laotse: Eine Aktie ist dir unheimlich? – Kafka: Ja. – Laotse: Und nun verlangst du nach einem Führer, an den du dich halten kannst, Schüler Kafka.- Brecht, fortfahrend: Das ist natürlich verwerflich. Ich lehne ja Kafka ab.”

²⁶⁹ Benjamin, GS VI, p. 527-8. „Im Walde gibt es verschiedenartige Stämme. Aus den dicksten werden Schiffsbalken geschnitten; aus den weniger soliden aber immer noch ansehnlichen Stämmen macht man Kistendeckel und Sargwände; die ganz dünnen verwendet man zu Ruten; aus den verkrüppelten aber wird nichts – die entgehen den Leiden der Brauchbarkeit. In dem, was Kafka geschrieben hat, muß man sich umsehen wie in solchem Wald. Man wird dann eine Anzahl sehr brauchbarer Sachen finden. Die Bilder sind ja gut. Der Rest ist eben Geheimniskrämerei. Der ist Unfug. Man muß ihn beiseite lassen. Mit der <tiefe kommt man nichts vorwärts. Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe – worin dann gar nichts zum Vorschein kommt“.

Este texto diz mais respeito à tarefa cobrada por Brecht da literatura e ao seu mal-estar diante da obra de Kafka do que ao próprio teor da obra do escritor tcheco. Ele não realiza uma análise literária das narrativas, nem transforma em questão a dificuldade de interpretação, mas liquida o enigma ao transformá-lo em uma alegoria do mundo atual.²⁷⁰ É desta perspectiva que Brecht justifica uma interpretação de *O Processo* como alegoria profética, seja das mediações invisíveis que determinam a vida dos homens nas grandes cidades, seja da ascensão do fascismo.

As objeções de Brecht à resistência da parábola kafkiana à transmissibilidade do sentido, bem como seu esforço em extrair dela um ensinamento por meio da interpretação alegórica, se fundam na defesa racionalista da força do esclarecimento contra o perigo de recaída do público no ilusionismo propagado pelos regimes fascistas. Na luta contra o fascismo, o teatro e a literatura poderiam desempenhar a função de esclarecimento a respeito das forças que atuam nos processos históricos. Como reconhece Benjamin, “esse esforço crônico de Brecht em legitimar a arte em face do entendimento termina sempre por levá-lo à parábola”.²⁷¹ Esta preocupação é extremamente forte numa época em que Brecht estava particularmente preocupado com o alcance didático de seu trabalho e procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico, incorporar o problema da luta de classes à sua produção. Nas palavras de Benjamin, tratava-se de “mobilizar a autoridade do marxismo para si” “a partir do próprio teor dogmático e teórico da poesia didática”.²⁷²

Estas intenções racionalistas de sua produção são desenvolvidas no contexto de sua crítica ao teatro tradicional, chamado por ele de aristotélico, fundado na empatia ou identificação afetiva (*Einfühlung*) entre o público e o palco e que “através da catarse, da purgação dos afetos, ajuda os homens a reencontrar o equilíbrio diante da natureza eterna e imutável das coisas humanas”.²⁷³ Com isso, Brecht confere ao teatro a função de crítica filosófica aos mecanismos ilusionistas da arte. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin, a “crítica à *Einfühlung* estética, em particular na prática do teatro, é tão antiga como a própria filosofia, já que ela se inicia com Platão. O quadro conceitual mais amplo é a famosa condenação da poesia por Platão na *República*, rejeição que se

²⁷⁰ Cf. a excelente a comparação feita por Stéphane Mosès entre as interpretações de Brecht e de Benjamin da narrativa “A próxima aldeia”. “Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten“, in: Stéphane Mosès / Albrecht Schöne (Hrsg.). *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

²⁷¹ Benjamin, GS VI, p. 531.

²⁷² Benjamin, GS VI, p. 531.

²⁷³ Roberto Schwarz, Altos e Baixos da Atualidade de Brecht, in *Seqüências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 114.

baseia na força das ilusões miméticas, em particular no teatro, que provocam a “simpatia” dos ouvintes, sua identificação com os personagens representados”²⁷⁴.

É significativo que um dos capítulos de seu trabalho teórico *Sobre uma dramaturgia não-aristotélica*, texto contemporâneo às discussões com Benjamin, leve o título de “O filósofo no teatro”. Brecht se vale da figura do filósofo para ressaltar o papel de professor do novo dramaturgo: ele é aquele que ensina que “os processos por trás dos processos são processos entre homens”, ou seja, que a história não é um destino, mas resulta da ação conjunta dos homens e, portanto, pode ser sempre transformada. A função do teatro é, portanto, a de despertar no público o interesse do filósofo no comportamento prático dos homens.

Eles [os filósofos] não colecionam apenas as reações dos homens diante de seu destino, mas atacam este destino mesmo. Eles descrevem as reações dos homens do ponto de vista em que elas podem ser compreendidas como ações. O destino mesmo, contudo, eles o descrevem como uma atividade dos homens. Os processos por trás dos processos que determinam o destino (...). O objeto da exposição é assim o entrelaçamento das relações sociais entre os homens.²⁷⁵

E possível entender então por que a valorização por Benjamin da intraduzibilidade da parábola kafkiana em ensinamento é inaceitável para Brecht. Certamente Brecht não estava interessado em colocar sua produção a serviço do ensinamento de uma doutrina tradicional, mas da “autoridade do marxismo”, o qual ensinava a possibilidade de transformação social enquanto superação da sociedade de classes.

II

As restrições de Benjamin à vinculação por Brecht da função pedagógica de seu teatro aos elementos mais racionalistas da parábola já podiam ser notadas três anos antes, em seu ensaio do início de 1931, “O que é o teatro épico?”, escrito em Berlim em circunstâncias históricas e políticas bem diversas daquelas de 1934. O ensaio corresponde a um esforço de elucidação e

²⁷⁴ Gagnebin, „Críticas estéticas e políticas da “kátharsis” compreendida como identificação”, no volume *Kátharsis. Reflexões de um conceito estético*, org. por R. duarte, V. Figueiredo, V. Freitas, I. Kangussu, Editora com Arte, Belo Horizonte, 2002, p. 154.

²⁷⁵ Brecht, *Schriften zur Theater 1*, p. 256-7. Sie sammeln nicht nur die Reaktionen der Menschen auf ihr Schicksal, sie gehen heran an das Schicksal selber. Die Reaktionen der Menschen beschreiben sie von der Seite aus, wo sie als Aktionen eingesehen werden können. Das Schicksal selber aber beschreiben sie als die Tätigkeit von Menschen. Die Vorgänge hinter den Vorgängen, die das Schicksal bestimmen, das heißt in die eingreifend man in das Schicksal der Menschen eingreifen kann, gehen also unter Menschen vor sich. Gegenstand der Darstellung ist also ein Geflecht gesellschaftlicher Beziehungen zwischen Menschen.

defesa do teatro de Brecht perante as severas críticas dirigidas contra a montagem de *Um homem é um homem* em fevereiro daquele mesmo ano. Apesar desta circunstância, que impede que o ensaio de Benjamin seja inteiramente reconduzido ao *texto* da peça, ele não é uma mera “crítica de teatro” jornalística. Ao contrário, na análise desta montagem, ele desenvolve um estudo aprofundado sobre as transformações decisivas introduzidas por Brecht no aparelho teatral com o intuito de conectá-lo a um movimento mais amplo de transformação social.²⁷⁶ A crítica de concepções herdadas da tradição se torna assim um elemento central do trabalho de Brecht em *Um homem é um homem*. Nesse sentido, vale aqui a caracterização de Anatol Rosenfeld do tema da peça:

a despersonalização do indivíduo, a sua desmontagem e remontagem em outra personalidade; trata-se de uma sátira à concepção liberalista do desenvolvimento autônoma da personalidade humana e ao drama tradicional que costuma ter por herói um indivíduo forte, de caráter definido, imutável. A concepção épica desta peça liga-se, pois, a uma filosofia que já não considera a personalidade humana como autônoma e lhe nega a posição central.²⁷⁷

Nessa peça, que Benjamin ressalta como um primeiro modelo do teatro épico,²⁷⁸ Brecht conta a história do estivador Galy Gay, apresentado do seguinte modo por Benjamin:

o trabalhador sábio e solitário, [que] concorda com a abolição de sua própria sabedoria e com sua incorporação ao exército colonial inglês. Ele tinha acabado de sair de casa, a pedido da mulher, para comprar um peixe. Nesse momento, encontra um pelotão do exército anglo-indiano, que ao saquear um pagode tinha perdido o quarto homem, que pertencia ao grupo. Os outros três têm todo o interesse em encontrar um substituto o mais rapidamente possível. Galy Gay é o homem que não sabe dizer não. Acompanha os três sem saber o que eles querem dele. Pouco a pouco, assume os pensamentos, atitudes e hábitos que um homem deve ter na guerra. É completamente remontado, não reconhece a mulher quando ela consegue encontrá-lo, e acaba transformando-se

²⁷⁶ Apesar de tomar parte num esforço conjunto de defesa e explicação do teatro épico, Benjamin não conseguiu publicar seu ensaio. Apenas uma segunda versão, sensivelmente alterada, seria publicada em 1939. A respeito de suas tentativas mal-sucedidas de publicar o texto na imprensa alemã, cf. Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, pp. 182-186. O livro de Wizisla reconstrói com precisão muitos elementos históricos e biográficos referentes à colaboração intelectual entre Benjamin e Brecht, mas, infelizmente, dá pouca atenção à análise mesma dos escritos de Benjamin sobre Brecht.

²⁷⁷ Anatol Rosenfeld, *O Teatro Épico*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 146.

²⁷⁸ Benjamin, “O que é o teatro épico?”, GS II-2, p. 521; OE I, p. 80.

num temido guerreiro e conquistador da fortaleza Sir el Dchowr, nas montanhas do Tibete. Um homem é um homem, um estivador é um mercenário.²⁷⁹

Com esse enredo, Brecht queria ensinar ao público que o homem não é uma essência fixa e imutável, mas um ser histórico que exerce uma função social correspondente à sua inscrição histórica. O homem troca de personalidade como o ator troca de papel, desempenhando aquele que é o mais adequado a cada situação. A compreensão das relações sociais como históricas exige, portanto, a historicização do homem. “Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência”.²⁸⁰

Benjamin tomou conhecimento da peça pela montagem de 1931 no Staatstheater de Berlim, a qual correspondia à terceira fase de trabalho de Brecht em torno de *Um homem é um homem*. Os primeiros fragmentos de uma peça que levaria o título de *Galgei* datam de 1920, enquanto que a primeira versão da peça surge entre 1924 e 1928, cuja estréia em 1928 na *Volksbühne* de Berlim é recebida com elogios da crítica depois de uma pré-estréia também bastante elogiada em Darmstadt.²⁸¹ Nestas duas primeiras fases de trabalho, a transformação de Galy Gay não é, em princípio, negativa. A montagem de 1931, porém, ressalta o caráter negativo do processo, apresentando a remontagem de Galy Gay como a construção de uma “máquina de guerra”. Ao contrário das montagens anteriores, esta terceira versão da peça foi muito mal recebida, tendo apenas cinco apresentações, e provocando a rejeição dos críticos de teatro, inclusive de Herbert Jhering, crítico importante na época e normalmente favorável ao trabalho de Brecht.²⁸²

A crítica de Jhering chama a atenção, em primeiro lugar, para o exagero e a disparidade no uso de instrumentos cênicos como pernas de pau, mãos gigantes e máscaras que desfiguravam os traços e as medidas corporais dos atores. Na análise de elementos específicos da encenação, ele critica ainda a atuação de Peter Lorre no papel principal pela falta de nitidez de sua dicção e pelo caráter episódico de sua atuação. Estas restrições situam-se em exato contraste com sua avaliação da montagem de 1928 na *Volksbühne*, fortemente elogiada pelo uso conseqüente da técnica teatral (“Brecht não ataca, nem comemora a mecânica da era da máquina”²⁸³), pela nitidez

²⁷⁹ Benjamin, GS II-2, p. 526. OE I, pp. 85-6.

²⁸⁰ Benjamin, GS II-2, p. 527. OE I, pp. 86.

²⁸¹ Cf. Jan Knopf (Hrsg.) *Brecht-Handbuch I: Stücke*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 2003, pp. 152-4.

²⁸² Herbert Jhering, Vom Lustspiel zum Parabel. Skandal im Staatstheater, in *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken von 1909-1932*. Hamburg, Rowohlt, 1967, p. 326. Suas críticas elogiosas às montagens anteriores de *Um homem é um homem* foram republicadas neste mesmo volume.

²⁸³ Jhering, op. cit., p. 262.

da montagem e do trabalho de direção, assim como pelo desempenho do ator que interpretava Galy Gay. Em 1931, suas críticas pontuais à montagem se aliam ainda a uma observação de ordem geral, que destaca a incompatibilidade entre aquela montagem e a concepção do teatro épico: Brecht teria demonstrado e defendido uma teoria utilizando um objeto rejeitado. Nos termos da peça: Brecht teria entrado em contradição com a tese da possibilidade de transformação emancipatória do homem, a qual sustenta um teatro pedagógico ligado às lutas sociais, ao apresentá-la num grupo social – o exército colonial inglês – que ele critica e ridiculariza com humor negro. Teria sido assim um erro “provar um princípio épico num grupo dramático cuja visão de mundo é negada”.²⁸⁴

A julgar pela reprovação de Jhering, de modo algum uma reação isolada à peça, a crítica teatral da época não teve dificuldades em lidar somente com as inovações introduzidas por Brecht na técnica de encenação, mas também com o endurecimento da crítica de Brecht ao comportamento dos soldados e à transformação militarista de Galy Gay.²⁸⁵ Se a historicidade do homem apresentava condições de superação do individualismo em função de uma nova relação com a coletividade, Brecht também julga necessário chamar a atenção para o potencial de agressividade inscrito em toda formação coletiva. Embora esta questão se intensifique somente na montagem de 1931, Patrick Primavesi, em seu verbete para o *Brecht-Handbuch*, observa que a questão da violência do coletivo contra o indivíduo já vinha sendo tematizada desde as primeiras versões. As sucessivas versões da peça demonstram a crescente relevância do problema para Brecht, que confronta a questão inicial do fortalecimento do indivíduo na massa com os problemas do marxismo e da ideologia de massa fascista, uma questão a qual ele retornaria até os anos 1950, quando recoloca o problema da peça como o da força sedutora exercida pelos falsos coletivos sobre o pequeno burguês.²⁸⁶ Pois a questão não era somente a caracterização do exército colonial inglês como uma comunidade a-social, o que de resto não era grande novidade na época.²⁸⁷ O que importava na parábola era, segundo Primavesi, o questionamento do modelo de comportamento apresentado. Com ênfase nos aspectos grotescos, a guerra deveria ser mostrada como forma socialmente representativa de um crime legalizado. Na medida em que Brecht apresenta a integração do homem civil no exército como uma comédia cruel, ele não obtém apenas uma descrição realista da guerra colonial. Com a apresentação da remontagem como um

²⁸⁴ Jhering, op. cit., p. 327.

²⁸⁵ Cf. *Brecht-Handbuch I: Stücke*, p. 162; *Brecht-Handbuch IV: Schriften, Journale, Briefe*, p. 59.

²⁸⁶ *Brecht-Handbuch IV*, p. 58.

²⁸⁷ Cf. críticas à peça mencionadas por Primavesi, in *Brecht-Handbuch IV*, p. 59.

processo de iniciação, o qual inclui a morte simbólica e o abandono da identidade anterior, ele demonstra ao mesmo tempo a dependência deste coletivo em relação à liberação de energias criminais, asociais e destrutivas.²⁸⁸

A crítica de Jhering deu ensejo à resposta imediata e pormenorizada de Brecht, publicada pouco depois no mesmo jornal berlinense, constituindo parte importante das “Anotações à comédia *Um homem é um homem*”, um conjunto de textos escritos em sua maioria em 1931 com o intuito de confrontar seus críticos, ressaltando os procedimentos concretos empregados na montagem no contexto de uma nova forma de teatro. Com isso, Brecht procurava reforçar o caráter de parábola da peça com a artificialidade pronunciada dos procedimentos. Com o intuito de demonstrar que o homem é uma construção artificial, Brecht, que assumiu pessoalmente a direção da peça, explorou a artificialidade dos adereços cênicos com o intuito de apresentar o “natural” como artificialmente produzido. A introdução de máscaras, pernas de pau e mãos gigantes assumia a função, pela descaracterização do corpo humano, de mostrar tanto as dimensões naturais do corpo quanto o rosto nu e sem máscara como um efeito artístico, como algo produzido artificialmente ao longo do espetáculo. É assim que o rosto do ator Peter Lorre é apresentado como uma etapa do processo de transformação: sua expressão não é um produto de emoções interiores de uma “personalidade”, mas resultado de um processo teatral que as expõe na sua exterioridade. Algo semelhante ocorria com a dicção de Lorre: a fala sem entonação e nitidez buscava chamar a atenção do espectador para momentos específicos do texto. De maneira segmentada e na forma de estrofes, o objetivo não era envolver o espectador na contradição do discurso dramático, mas, como diz Brecht, afastar o espectador do texto, um efeito de distanciamento alcançado com a apropriação da noção de cesura de Hölderlin, cuja função não era a de ressaltar as representações no verso, mas o próprio trabalho poético de representação. Nesse sentido, o próprio texto era encenado do ponto de vista da sua interrupção, chamando a atenção para a artificialidade da fala natural.

Estes elementos organizavam-se, por sua vez, no caráter de peça dentro da peça com que a exposição da transformação de Galy Gay era conduzida. Brecht segmentou as etapas e as circunscreveu com artifícios que chamavam a atenção para a especificidade de cada momento. Projeções forneciam os números das etapas da transformação, enquanto que dois painéis mostravam ao fundo imagens de Galy Gay antes e depois de sua remontagem. Com a mesma finalidade, Peter Lorre buscava mostrar o emprego de um mesmo procedimento em situações

²⁸⁸ *Brecht-Handbuch IV*, p. 59.

distintas: Galy Gay se aproxima do muro com o mesmo gesto que ele repete depois quando seu fuzilamento é encenado. Com isso, chamava-se a atenção do espectador para a conexão entre dois momentos distintos da ação, ressaltando a transformação ocorrida. Tratava-se, na formulação de Brecht, de exigir do espectador a postura de quem folheia um livro, ou seja, a percepção direcionada para a citação dos movimentos corporais no contexto de um processo de literalização do teatro que não ocorria pelo texto, mas pela relação diferenciada entre corpo e texto no contexto da transformação da ação.

Esta articulação entre natural e artificial dependia, porém, da constituição de uma relação diferenciada entre a exposição teatral e a conexão entre os processos apresentados. O enredo não deveria desenvolver-se teleologicamente rumo ao seu desfecho, como se poderia dizer da forma dramática canônica, mas interromper-se de modo que cada parte pudesse ser vista na sua singularidade. O realce dos elementos constitutivos salientaria a artificialidade do todo. Esta idéia de totalidade, como algo construído por partes independentes, é ressaltada diversas vezes nas “Anotações à comédia *Um homem é um homem*” com os conceitos de gesto fundamental (*Grundgestus*) e fluxo total (*Gesamtfluß*), empregados por Brecht na descrição do trabalho do ator épico. Assim como cada gesto corporal deveria obedecer a uma orientação de ordem geral, dada pelo gesto fundamental, o ator épico, diz ele, deveria lançar luz sobre determinados condicionantes dos processos históricos pelo modo como ele conecta procedimentos individuais e os insere no *fluxo total* de sua apresentação. Ao contrário do ator dramático, ele não tem desde o início seu personagem constituído, mas faz com que ele apareça aos poucos, de maneira segmentada, diante dos olhos do espectador. Daí não resulta um personagem imutável, mas um outro que, em suas sucessivas mudanças, ganha nitidez para o espectador. Com isso, o teatro épico dissolveria a idéia do “ator portador da ação”, ou seja, do ator que interioriza o papel principal de maneira unitária e sem interrupções.

De acordo com descrição acima, os procedimentos empregados por Brecht na montagem de 1931 podem ser caracterizados como uma dialética entre partes e todo, em que a tendência à desagregação inscrita na separação dos elementos é contrabalançada por um movimento totalizador, responsável por garantir a coerência da parábola, de modo que o espectador pudesse extrair da síntese dos procedimentos apresentados um ensinamento prático. Aos diversos elementos que chamam a atenção do espectador para os mecanismos mobilizados pela própria apresentação Brecht julga ainda necessário sobrepor a própria autoridade do próprio dramaturgo com o intuito de garantir que o ensinamento não se perca na figuração. De maneira irônica, mas

também professoral, ele surge na terceira pessoa, anunciando a doutrina que sustenta a peça. Na montagem de 1928, ele aparece no interlúdio da viúva Begbick, que introduz a transformação de Galy Gay em outro homem, enquanto que em 1931 ele se antecipa à própria peça, introduzindo a questão já em seu prólogo:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar.
Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar
Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.
Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será desmontado
E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.
Com calor humano dele nos aproximaremos
E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos
Que saiba às leis do mundo se conformar
E que deixe seu peixe tranqüilo nadar.
Não importa no que venha a ser transformado,
Para sua nova função estará corretamente adaptado.
Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar
Da noite para o dia, um assassino vulgar.
O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam
Como a neve sob os pés se derreter.
E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam
Como é perigoso neste mundo viver.²⁸⁹

Um dos expedientes pedagógicos lembrados por Benjamin era a apresentação de situações já conhecidas, de modo que a atenção do espectador contemplasse também o modo como elas eram apresentadas. O anúncio prévio da remontagem de Galy Gay desempenha assim a função de preparar o espectador, transformando o processo em objeto de estudo. Deste modo, o prólogo se conecta também àquelas técnicas de literalização do teatro, como a construção de molduras textuais para determinadas cenas por meio da projeção de legendas introdutórias à cada etapa da remontagem do estivador em soldado. Embora este prólogo possa ser alinhado a estas formas de redimensionamento da relação entre texto e exposição, sua função central é assegurar a tradução

²⁸⁹ Bertolt Brecht, *Um Homem é um Homem*, *Teatro Completo 2*, Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo, Paz e Terra, 1991, pp. 181-2.

da figuração artística em sentido transmissível ao público. Em outras palavras, Brecht parece temer que seu ensinamento possa perder-se na irredutibilidade dos procedimentos de encenação ao sentido unívoco e certo, necessitando então da sobreposição das palavras do dramaturgo para garantir a eficácia da parábola. Diante destas questões, é plausível supor que partes e todo, ou melhor, procedimentos de encenação como a repetição dos gestos ou a cesura das falas, de um lado, e as intenções totalizantes inscritas no enredo, no gesto fundamental e no fluxo total, de outro, não compõem, como Brecht pretendia, uma unidade livre de tensões. A hipótese aqui é a de que o ensaio de Benjamin “O que é o teatro épico?” se movimenta no interior dessas tensões, voltando o teatro épico contra a intenção mais explícita de seu autor ao defini-lo como um teatro gestual. Com o intuito de discutir sua interpretação, bem como os motivos da discordância entre ele e Adorno a respeito do teatro brechtiano, um desvio por uma interpretação recente do teatro de Brecht pode ajudar a colocar a questão.

Excursus: gesto e enredo

Hans-Thies Lehmann ofereceu uma interpretação abrangente da obra de Brecht a partir da oposição entre gesto e fábula (ou enredo – o *Mythos* aristotélico).²⁹⁰ Ele retoma a função dada pela tradição aristotélica ao enredo – unificar a diversidade do material artístico sob um sentido totalizador – para então contrapô-la ao caráter não discursivo do gesto, afirmando sua irredutibilidade ao sentido unívoco e totalizador sustentado pela fábula. Lehmann encontra esta oposição nos escritos do próprio Brecht como uma oscilação decisiva capaz de rebater uma objeção corrente ao teatro épico, segundo a qual a ênfase racionalista de Brecht no enredo teria resultado na conservação da tradição aristotélica sob novas circunstâncias.²⁹¹ Ou seja: Brecht teria sacrificado pilares fundamentais do teatro aristotélico para salvar seu componente

²⁹⁰ Hans-Thies Lehmann. Fabel-Haft, in *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin, Theater der Zeit, 2002. A exposição aqui reconstitui a explicitação de uma disparidade na obra de Brecht, mas não acompanhará a proposta de interpretação que Lehmann elabora a partir dessa explicitação, a qual ele apresenta como “simulação da fábula”.

²⁹¹ Lehmann, op. cit., p. 225. Essa oscilação fundamental encontra-se, segundo Lehmann, nos próprios textos de Brecht, notadamente em seus textos teóricos. Para Lehmann, esta oposição se torna legível no confronto do teatro brechtiano com a experiência teatral alemã posterior a ele. Seu ponto de partida é assim o que ele classifica como o aparente contra-senso da onipresença de elementos brechtianos isolados em experiências teatrais extremamente diversas entre si na cena alemã dos anos 70 e 80. Daí a necessidade de colocar em dúvida a própria unidade e harmonia da teoria do teatro épico diante da diversidade da recepção do teatro de Brecht. Sem essa questão, Lehmann acredita ser difícil explicar a força de Brecht sobre o teatro alemão mais recente. Um esforço de atualização análogo ao de Lehmann é o de Roberto Schwarz, que, na análise da *Santa Joana dos Matadouros*, parte do envelhecimento dos elementos mais salientes do teatro épico – sua doutrina política – para descobrir outros mecanismos de estranhamento e crítica social no texto mesmo de Brecht. Cf. Schwarz, op. cit.

fundamental, o enredo. Desta forma, a forte crítica do teatro épico à tradição aristotélica se confirmaria como a salvação de última hora desta mesma tradição.

A defesa de Brecht, por sua vez, estaria em suas próprias oscilações a respeito da relação em gesto e enredo, registradas em textos marcados pela provisoriedade e pela exigência constante de retomada e correção. O ponto de partida de Lehmann é dado pelos esforços expressos de Brecht em submeter os elementos libidinosos, afetivos e não-conceituais da experiência teatral a um conhecimento lógico, verbalizável e verificável. Com base no capítulo 61 do *Pequeno Organum*, escrito em 1948, ele caracteriza o gesto brechtiano como uma associação de elementos mentais, emocionais e corporais que acaba por escapar à identificação lingüística. Se um único gesto ainda poderia ser reproduzido por uma pormenorizada adição de palavras, um complexo maior, por sua vez, composto por postura corporal, entonação e expressão facial não poderia nunca ser apresentado de modo unívoco ou unificado. Com essa formulação, Lehmann procura desautorizar leituras que identificam o gesto a uma cifra social nitidamente legível. Enquanto grandeza essencialmente corporal e mimética, ele é um índice da descontinuidade entre exterioridade e interioridade, entre consciência e corpo. Daí resulta, diz Lehmann, uma forma de tradução do mental em corporal em que a expressão do corpo não é redutível por completo à intenção da consciência. Com isso, a garantia da auto-identidade permanente do significado social do gesto é inviabilizada. Como afirma Lehmann, a sensualidade neutraliza o sentido, pois o corpo sempre “diz” algo a mais do que deveria. Por esse motivo, uma interpretação que reduz o gesto a uma expressão do comportamento social entre os homens seria redutora, para não dizer inconsistente.

O mais interessante, porém, dessas colocações é a observação de que o próprio Brecht recua diante de tal indeterminação. Dois capítulos à frente no mesmo *Pequeno Organum*, após uma série de oscilações em relação à maneira como o ator deveria apresentar os gestos do personagem de Galileu Galilei, ele recorre a uma orientação de ordem geral que unifica a multiplicidade de sentidos. “Interpretando tal material gestual, o ator que desempenha a figura se apodera dela na medida em que se apodera da fábula.”²⁹² Até então a intenção do ator estava submetida à fragmentação do material gestual. O recurso à fábula, contudo, surge como estabelecimento abrupto da ordem, pois o ator, pela simples interpretação do enredo, se apodera dele e, por extensão, também do personagem que ameaçava decompor-se. “A palavra fábula assume a função de fazer surgir literalmente e como que por encanto, a partir do labirinto do

²⁹² Brecht, *Pequeno Organum*, citado por Lehmann, op.cit., p. 228.

enigma cheio de significados do material gestual, a unidade da figura”, resume Lehmann.²⁹³ Com isso se afirma o momento do todo, da relação aristotélica entre começo, meio e fim que caracteriza a elaboração de um enredo como uma reunião inédita de elementos díspares, um tomar em conjunto que integra os eventos em uma história. Brecht optaria, assim, pela coerência, pela história “completa e inteira”, na expressão da *Poética* de Aristóteles, enfim, pela síntese do heterogêneo.

Subjacente ao recurso ao enredo, encontra-se, segundo Lehmann, a afinidade de Brecht com uma forma de racionalidade que sustenta a intenção pedagógica de seu teatro, a saber, o discurso sistemático e teórico. Basta lembrar que a fecundidade do enredo é dada por sua inteligibilidade, ou seja, pela maneira como uma combinação de eventos pode ser erigida em história, na unidade de uma totalidade. “Não deve ter escapado ao Brecht conhecedor de Lessing que a conexão entre fábula e ensinamento no contexto do *seu* teatro – um teatro que remete tão expressamente à didática, à ciência, ao conhecimento prazeroso e ao pensamento – deveria evocar o caráter sistemático e argumentativo dessa forma”.²⁹⁴ Já na antiguidade, lembra Lehmann, a fábula foi classificada, entre as técnicas de argumentação retórica, com o nome de “logos”, na *Retórica* de Aristóteles. Sua *Poética*, por sua vez, deu o tom fundamental à idéia clássica de drama ao ressaltar que a formação artística da tragédia deveria formar um análogo à lógica. Esta analogia era dada pela trama, como totalidade para-lógica de começo, meio e fim. Brecht considerava esta trama a “alma do drama”. Mas, como diz Lehmann, isso não significava exatamente o mesmo que para Aristóteles:

Não, de forma alguma Brecht pensa aqui o “mesmo” que Aristóteles. E isso pelo simples motivo porque para Aristóteles o *Mythos* expõe o encadeamento de acontecimentos artificialmente arranjado, tendo evidentemente como fundamento um material mítico-histórico, enquanto que Brecht tem consciência e formula com freqüência que seu conceito de fábula é fornecido antes de tudo pelo caráter do *inventado que deve servir a uma argumentação*.²⁹⁵

A importância dada por Brecht à fábula, a ponto de considerá-la “a peça fundamental do acontecimento teatral”, vem assim de sua traduzibilidade em idéia, o que vai de encontro à natureza pedagógica do teatro épico. A serviço da pedagogia, a fábula se transforma em alegoria. “A idéia de fábula é inseparável do sentido alegórico. E Brecht vê de fato a fábula como um

²⁹³ Lehmann, op. cit., p. 229.

²⁹⁴ Lehmann, op. cit., pp- 232-3.

²⁹⁵ Lehmann, op. cit., p. 233.

modo de comunicação indireta do escritor de peças ao público”.²⁹⁶ O que se encontra na fábula são “processos arranjados nos quais as idéias do inventor de fábulas sobre a vida conjunta dos homens se expressam”.²⁹⁷

A relação entre fábula e gesto é, nesse sentido, de uma tensão assimétrica. Enquanto o gesto diz respeito às pecinhas dentro da peça, que relativizam a carga didática com a concretude da respectiva situação, com a presença humana e com a vivacidade cênica difícil de calcular, a fábula remete ao todo abstrato. Ela pressupõe uma teleologia e assim se torna pedagógica, alegórica. O que o gesto abre por meio do jogo e da corporeidade que se infiltram em toda colocação de sentido ameaça fechar-se quando transposto para o plano conceitual da fábula. Em considerações que retomam questões tratadas pelo próprio Brecht em suas “Anotações à comédia *Um homem é um homem*”, Lehmann afirma que essa contradição não foi resolvida nem com conceitos como o de gesto fundamental, capaz de realizar as mediações entre um gesto específico e o todo da fábula, nem com a elaboração acurada do conceito de fábula como síntese dialética da multiplicidade e da contraditoriedade. O que se encontra em seus escritos é a disparidade entre a intenção teórica e organizadora, por um lado, ainda herdeira, de certa forma, de uma concepção clássica de racionalidade, e que busca ancoramento na unidade do sentido, e, por outro, um movimento de desmontagem da auto-identidade estética e metafísica, de radical estranhamento de si e de perigosa oscilação entre a abertura e o esfacelamento do sentido, um movimento diante do qual “Brecht – na teoria – sempre recuava horrorizado”.²⁹⁸

III

Este quadro permite caracterizar a interpretação de Benjamin em face do próprio Brecht e esboçar, já na análise do teatro épico, elementos que reaparecerão em sua interpretação da parábola kafkiana e do cinema mudo. Eles organizam-se na construção de uma perspectiva de leitura orientada por este elemento pouco discutido por Brecht naqueles anos – o gesto –, o qual, ainda que mencionado nas “Anotações à comédia *Um homem é um homem*”, só receberia um tratamento mais extenso no final da década de 1940, nos textos do *Pequeno Organum*, trabalhados por Lehmann.²⁹⁹

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Lehmann, op. cit., p. 233-4.

²⁹⁸ Lehmann, op. cit., p. 231.

²⁹⁹ Essa escolha de Benjamin pelo gesto já recebeu duras críticas de estudiosos de Brecht, aos quais escapa, porém, essa perspectiva de leitura, cuja reconstrução é objeto deste trabalho. Na bibliografia brasileira, conferir o livro de Gerd Bornheim. *Brecht. A estética do teatro*. Rio de Janeiro, Graal, 1992.

A força pedagógica da peça – sua capacidade de mostrar ao público que o homem e as situações são históricas e modificáveis – não é apresentada por Benjamin a partir da posição explícita do dramaturgo, nem das muitas passagens em que os personagens comentam a encenação teatral como um processo de desmontagem e montagem de seus elementos. Nenhum desses expedientes possui a força e a evidência da repetição de um mesmo gesto em momentos-chave da peça. “O mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante”.³⁰⁰ A pedagogia teatral não se efetiva pela assimilação da tese de que o homem pode ser diferente do que ele é, mas por meio do jogo, do exercício lúdico com os procedimentos teatrais e corporais de desmontagem e remontagem do homem. Esse processo de *citação do gesto*, longe de ser um elemento secundário na economia da montagem, se eleva à posição de organizador da exposição e princípio formal decisivo do teatro épico.

Benjamin aponta aqui um concepção de teatro épico que não só se distingue do racionalismo mais estrito de Brecht, como também se mostra capaz de resistir as críticas lançadas por Adorno durante toda a década de 1930. Numa carta de 16 de setembro de 1937 a Slatan Dudow, cineasta com quem Brecht havia colaborado no filme *Kuhle Wampe*, Adorno apresenta de maneira sistematizada as críticas que percorrem insistentemente toda sua *Correspondência* com Benjamin. De modo geral, a carta questiona a função pedagógica atribuída ao teatro épico, insistindo particularmente no perigo de o teatro político reverter-se em propaganda política. Para sustentar seu argumento, Adorno recorre, sobretudo, àqueles elementos explicitamente discursivos do teatro épico, ou seja, à mensagem transmitida por enredos propositalmente esquemáticos. A pretensão pedagógica do teatro épico não passaria assim do doutrinamento duvidoso do público pelas idéias do dramaturgo.

Diante do estado atual da consciência das massas e da estupidez reproduzida pelo capitalismo (...), eu duvido da possibilidade de o teatro dialético realizar a finalidade *prática* atribuída a ele. Penso se não é mais provável que ele seja considerado a expressão da “obtusidade intelectual” tão mencionada pelos filósofos burgueses (...); ou ainda se o teatro político pode ser hoje mais, ou outra coisa, que propaganda política. Em outras palavras, a tentativa de Brecht e Eisler de levar a obra de arte e a política a um denominador comum parece-me de certo modo ilusória e, de todo modo, não dependente da arte, mas da transformação real da sociedade. Todas as tentativas nessa direção parecem-me hoje enroscar-se nas contradições da sociedade: ou a propaganda política é

³⁰⁰ Benjamin, O que é o teatro épico?, GS II-2, p. 530. OE I, p. 89.

“estetizada” (...), pelo menos seu impacto imediato, dando margem ao perigo de certa confusão, ou a qualidade estética é soterrada pelo recurso político ao estado real da consciência das massas produzida pela burguesia, sem que por isso algo seja seriamente aproveitado para a política. Eu acredito que a alienação das esferas particulares da vida não é superável no capitalismo, nem mesmo pela sua relativa politização.³⁰¹

Na medida em que suas críticas pressupõem o condicionamento da função pedagógica à formulação de um ensinamento inteligível para o espectador, Adorno pretende colocar em xeque a própria pretensão de verdade do teatro épico. Uma vez que a peça deve ser, pelo menos em tese, assimilável pelo presente estágio da consciência do público, a apresentação do funcionamento da realidade fica reduzida a uma simplificação aquém da complexidade dessa mesma realidade. Com isso, o ensinamento é esvaziado de seu conteúdo ou então é recebido numa forma em que se confunde com a propaganda. Em ambos os casos, tanto a obra de arte como a política saem prejudicadas. Diante dos mecanismos de formação da ideologia, Adorno afirma a impotência da pedagogia do teatro épico.

Certamente esta crítica pressupõe uma idéia radical de autonomia da arte, fundada na crescente incomunicabilidade entre a obra e o público, e de acordo com a qual nenhuma instância externa a ela deveria alçar-se a critério de sua composição. Mas não só. Ela também se funda numa compreensão do teatro do ponto de vista do texto, sem dar a devida atenção às técnicas específicas de encenação e de articulação da relação entre o palco e o público. Esta deficiência marca inclusive leituras mais atentas da experiência teatral como a que Adorno realizaria, na década de 1960, de *Fim de partida* de Samuel Beckett, um exercício de interpretação que, como indica a dedicatória do ensaio, também teria sido iniciado com uma montagem específica, a qual

³⁰¹ Carta a Slatan Dudow de 16.09.37, citada em Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, p. 529-536. Aqui p. 534. “Ja ich möchte bezweifeln, ob beim gegenwärtigen Bewußtseinsstand der Massen und der vom Kapitalismus reproduzierten Dummheit – die Sie auch andeuten – das dialektische Theater wirklich den ihn zugesprochenen *praktischen* Zweck erfüllt; ob es nicht vielmehr als Ausdruck der gerade von bürgerlichen Philosophen heute so viel berufenen, ‚intellektuellen Obdachlosigkeit‘ registriert wird (...); und ob das politische Theater heute in der Tat mehr und anderes sein kann als politische Propaganda. Mit anderen Worten, der Versuch, der Brecht und auch Eisler vorschwebt, das Kunstwerk und die Politik auf den Generalnenner zu bringen, scheint mir in gewissem Sinne illusionär und jedenfalls nicht von der Kunst aus zu leisten, sondern allein von der realen Veränderung der Gesellschaft aus. Alle Versuche nach dieser Richtungen scheinen heute mir sich in den gesellschaftlichen Widersprüchen zu verfangen; entweder wird die politische Propaganda durch ‚Ästhetisierung‘ (...) zumindest um ihre unmittelbare Schlagkraft gebracht und sogar die Gefahr einer gewissen Konfusion heraufbeschworen, oder die ästhetische Qualität wird, durch den politisch realen Rekurs auf den tatsächlichen von der Bourgeoisie produzierten gegenwärtigen Bewußtseinsstand der Massen, herabgedrückt, ohne dass dabei im Ernst politisch viel gewonnen wäre. Ich glaube, dass die Entfremdung der einzelnen Lebenssphären *im* Kapitalismus nicht aufhebbar [ist], auch nicht durch ihre teilweise Politisierung“.

não é sequer mencionada no ensaio.³⁰² Estas limitações fundam-se, por sua vez, numa concepção de crítica que não considera a recepção das obras como um elemento decisivo de sua avaliação. Como ele escreve a Horkheimer no final da década de 1930, “minha tese era a de que a teoria social da arte não deve trabalhar com as origens e com a psicologia do artista e nem primariamente com o efeito e com a recepção das obras de arte, mas com sua técnica própria enquanto instância representativa da sua produção”.³⁰³

Acrescenta-se a isso o fato de Adorno tomar o teatro épico como um modelo indiferenciado de teatro, sem dar a devida atenção às constantes e necessárias modificações produzidas por Brecht a cada peça e a cada montagem, nem à enorme dificuldade enfrentada no exílio para dar continuidade a um projeto teatral esboçado no contato cotidiano com as lutas de classe na Alemanha.³⁰⁴ O intenso trabalho teórico de Brecht a partir de 1933 demonstra a dificuldade enfrentada com a distância da prática teatral, como ele indica na seguinte observação: “até hoje as circunstâncias favoráveis a um teatro épico e pedagógico só existiram em poucos lugares e não por muito tempo. Em Berlim, o fascismo impediu energeticamente o desenvolvimento de tal teatro. Além de um determinado padrão técnico, ele pressupõe um poderoso movimento na vida social que tenha interesse na livre discussão das questões vitais em vista de sua solução e que possa defendê-lo de toda tendência oposta”.³⁰⁵ Escrita por volta de 1936 durante o exílio na Dinamarca, esta nota pode ser lida tanto como uma ilustração de que o teatro épico só foi possível no contexto das lutas de classes alemãs quanto como um prenúncio do caminho que Brecht seria obrigado a dar à sua dramaturgia durante o exílio, a “emigração para o classicismo”, nas palavras de Heiner Müller.³⁰⁶ Somente no contexto que o tornou possível, e que

³⁰² Cf. Adorno, „Versuch, das *Endspiel* zu verstehen“, in *Noten zur Literatur*, GS 11.

³⁰³ Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel II: 1938-1944*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, p. 30. „Meine These war einfach die, dass die Gesellschaftstheorie der Kunst sich nicht an den Ursprungen und der Psychologie der Künstler und auch nicht primär an der Wirkung und Rezeption der Kunstwerke, sondern an deren eigener Technik als der repräsentierenden Instanz ihrer Produktion zu betätigen habe und das habe ich durch reichliches Material erläutert“.

³⁰⁴ Esta deficiência pode ser facilmente reconhecida na proximidade entre as críticas esboçadas na carta a Dudow de 1937 e aquelas apresentadas 25 anos depois no ensaio “*Engagement*” de 1962.

³⁰⁵ Brecht, *Schriften zum Theater I*, p. 272 (Über eine nichtaristotelische Dramatik/Das epische Theater). „Nur an wenig Orten und nicht für lange Zeit waren bisher die Umstände einem epischen lehrhaften Theater günstig. In Berlin hat der Faschismus der Entwicklung eines solchen Theaters energisch Einhalt geboten. Er setzt außer einem bestimmten technische Standard eine mächtige Bewegung in sozialen Leben voraus, die ein Interesse an der freien Erörterung der Lebensfragen zum Zwecke ihrer Lösung hat und dieses Interesse gegen alle gegensätzlichen Tendenzen verteidigen kann“.

³⁰⁶ „A ausência de revolução burguesa na Alemanha possibilitou e, simultaneamente, forçou o aparecimento do classicismo de Weimar como superação das posições do *Sturm und Drang*. O classicismo como compensação da revolução. Literatura de uma classe vencida; (...) A expulsão da Alemanha, o distanciamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de continuar seu trabalho na União Soviética significaram para Brecht a emigração para o classicismo“. Heiner Müller, Fitzer ± Keiner, in op. cit., p. 49.

pressupõe a possibilidade de transformação radical da sociedade, inovações formais sofisticadas podiam conviver com a redução do pensamento a formulações ferinas que se destacavam do texto de modo a serem facilmente assimiláveis e apropriáveis no contexto das lutas políticas. Tratava-se do “pensamento grosseiro” (*plumpes Denken*) de Brecht, definido por Benjamin como a “instrução da teoria na práxis”³⁰⁷, e para o qual a sofisticação teórica era sinal de distância da realidade.

A atenção de Benjamin às mediações entre a concepção de teatro épico e técnicas de encenação desenvolvidas por Brecht é o que lhe permitiu, diferentemente de Adorno, descobrir no teatro épico uma forma de exposição com maior capacidade de resistência a essa falsificação do discurso que ameaça transformar o conhecimento da realidade e a crítica social em propaganda política. O cerne desta exposição se encontra para Benjamin naquilo que lhe permite definir o teatro épico como um teatro gestual: a passagem da interrupção da ação à produção do gesto.

Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade (*Vielschichtigkeit*) e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais imperceptível e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma postura que, não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos.³⁰⁸

Esta relação entre partes e todo é bastante distinta daquela descrita por Brecht em suas “Anotações à comédia *Um homem é um homem*”. Em Brecht, a conexão da particularidade do gesto com a totalidade do fluxo total e do gesto fundamental era apresentada como uma figura do encadeamento da particularidade num todo contraditório compreendido como o sentido da parábola.

Pois se tratava aqui mais uma vez de destacar do sentido de cada frase um gesto fundamental bem determinado, o qual não podia prescindir inteiramente do sentido de cada frase para ser percebido,

³⁰⁷ Benjamin, “Brechts Dreigroschenroman”, GS III, p. 446.

³⁰⁸ Benjamin, O que é o teatro épico?, GS II-2, p. 521. OE I, p. 80.

mas precisava ainda deste sentido somente como meio para atingir um fim. O conteúdo das partes consistia de contradições, e o ator tinha que tentar envolver o espectador nas próprias contradições, mas não por meio da identificação com cada frase, e sim *mantendo-o afastado delas*. A apresentação teve que ser o mais objetiva possível, mostrando um processo interno cheio de contradições enquanto um todo. (...) O esforço do ator épico de chamar a atenção para determinados processos entre os homens (colocando os homens como o *milieu*) pode levar às vezes ao erro de entendê-lo como um episodista de fôlego curto caso não se considere como ele conecta todos os processos particulares uns aos outros, inserindo-os no fluxo total de sua apresentação.³⁰⁹

Benjamin, ao contrário, situa a conexão entre o gesto e o fluxo vivo sob a figura da interrupção, a qual não insere, mas destaca o gesto do fluxo vivo, impedindo o encadeamento da ação. Destacado da continuidade, o elemento desaparecido ganha o caráter de expositor da ação em que estava inserido. Seu caráter circunscrito – sua moldura – permite assim mostrar a articulação deste fluxo vivo. Seria esta sua relação com a verdade, seu caráter não falsificável: sua irreducibilidade a todo sentido previamente constituído como possibilidade de construção de novos sentidos.

A descoberta das circunstâncias, responsável por despertar o interesse do público, não é produto de uma explicação totalizante que revela ao espectador como o mundo funciona, mas da interrupção mesma do discurso. “A descoberta de situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”.³¹⁰ A interrupção tem a função crítica de tornar estranha uma situação habitual, desmontando-a em seus componentes, e mostrando, a partir da possibilidade de um novo rearranjo, a falsidade do arranjo corrente. Sua função não é assim só de desmontagem, de destruição do contexto. Ela prepara os elementos para serem remontados em uma nova situação. Ela mostra tanto sua imprescindibilidade quanto sua insuficiência. Sua limitação está na incapacidade de passar da desmontagem à remontagem, uma vez que ela só imobiliza, decompõe,

³⁰⁹ Brecht, „Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*“, in *Schriften zum Theater* 3, pp. 983-6. „Denn hier war wieder über den Einzelsinn der Sätze hinaus ein ganz bestimmter Grundgestus herausgearbeitet, der zu seiner Wahrnehmbarkeit zwar des Sinns der einzelnen Sätze nicht ganz entraten konnte, aber doch eben dieses Sinns nur mehr als Mittel zum Zweck bedurfte. Der Inhalt der Partien bestand aus Widersprüchen, und der Schauspieler mußte versuchen, den Zuschauer nicht etwa durch Identifizierung mit den einzelnen Sätzen selber in Widersprüche zu verwickeln, sondern ihn *daraus zu halten*. Es mußte eine möglichst objektive Ausstellung eines widerspruchsvollen inneren Vorgangs als eines Ganzen sein. (...) Das Bestreben des epischen Schauspielers, bestimmte Vorgänge unter Menschen auffällig zu machen (als Milieu Menschen zu setzen), mag ebenfalls zu dem Irrtum verleiten, er sei ein kurzatmiger Episodist, wenn man nicht berücksichtigt, wie er alle Einzelvorgänge miteinander verknüpft und in den Gesamtfluß seiner Darstellung eingehen läßt“.

³¹⁰ Benjamin, O que é o teatro épico?, GS II-2, p. 522. OE I, p. 81.

separa em seus elementos uma dada situação. Quem realiza a tarefa de remontagem é o gesto. “O teatro épico é gestual. (...) O gesto é seu material, e a aplicação oportuna desse material é sua tarefa. (...) quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em conseqüência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano”.³¹¹ A função da interrupção está na produção do gesto. A interrupção mostra a mutabilidade da situação por permitir que uma determinada situação se imobilize e seja desmontada, de modo que o gesto seja retirado dela e montado em uma nova situação.

A interrupção está colocada a serviço da *citação* do gesto, um processo que se origina na literalização do palco, por meio do qual o próprio texto é mobilizado no sentido da interrupção do elemento discursivo por excelência da apresentação teatral tradicional, o enredo. Na segunda versão do ensaio sobre o teatro épico, Benjamin afirma: “A interrupção é um dos procedimentos fundamentais de toda constituição da forma. Ela se fundamenta na citação: citar um texto é interromper seu encadeamento (*Zusammenhang*)”.³¹² A introdução de canções e cartazes rompe a identidade entre texto e enredo, suspendendo o curso da própria ação, ou seja, do próprio discurso que sustenta a apresentação. A citação mostra que uma nova ordenação dos elementos era uma possibilidade da situação original, ou seja, a citação é referência à pré-existência dos elementos na situação anterior, crítica da ordenação dessa situação anterior pela interrupção que a desmonta, e passagem para uma nova organização, que mantém o arranjo anterior como um arranjo estranhado. Trata-se de uma crítica feita com a linguagem e com o material do objeto criticado, passagem, enfim, da destruição à construção.

IV

Benjamin apontou a inscrição histórica do teatro épico ao afirmar que a articulação de gesto e interrupção na constituição de um teatro não-ilusionista não era uma utopia do dramaturgo, mas uma possibilidade histórica inscrita no estágio mais avançado da técnica. No ensaio de 1931, ele escreve: “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, ao cinema e ao rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica”.³¹³ E três anos depois, em 1934, em *O autor como produtor*, a questão é recolocada do seguinte modo: “Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao

³¹¹ Benjamin, GS II-2, p. 521. OE I, p. 80.

³¹² Benjamin, O que é o teatro épico, 2ª versão, GS II-2, p. 536.

³¹³ Benjamin, O que é o teatro épico?, GS II-2, p. 524. OE I, p. 83.

procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado”.³¹⁴ A destruição do teatro ilusionista pelas técnicas avançadas de montagem emprestadas do rádio e do cinema não é assim apenas um ponto importante da análise de Benjamin, mas a própria perspectiva materialista de sua análise.

É importante notar, contudo, que a relação entre crítica do ilusionismo teatral e desenvolvimento técnico não era, a princípio, nada óbvia, uma vez que, como lembra Brecht em seus textos teóricos da década de 1930, o responsável pela sofisticação dos procedimentos ilusionistas na história do teatro europeu havia sido justamente o aperfeiçoamento da técnica teatral. A exigência de naturalidade, nesse sentido, não se colocava com a mesma força para os dramaturgos da época de Shakespeare com que ela se colocaria, mais tarde, para aqueles da época de Goethe, por exemplo. Com essa observação, Brecht pretendia mostrar que a empatia não era um princípio absoluto, mas uma conquista técnico-artística de uma época em que ela exercia uma função socialmente progressista. “A empatia é o grande instrumento artístico de uma época em que o homem é a variável e seu meio é a constante. Só é possível identificar-se com aqueles que trazem a estrela de seu destino no próprio peito”.³¹⁵ De acordo com esta caracterização, o ator deveria representar seu personagem com tal poder de sugestão que o espectador sentiria e veria o mesmo que o personagem. Não cabe a ele discutir os sentimentos ou o comportamento do herói, mas apenas compartilhá-los, pois o comportamento deste seria, para o espectador, algo natural e sua ação assumiria a aparência de um destino que não pode ser alterado. Em outras palavras, Brecht diz que só seria possível identificar-se com aquilo que não se transforma. O elemento central da crítica de Brecht à empatia é a caducidade deste procedimento:

Essa empatia (identificação), um fenômeno social, que significou um grande progresso para uma determinada época histórica, é cada vez mais um obstáculo para desenvolvimento posterior da função social das artes teatrais. A burguesia ascendente, que promoveu um desenvolvimento poderoso das forças produtivas com a emancipação econômica da personalidade individual, tinha interesse nessa identificação com sua arte. Hoje, quando a personalidade individual “livre” tornou-se um obstáculo ao desenvolvimento posterior das forças produtivas, a técnica de identificação da arte perdeu seu direito. A personalidade individual teve que abandonar sua função nos grandes coletivos, o que ocorre com difíceis lutas diante de nossos olhos.³¹⁶

³¹⁴ Benjamin, O autor como produtor, GS II-2, p. 687-8. OE I, p. 133.

³¹⁵ Brecht, *Schriften I*, p. 300 (Über eine nichtaristotelische Dramatik/Das epische Theater). „Die Einfühlung ist das große Kunstmittel einer Epoche, in der der Mensch die Variable, seine Umwelt die Konstante ist. Einfühlen kann man sich nur in den Menschen, der seines Schicksals Sterne in der eigenen Brust trägt“.

³¹⁶ Brecht, *Schriften I*, p. 244-5 (Über eine nichtaristotelische Dramatik/Kritik der Einfühlung). „Diese Einfühlung (Identifikation), ein gesellschaftliches Phänomen, das für eine bestimmte geschichtliche Epoche einen großen

No momento em que a função de sujeito histórico passa a ser desempenhada pelos movimentos sociais organizados, e não mais pelo indivíduo, a empatia se torna um procedimento artístico conservador. “Os processos decisivos entre os homens (...) encontram-se nos grandes coletivos e não são mais apresentáveis do ponto de vista do homem individual. O indivíduo está sujeito a uma causalidade extremamente complicada e só pode ser mestre de seu destino como parte de um coletivo forçosamente contraditório em si mesmo”.³¹⁷ Mas Brecht não quer apenas mostrar que o homem não é compreensível na sua auto-suficiência, como um ser imutável e isolado, pois não bastava apresentar no palco essa nova ordenação social por meio de formas tradicionais fundadas na abstração do indivíduo, nem pela adaptação delas aos processos coletivos. Este é o fundamento de sua crítica ao naturalismo. Ainda que este tenha dado o impulso inicial na revisão do teatro tradicional, ele fora incapaz de promover uma transformação do teatro à altura das necessidades e possibilidades inscritas no material que ele pretendia apresentar. Diante da exigência de retratar a nova realidade da classe trabalhadora, o drama naturalista tornou visível sua “tendência à decomposição”, fruto da introdução de elementos de natureza épica numa forma ainda estruturada segundo as restrições da forma dramática.³¹⁸

A “exposição correta do mundo”³¹⁹, nos termos em que Brecht coloca o problema, exigia a transformação das formas de exposição tradicionais de modo que o teatro se transformasse num instrumento de conhecimento da realidade. O verdadeiro conhecimento das coisas, a que o teatro épico almeja, é produzido quando estas são expostas do ponto de vista da possibilidade de sua transformação. Mas isto não significa a adoção de uma posição utópica, pois essa transformação do teatro e da realidade não é uma idéia do artista, mas uma possibilidade concreta inscrita no

Fortschritt bedeutete, wird zunehmend ein Hindernis für die weitere Entwicklung der gesellschaftlichen Funktion der darstellenden Künste. Das heraufkommende Bürgertum, das mit der wirtschaftlichen Emanzipation der Einzelpersonlichkeit die Produktivkräfte zu mächtiger Entfaltung brachte, war an dieser Identifikation in seiner Kunst interessiert. Heute, wo die ‚freie‘ Einzelpersonlichkeit die Produktivkräfte geworden ist, hat die Einfühlungstechnik der Kunst ihre Berechtigung eingebüßt. Die Einzelpersonlichkeit hat ihre Funktion an die großen Kollektive abzutreten, was unter schweren Kämpfen vor unsern Augen vor sich geht“.

³¹⁷ Brecht, *Schriften I*, p. 274 (Über eine nichtaristotelische Dramatik/Das epische Theater). „Die entscheidenden Vorgänge zwischen den Menschen (...) finden in riesigen Kollektiven statt und sind vom Blickpunkt eines einzelnen Menschen aus nicht mehr darzustellen. Der einzelne Mensch unterliegt einer äußerst verwickelten Kausalität und kann Meister seines Schicksals nur als Mitglied eines riesigen und notgedrungen in sich selbst widerspruchsvollen Kollektivs werden“.

³¹⁸ Sobre essa “tendência à decomposição” do drama naturalista, ver Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*, São Paulo, Cosac & Naiff, 2001. O esquema teórico decisivo do drama naturalista – a noção de meio – é de natureza épica, como indica sua origem no romance. Para Benjamin, em virtude da ausência de reflexão sobre a própria forma teatral, o objetivo naturalista de retratar a realidade não conseguiu abandonar o domínio do teatro ilusionista. Cf. Benjamin, “O que é o teatro épico?”, GS II-2, p. 522. OE I, p. 81.

³¹⁹ Brecht, *Schriften zum Theater*, p. 306 (Über eine nichtaristotelische Dramatik/Das epische Theater). „richtige Darstellung der Welt“.

estágio mais avançado das forças produtivas. É este reconhecimento da correlação entre técnica e emancipação que permite a Brecht dar um encaminhamento não-ilusionista ao desenvolvimento da técnica teatral. Por isso, seu caminho não é o do excesso, da sofisticação que sobrecarrega o teatro tradicional com máquinas complicadas, inúmeros figurantes e efeitos refinados, sem transformá-lo em seus fundamentos e potencializando seu caráter ilusionista, tal como era observado do teatro comercial da República de Weimar. O caminho, reconhecido por Benjamin no teatro de Brecht, é, mais uma vez, o caminho da sobriedade, o qual se traduz no despojamento do palco de todo artifício supérfluo enquanto modo de incorporação dos mecanismos de montagem trazidos do rádio e do cinema.

(...) um teatro que, em vez de competir com esses novos instrumentos de difusão, procura aplicá-los e aprender com eles, em suma, confronta-se com esses veículos. O teatro épico transformou esse confronto em coisa sua. É o verdadeiro teatro do nosso tempo, pois está à altura do nível de desenvolvimento hoje alcançado pelo cinema e pelo rádio. Para fins desse confronto, Brecht limitou-se aos elementos mais primitivos do teatro. Num certo sentido, contentou-se com uma tribuna. Renunciou a ações complexas.³²⁰

Trata-se da elaboração de um outro ponto de vista a partir do qual o teatro pode ser transformado pela técnica mais avançada. É como se o teatro tivesse que livrar-se de todo adereço desnecessário, retornando, num gesto de despojamento sóbrio, à sua estrutura básica, para só então começar de novo. “A 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”.³²¹ Trata-se aqui da idéia brechtiana de pobreza, elogiada diversas vezes por Benjamin.

Seu assunto é a pobreza. Como o pensador deve saber trabalhar com os poucos pensamentos oportunos que existem, o escritor com as poucas formulações irrefutáveis que temos, o estadista com a pouca inteligência e energia dos homens – eis o tema de todo o seu trabalho. (...) A pobreza (...) é uma capacidade de adaptação que permite chegar muito perto do real, o que nenhum rico consegue. (...) a pobreza brechtiana é antes de tudo um uniforme, adequado a dar um papel importante àquele que o usa conscientemente. É, em resumo, a pobreza fisiológica e econômica do homem na era da máquina.³²²

³²⁰ Benjamin, „O Autor como Produtor”, GS II-2, p. 697. OE I, p. 132-3.

³²¹ Benjamin, GS II-2, p. 695. OE I, p. 131.

³²² Benjamin, *Bert Brecht*, GS II-2, p. 667. Tradução brasileira em Benjamin, *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, São Paulo, Cultrix, 1986, p. 125.

Ela não corresponde a uma mística da pobreza, como Benjamin a encontra em Rilke, por exemplo, mas à capacidade de manter-se próximo da realidade atual. Também não se trata da renúncia sumária à tradição, mas da compreensão do quanto a relação com a tradição se tornou difícil e de quão pouco ela ajuda a resolver os problemas da atualidade. Não se trata, enfim, de representação da pobreza, mas de um novo arranjo de elementos para a exposição da realidade. O despojamento do teatro de Brecht não é assim contraditório com a técnica mais avançada, mas é justamente a maneira mais conseqüente de incorporá-la como crítica da ilusão e instrumento pedagógico.

As “Anotações à comédia *Um homem é um homem*” introduziam esta correlação entre teatro pedagógico e aparato técnico por meio da separação dos elementos que compunham o espetáculo, de modo que eles pudessem se realçar reciprocamente. O que Brecht formularia teoricamente nos anos de exílio como crítica à empatia do teatro aristotélico já se efetivava na série de interrupções da ação provocada pela montagem do material de origem diversa: canções, cartazes, projeção de textos, imagens e filmes. Se a introdução no palco desse material de procedência diversa permitia ao dramaturgo solidarizar-se, no sentido apontado por Benjamin em “O autor como produtor”, com outros produtores, rompendo com o modelo de produção individual, a orientação da montagem pela interrupção da ação separa esses elementos e os mostra na sua independência, produzindo efeito contrário ao ilusionismo que domina em concepções como a da “obra de arte total”:

Quando o construtor de palcos se une ao diretor, ao escritor de peças, ao músico e ao ator, o que diz respeito ao trabalho social da apresentação, cada um deles apóia os demais e goza desse apoio, e de modo algum esse trabalho precisa descambar numa “obra de arte total”, numa fusão total dos elementos artísticos. De certo modo, ele mantém, na sua associação com outras artes, por meio da separação de elementos, a individualidade de sua arte, do mesmo modo como ocorre com as outras artes. A colaboração entre as artes torna-se algo vivo; a contradição dos elementos não se dissolve.³²³

³²³ Brecht, *Schriften zum Theater*, pp. 440-1 (*Über den Beruf Schauspielers*). „Wenn der Bühnenbauer einig geht mit dem Schauspieler, dem Stückeschreiber, dem Musiker und dem Schauspieler, was die gesellschaftliche Aufgabe der Aufführung anlangt, jeden von ihnen unterstützt und jede Unterstützung benutzt, so muß er deshalb seine Arbeit keineswegs aufgehen lassen in einem ‚Gesamtkunstwerk‘, einer restlosen Verschmelzung aller Kunstelemente. In gewisser Weise hält er, in seiner Assoziation mit den anderen Künsten, durch eine *Trennung der Elemente* die Individualität seiner Kunst ebenso aufrecht, wie dies die andern Künste tun. Das Zusammenspiel der Künste wird so ein lebendiges; der Widerspruch der Elemente ist nicht ausgelöscht“.

O único modo de evitar a produção da ilusão e da empatia é manter a independência e a contradição entre os elementos que compõem o espetáculo. Os efeitos produzidos pelo aparato cênico, musical e de iluminação, por exemplo, não devem desaparecer na ação, mas vir à tona como elementos distintos. Aqui o teatro épico se apropriava dos procedimentos de montagem do rádio e do cinema. “Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa tem um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco”.³²⁴

A técnica de montagem é incorporada então ao teatro como produto de sua reflexão sobre o próprio espetáculo como algo produzido. A função social desta postura se mostra no esforço em transmitir ao espectador o ensinamento de que também a realidade é algo construído e que poderia ser transformado com um novo arranjo de seus componentes. O que determina o avanço do processo que se desdobra no palco não é, portanto, a necessidade inscrita desde o início na ação e que a impulsiona em direção à resolução, mas um processo intermitente de montagem e desmontagem de situações. Quando o desencadeamento é interrompido e o caráter episódico da parte se torna evidente, não é a realidade mesma que aparece para o público, mas uma “ordenação experimental da realidade”,³²⁵ cuja função é evidenciar o caráter histórico da situação encenada, por mais banal ou cotidiana que ela seja. O exemplo preferido por Benjamin para ilustrar esse processo é o de uma cena de família.

Mostrarei, com um exemplo, como em sua seleção e tratamento dos gestos Brecht limita-se a transpor os métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema, transformando um artifício frequentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano. Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A seqüência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. É o olhar do dramaturgo épico”.³²⁶

³²⁴ Benjamin, *O que é o teatro épico?*, GS II-2, p. 524. OE I, p. 83.

³²⁵ Benjamin, GS II-2, p. 522. OE I, p. 81.

³²⁶ Benjamin, *O autor como produtor*, GS II-2, p. 698. OE I, p. 133-4.

O elemento casual, que normalmente passa despercebido, perde sua obviedade e se transforma em objeto de estudo para o espectador. A interrupção da ação é assim o princípio formal épico que combate o ilusionismo num movimento de mão dupla: os diversos elementos são introduzidos com a finalidade de interromper a ação e é a interrupção da ação que permite mostrá-los interligados, mas independentes entre si. O efeito de estranhamento, peça-chave da teoria do teatro épico, é, para Benjamin, uma conseqüência da produção de gestos pela interrupção da ação. Ela é a responsável pelo processo de “descoberta das condições” que se realiza sobre o palco e, assim, o elemento em torno do qual se configura a função pedagógica do teatro épico.³²⁷

Na medida em que o gesto aparece na interrupção da ação, ele é um produto da introdução no teatro das técnicas de montagem do rádio e do cinema e, conseqüentemente, o ponto de intersecção do corpo com a técnica teatral. Ao apresentar a transformação da exposição teatral pela técnica por meio da citação de gestos, Benjamin mostra que o significado do gesto reside nesta exposição da fragmentação do movimento do corpo pela técnica. Como diz Patrick Primavesi, o “ator enquanto portador da ação dramática é suprimido (de modo experimental). No seu lugar entra o gesto montado”.³²⁸ Com isso, Brecht teria trazido a exposição das contradições sociais para o corpo do homem. O conflito não é interiorizado nem psicologicamente resolvido, mas exposto na materialidade do corpo. Nesse processo, ou melhor, nesse *jogo* do corpo com a técnica se torna possível pensar uma relação de aprendizado entre o homem e o aparelho, orientada pela possibilidade do homem transformar-se de acordo com as circunstâncias. A idéia básica é a de que seu destino não se encontra traçado em sua personalidade, mas se decide no confronto com as contradições objetivas das situações em que toma parte.³²⁹

³²⁷ “Títulos que se antepõem às cenas, a fim de que o espectador possa passar do “o que” ao “como”; projeções que contrastam com os processos sobre o palco; o descobrimento do aparato de iluminação e da música; o estranhamento de todo cenário “conhecido”, o qual o torna saliente novamente em seu significado social; tudo isso confere ao espectador aquela postura desejada da consideração realista, que num mundo de premeditada confusão, tem tanta necessidade do conceito de falsificação consciente e inconsciente dos sentimentos”. Brecht, *Schriften zum Theater I*, pp. 464-5 („Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters“). “Titel, die den Szenen vorangestellt werden, damit der Zuschauer vom ‘Was’ zum ‘Wie’ übergehen kann; Projektionen, die im Kontrast stehen zu den Vorgängen auf der Bühne; die Aufdeckung des Apparats der Beleuchtung und der Musik; die Verfremdung allzu ‚bekannter‘ Schauplätze, welche diese wieder in ihrer eigentlichen gesellschaftlichen Bedeutung auffällig macht; all das verleiht dem Zuschauer jene gewünschte Haltung der realistische Betrachtung, die in einer Welt vorsätzlicher Verwirrung der Begriffe, bewusster und unbewusster Verfälschung der Gefühle so nötig ist“.

³²⁸ Patrick Primavesi, *Übersetzung, Kommentar, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Frankfurt und Basel, Strömfeld Verlag, 1998, pp. 367-8.

³²⁹ Por isso, Galy Gay é chamado de o “homem que não sabe dizer não”. Contra os dramaturgos que “atacam de fora as condições em que vivemos, Brecht as deixa criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético, contrapondo logicamente uns aos outros os seus diversos elementos. Seu estivador, Galy Gay, em Um homem é um homem, oferece o grande espetáculo das contradições da nossa ordem social. Talvez não seja excessivo definir o sábio, no sentido de Brecht, como o indivíduo que nos proporciona o espetáculo mais completo dessa

É esta exposição do confronto entre o homem e a técnica pela fragmentação do movimento corporal que determina, por fim, a educação do ator brechtiano. “No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento; por sua vez, esse conhecimento determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases”.³³⁰ Ou seja, o conhecimento está relacionado não só à interpretação da ação, ou seja, aos elementos discursivos que se unificam no enredo, mas, sobretudo, aos momentos gestuais que suspendem o curso da ação, transformando-a também em objeto da exposição. “O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra na medida em que mostra a coisa”.³³¹ Uma vez que são os princípios técnico-formais do teatro épico que lhe conferem esta possibilidade, é possível dizer também que ele mostra a si mesmo na medida em que é mostrado pelo aparelho. O ator atinge assim o fundamento pedagógico decisivo do teatro épico: o que mostra deve ser mostrado. Em torno deste princípio se organiza a função pedagógica do teatro épico, segundo Benjamin. Ao impedir a identificação entre exposição e exposto, atraindo a atenção do público para o caráter construído da obra e das situações apresentadas, este modo de exposição rompe com o ilusionismo da prática teatral. Como coloca Primavesi:

A construção desse momento indica que o gesto no teatro épico (...), exerce a função central de mostrar a exposição como tal, ainda independente de declarações morais ou de visão de mundo. Do mesmo modo como nas narrativas de Kafka, os gestos do teatro épico não têm “nenhum significado simbólico assegurado” e permanecem dependentes da respectiva ordenação experimental.³³²

Como o gesto não é redutível a um significado preciso, mas é a própria apresentação gestual de abertura do sentido, a função pedagógica do teatro se efetiva como precedência da exposição em relação ao sentido fixo e determinado. Como diz Lehmann,

dialética. De qualquer modo, Galy Gay é um sábio. (...) No entanto, é apresentado como um homem ‘que não sabe dizer não’. Isso também é sábio. Pois com isso ele deixa as contradições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem. Só quem está ‘de acordo’ tem oportunidade de mudar o mundo” Benjamin, O que é o teatro épico? GS II-2, p. 526. p. 85.

³³⁰ Benjamin, GS II-2, p. 528-9. OE I, p. 87.

³³¹ Benjamin, GS II-2, p. 529. OE I, p. 530.

³³² Primavesi, op. cit., p. 369-70.

O teatro não “diz” outra coisa e não diz de forma alguma mais que o real, também não diz antes, ele não “traz nada” no sentido de um aprendizado de novas intenções mentais. Ele produz, isso sim, uma *tradução* do mental no gestual. (...) Apenas para situar a teoria do gesto, isto não é algo como uma exposição sensível-corporal de um “significado” social, mas a exposição gestual da abertura de sentido. O que Brecht ressaltou no gesto era seu caráter enigmático irreduzível e não aquilo que o aproximava de outros procedimentos teatrais ou discursivos. “Para organizar suas idéias, o pensador lê um livro que ele já conhece. Ele pensa no modo como o livro é escrito”. Este é o modelo de leitura do teatro. Poderíamos traduzir isso assim: “Para organizar suas idéias políticas, o público toma parte num jogo gestual e lingüístico que ele já conhece. Ele pensa no tipo e o modo da exposição gestual e lingüística do processo.”³³³

Aprender com o teatro implica em entender que o jogo tem prioridade em relação à inteligibilidade mesma da ação. Não há, portanto, nenhum sentido trazido para a apresentação, mas somente o sentido que é inventado pela primeira vez no teatro. A recusa à determinação prévia do jogo por um sentido prévio não é só um modo de chamar a atenção para a exposição, mas também uma maneira de promover o exercício com o aparelho teatral, pois a encenação não é só representação da realidade, mas, antes de tudo, jogo com os procedimentos de representação.

Este primado da exposição impede que o espectador se identifique com a ação e, portanto, que seja induzido a avaliar a transformação do homem em máquina de guerra como correta. O espectador deve parar para refletir sobre os procedimentos em curso. Brecht mostra a remontagem do homem como um processo correlato à técnica moderna, mas mostra seu lado destruidor, em função da ação militar e da anulação da subjetividade perante o falso coletivo. O público não deve concluir que tal remontagem é positiva, mas que as condições sociais que destruíram a personalidade como essência individual imutável produziram uma máquina de guerra integrada ao falso coletivo, mas também poderiam produzir outra. A questão, portanto, é mostrar uma possibilidade concreta – o homem pode ser transformado – e criticar uma modalidade de efetivação desta possibilidade. Brecht se apóia assim na conquista do fim da personalidade burguesa para criticar seu desdobramento imperialista em máquina de guerra, reservando espaço para outro desdobramento fundado na historicidade do homem. Nesse sentido, o fortalecimento da crítica ao resultado da remontagem nas sucessivas versões não contradiz a idéia de remontagem como possibilidade histórica vislumbrada no teatro épico, mas enfatiza a historicidade do processo.

³³³ Lehmann, p. 252-3.

Não é por acaso que foi no teatro épico que Benjamin apontou, pela primeira vez, a figura de uma dialética em suspensão.

A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em suspensão. (...) no teatro épico a matriz da dialética não é a seqüência contraditória de palavras e ações, mas o próprio gesto. (...) Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em suspensão.³³⁴

Compreender o teatro como exposição desta dialética em suspensão significa apontar sua função pedagógica em exercícios de interrupção e desmontagem de processos e situações e não na transmissão de um saber positivo a respeito da realidade. Em outras palavras, a pedagogia está no reconhecimento de possibilidades históricas vislumbradas no caráter experimental do processo de citação dos gestos. O fato da citação do gesto não reverter em exposição da ação revolucionária – essa seria o horizonte político do teatro épico – significa que a experiência revolucionária ainda não ocorrida não pode apresentada no palco. Por isso, em *Um Homem é um Homem*, sua possibilidade surge sob a forma da desmontagem e da remontagem do homem como evidência de adaptabilidade à situação histórica que se impõe a ele. A única forma de exposição da política é a exposição da interrupção de todo processo no corpo do homem, desnaturalizando a situação histórica presente e garantindo a abertura de sentido ao próprio presente. Pois Brecht não poderia apresentar no palco a figura do herói ou do coletivo revolucionário, antecipando-se à experiência histórica que deveria produzi-lo. A dialética em suspensão deve ser vista como o sinal de um limite que não é ultrapassado pela exposição artística. O teatro permanece teatro, não se transforma em teoria da revolução, nem se funde com a política revolucionária.

³³⁴ Benjamin, GS II-2, p. 531. OE I, p. 89-90.

6. O esquecimento da tradição

I

Ao contrário de Brecht, que buscava, mediante interpretações alegorizantes, apaziguar o mal-estar provocado pela indecifrabildade das parábolas kafkianas, Benjamin retoma em seu ensaio de 1934 sobre Kafka o caráter enigmático do gesto com o intuito de investigar a resistência de suas narrativas à transmissão de um saber orientado para a ação prática. Contra uma leitura apressada de *O Processo*, que passa por alto o exame de seu teor literário, a fim de extrair uma alegoria profética das organizações burocráticas, Benjamin propõe uma interpretação deste romance como desdobramento da parábola *Diante da lei*.

Pense-se na parábola *Diante da Lei*. O leitor que a encontra no *Médico Rural* percebe os trechos nebulosos que ela contém. Mas teria pensado na série interminável de reflexões que ocorrem a Kafka, quando ele a interpreta? É o que ele faz em *O Processo*, por intermédio do sacerdote, e num lugar tão oportuno que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que a parábola desdobrada.³³⁵

Diante da lei foi publicada pela primeira vez em 1920 em *O Médico Rural*, coletânea de narrativas curtas que melhor caracteriza Kafka como autor de parábolas.³³⁶ Escrita entre 1914 e 1915 no contexto da elaboração do romance *O Processo*, ela narra a impossibilidade de um viajante vindo do campo entrar na lei, a qual é apresentada de maneira espacializada, como se fosse um palácio imperial composto por uma série interminável de salas e ante-salas, todas guardadas por seus respectivos porteiros. Kafka apresenta a contradição entre a expectativa do homem do campo – “a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora” – e a proibição do porteiro. Não obstante seus esforços de convencimento e de suborno, o homem consome sua vida inteira do lado de fora da lei sem obter a permissão de entrada. Sem forças e renunciando a morte próxima, ele finalmente se dá conta de que, apesar de todos aspirarem à lei, ao longo de todos aqueles anos somente ele solicitara a entrada. Interrogando o porteiro a esse respeito, ele

³³⁵ Benjamin, Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Gesammelte Schriften* II-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 420. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet in *Obras Escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1995, pp. 147-8.

³³⁶ Cf. Hartmut Binder (hrsg.). *Kafka-Handbuch II – Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Kröner, 1979, p. 58. Uma análise detalhada desta narrativa, bem como da pertinência de sua classificação como parábola, pode ser encontrada em Hartmut Binder, “Vor dem Gesetz”. *Einführung in Kafkas Welt*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1993.

recebe a resposta com a qual Kafka conclui a narrativa: “- Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada esta destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a”.³³⁷

Uma condição essencial à compreensão do ensaio de Benjamin é notar que em momento algum ele arrisca uma interpretação da parábola. Sua estratégia é antes a de discutir a possibilidade de sua interpretação, ou seja, a tendência a interpretá-la e a impossibilidade de reconduzi-la a um sentido original. Por isso ele destaca sua posição estratégica no romance ou, mais exatamente, o fato da parábola provocar um esforço de interpretação por parte de Joseph K. e do sacerdote que a narra no penúltimo capítulo de *O Processo*, intitulado *Na catedral*.³³⁸ Num contexto marcado pela intenção do sacerdote em demonstrar que a desconfiança de K. em relação aos funcionários envolvidos em seu processo seria, na realidade, um engano a respeito do mesmo, o sacerdote propõe uma estratégia de interpretação que retoma o procedimento argumentativo da exegese rabínica da escrita sagrada, confrontando as reações de K. com a letra da narrativa e com a tradição de sua interpretação.³³⁹ A reação inicial de K. é a de que o homem foi enganado pelo porteiro, expressando assim sua própria suspeita de ser enganado pelo tribunal que o acusa sem permitir que ele saiba o motivo: “O porteiro só fez a comunicação liberadora quando não podia mais ajudar o homem do campo”.³⁴⁰ Esta interpretação é contestada pelo sacerdote com dois tipos de argumentos. O primeiro deles diz respeito ao texto: a colocação de K. só seria justificada se houvesse contradição na letra do texto, de modo que a primeira explicação do porteiro – a entrada não poderia ser concedida naquele momento – excluísse a segunda – aquela entrada estava destinada apenas ao homem do campo. Diante da impossibilidade de comprovar esta contradição textual, torna-se possível argumentar no sentido de que o porteiro não só teria realizado seu trabalho com diligência e perfeição, mas também teria revelado bom caráter, amabilidade, paciência e compaixão no tratamento do homem do campo. A intenção do sacerdote não é, porém, convencer K. da verdade desta interpretação, mas mostrar a ele que esta leitura do texto não atinge necessariamente sua verdade, ainda que possa estar fundamentada numa tradição de interpretação.

– Você crê, portanto, que o homem não foi enganado?

³³⁷ Kafka, Diante da lei, in *Um Médico Rural*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 29; *O Processo*, p. 263.

³³⁸ Sobre a ordenação dos capítulos nas diversas edições do romance, bem como seu estado inacabado, cf. *Posfácio* de Modesto Carone à sua tradução do romance para o português, bem como o comentário de Theo Elm em Binder, *Kafka-Handbuch II*, pp. 420-441.

³³⁹ Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1975, p. 183.

³⁴⁰ Kafka, *O Processo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 263.

– Não me entenda mal – disse o sacerdote. – Apenas lhe mostro as opiniões que existem a respeito. Você não precisa dar atenção demasiada às opiniões. O texto é imutável, e as opiniões são muitas vezes apenas uma expressão de desespero por isso. Neste caso, existe até uma opinião segundo a qual o enganado é justamente o porteiro”.³⁴¹

A “verdade” ou o “sentido verdadeiro” do texto, transmitido pela tradição, se dissolve para Kafka em opinião. A tradição não transmite sua verdade, mas vozes conflitantes que se contradizem diante de um texto cuja imutabilidade também é sinal de ilegibilidade, intransparência e resistência à tradução em significado preciso. Isto permite ao sacerdote apontar uma outra linha de interpretação, também fundamentada na letra do texto, com o intuito de mostrar que, por meio da ingenuidade do porteiro, a interpretação oposta – segundo a qual é ele o enganado – também seria justificável, assim como uma terceira leitura segundo a qual a história não daria a ninguém o direito de julgar o porteiro, uma vez que ele é um servidor da lei. Para K. esta posição é inaceitável, pois exige considerar como verdade tudo o que o porteiro diz.

– Pois se se adere a ela [a essa opinião], e preciso considerar como verdade tudo o que o porteiro diz. Que isso, porém, não é possível, você mesmo fundamentou pormenorizadamente.

– Não – disse o sacerdote. – Não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo como necessário.

– Opinião desoladora – disse K. – A mentira se converte em ordem universal.³⁴²

O romance não permite afirmar que K. teria se enganado em relação ao seu processo ao considerar a lei como verdadeira. O que poderia ser denominado de sentido é apenas a possibilidade de interpretações contraditórias, o que não aproxima K. da compreensão de seu processo, assim como também lhe escapa o motivo de sua presença na catedral: inicialmente ele deveria encontrar ali um cliente estrangeiro do banco em que trabalha, num segundo momento é informado pelo sacerdote que estava ali atendendo a uma convocação sua, e, por fim, ao despedir-se do sacerdote, este alude ao fato de que, na realidade, teria sido K. quem fora lhe procurar na condição de funcionário do tribunal.

³⁴¹ Kafka, *O Processo*, p. 266.

³⁴² Kafka, *O Processo*, p. 269.

– Pertencço pois ao tribunal – disse o sacerdote. – Por que deveria querer alguma coisa de você. Ele o acolhe quando você vem e o deixa quando você vai.³⁴³

Estas perturbações de sentido são as marcas de um texto que provoca expectativas de interpretação ao mesmo tempo em que as desacredita. A interpretação da parábola no romance não só é incapaz de responder às questões óbvias suscitadas pelo texto (a natureza ou o conteúdo da lei), como também parece zombar delas, pois as desconsidera, concentrando o esforço hermenêutico no engano. Kafka confronta o rigor lógico e a inteligibilidade que marcaram tradicionalmente a gênero da parábola com a resistência de um texto à conversão em sentido. Característica semelhante marca também *O Processo*, que opõe a clareza da exposição, que o aproxima dos grandes romances burgueses do século XIX, à intransparência de seu sentido.

Com base nos comentários de Theo Elm no *Kafka-Handbuch*, Modesto Carone chama atenção para a relação entre as expectativas colocadas pela primeira frase do romance e o sentido de sua continuidade. Kafka inicia o romance com a seguinte frase: “Alguém certamente havia caluniado Joseph K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum”. Um exame superficial desta sentença, diz Carone, mostra que as regras sintáticas e as palavras que, através delas, se ordenam e objetivam seu conteúdo são conhecidas de todos. Mas para quem continua lendo a história o sentido da ação que se segue não é nem confirmado, nem revogado: é simplesmente posto em dúvida. Dito de outro modo, o que de início está formulado de maneira válida, como consequência de uma tese (detenção por presumível calúnia), acaba se tornando algo totalmente incerto. Com efeito, a lei que serve de parâmetro para medir a culpa de K. permanece oculta, não podendo patrocinar qualquer juízo ponderável sobre a conduta do herói. Além disso, no desdobramento da ação, consta que as autoridades são “atraídas pela culpa”, o que leva a supor que a detenção não precisa ser resultado de uma calúnia. Acrescente-se que a liberdade de movimentos do protagonista, depois de alguns quiproquós, fica garantida – o que faz a “detenção” deixar de ser o que o começo do capítulo afirmava que era. É por esta via kafkiana que o fato afirmado perde a credibilidade, sem que seja oferecida ao leitor uma alternativa plausível. As coisas porém não param aí, porque Kafka concebia a abertura da narrativa como um golpe de mestre, na medida que ela não só dá o tom do que é narrado, como também baliza a lógica interna do relato. Não surpreende que o modo com a frase inaugural do romance se comporta diante da primeira cena se repita, com maior ou menor carga de contraste, tanto em

³⁴³ Kafka, *O Processo*, p. 271.

relação às demais cenas do Capítulo Primeiro quanto aos restantes que compõem o corpo da obra.³⁴⁴

Com esses elementos é possível retornar agora às colocações de Benjamin sobre a parábola de Kafka e a sua tese de que *O Processo* poderia ser lido como um *desdobramento* da parábola *Diante da lei*.

(...) poderíamos suspeitar que o romance não é mais que a parábola desdobrada. Mas a palavra “desdobrada” tem dois sentidos. O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária.³⁴⁵

Benjamin compreende a interpretação de uma parábola como um desdobramento literal: o barco de papel em folha lisa, como imagem da reversibilidade da parábola em sentido. Em outras palavras, a parábola tradicional comporta um sentido que traduz a figuração no ensinamento sedimentado na doutrina. De acordo com a discussão acima não seria possível afirmar que o romance *O Processo* poderia apontar para o significado da parábola da lei. O processo movido contra K. nem confere sentido à busca ou à espera pela lei, nem se explica por si mesmo. Em outras palavras, o romance não reenvia a figuração da parábola ao sentido doutrinal, enraizado na tradição, que lhe dá o feitiço de um ensinamento orientado para a vida prática.

Na ausência deste ensinamento, a parábola de Kafka se assemelha ao sentido não fixado à vida prática, ou melhor, ao sentido autônomo da criação literária, descrito por Benjamin como um desdobramento figurado, do botão em flor. No contexto dos trabalhos de Benjamin, esta imagem natural remete à concepção romântica (ou simbólica) de obra de arte – o romance romântico – como organismo vivo que, a partir de sua estrutura orgânica de sentido, cresce e se desenvolve ao infinito em sucessivas interpretações.³⁴⁶ Esta concepção de obra de arte como inesgotabilidade de sentido ainda seria posteriormente recuperada por Benjamin na idéia de aura literária, particularmente em obras de Paul Valéry e Baudelaire.³⁴⁷ Na interpretação de Benjamin, Kafka

³⁴⁴ Este parágrafo retoma textualmente Theo Elm, “Der Prozeß”, in Binder, *Kafka-Handbuch*, p. 424; e Modesto Carone, Posfácio: Um dos maiores romances do século, in Kafka, *O Processo*, pp. 326-7.

³⁴⁵ Benjamin, GS II-2, p. 420; OE I, p. 148.

³⁴⁶ Cf. parte I desta tese.

³⁴⁷ No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin retoma a seguinte definição de obra de arte cunhada por Paul Valéry: “Reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma idéia suscitada, nenhuma forma de

mantém essa inesgotabilidade da obra de arte e de sua interpretação. Mas a abertura à produção do sentido não se funda numa concepção simbólica ou romântica da obra de arte, na tradição da arte autônoma do romance europeu, mas no desmoronamento da tradição judaica, como ele indica na seqüência do texto:

Apesar disso [da semelhança à criação literária], elas [as parábolas de Kafka] não se ajustam inteiramente às formas da prosa ocidental e se relacionam com a doutrina como a haggadah se relaciona com a halacha. Não são parábolas e não podem ser lidas no sentido literal. São construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins de explicação. Porém conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é explicada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos? Ela não está aí; podemos dizer no máximo que um ou outro trecho alude a ela.³⁴⁸

Benjamin interpreta a parábola de Kafka a partir do vínculo entre a *halacha* e a *haggadah*, as quais, na tradição judaica, referem-se, respectivamente, à doutrina e ao conjunto de comentários que a transmite como ensinamento. O sucesso da parábola como mediação entre a doutrina e a vida prática pressupõe, porém, a efetividade da autoridade cristalizada nessa doutrina religiosa. As parábolas de Kafka retomam este vínculo, mas apresentam uma outra relação entre a doutrina e sua transmissão: elas não têm mais a doutrina como horizonte de interpretação e constituição de sentido. Com isso, a abertura ao sentido se converte em resistência à produção do sentido, pois este se dissolve juntamente com a tradição que o articulava na forma de ensinamento.

Benjamin refinou estas considerações a respeito do desaparecimento da doutrina e, conseqüentemente, de todo sentido enraizado na tradição em discussões com Gerschom Scholem a respeito da interpretação de *O Processo*. Prestes a concluir seu ensaio na residência de Brecht na Dinamarca, ele escreve a Scholem solicitando suas últimas reflexões sobre Kafka. Antes de conhecer o teor do ensaio de Benjamin, Scholem lhe envia, juntamente com um exemplar de *O*

comportamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la. Pode-se cheirar uma flor agradável ao olfato pelo tempo que se queira; não se pode esgotar esse perfume, que desperta em nós o desejo, e nenhuma lembrança, nenhum pensamento e nenhuma forma de comportamento desfaz seu efeito ou nos liberta do poder que ele exerce sobre nós. Quem se propõe fazer uma obra de arte, persegue o mesmo objetivo”. WB, OE III, p. 138. No mesmo ensaio, um verso de Baudelaire – “a adorável primavera perdeu seu odor” – é interpretado como o registro do declínio de uma forma de experiência plena que havia encontrado seu registro adequado numa concepção de obra de arte apreendida com as noções de aura e beleza.

³⁴⁸ Benjamin, GS II-2, p. 420; OE I, p. 148.

Processo, uma meditação pessoal a respeito do romance na forma de um poema didático. A questão que provocou a reação de Benjamin se encontra na quarta estrofe:

Somente assim brilha a revelação
No tempo que te [Deus] rejeitou.
Somente teu nada é a experiência
Que ele pode ter de ti.³⁴⁹

O poema retoma uma discussão iniciada em 1931, quando Scholem designara a ausência de Deus no mundo como o “brilho da Revelação desprovido da graça”.³⁵⁰ Em 1934, esta idéia é reformulada como o “nada da Revelação”. O poema busca mostrar o esvaziamento das três formas essenciais do aparecimento de Deus na tradição judaica: a criação, a revelação e a redenção. Ao apontar o “nada” como o destino da revelação num mundo que não acredita em Deus, a intenção de Scholem não era negar metafisicamente a revelação, nem declarar sua impossibilidade no mundo profano, mas tão somente reconhecer a inconsumabilidade da verdade revelada. É o que ele escreve a Benjamin em carta de 17 de julho de 1934, opondo-se ao ensaio deste, particularmente a uma passagem em que o desaparecimento das promessas confiadas pela tradição judaica ao estudo da Torá é caracterizado como a perda da escrita para os estudantes de Kafka:

O mundo de Kafka é o mundo da revelação, mas daquela perspectiva em que ela é reduzida ao seu nada. (...) A *inconsumabilidade* do revelado é o ponto em que uma teologia *corretamente* compreendida converge com aquilo que confere a chave para o mundo de Kafka. Não, caro Walter, o problema de Kafka não é a *ausência* do revelado (...), mas sua *inconsumabilidade*. (...) Aqueles estudantes de que você fala no final não podem ser entendidos tanto como estudantes que perderam a escrita quanto estudantes que não conseguem decifrá-la.³⁵¹

³⁴⁹ „So allein strahlt Offenbarung / in die Zeit, die dich verwarf. / Nur dein Nichts ist die Erfahrung, / die sie von dir haben darf.” O poema se encontra reproduzido por inteiro no aparato crítico que acompanha o ensaio de Benjamin sobre Kafka na edição de seus escritos. Benjamin, GS II-3, pp. 1161-2. Tradução de Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 77.

³⁵⁰ Benjamin, GS II-3, p. 1156.

³⁵¹ Benjamin e Scholem, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 157-8. “Die Welt Kafkas ist die Welt der Offenbarung, freilich in jener Perspektive, in der sie auf ihr Nichts zurückgeführt wird. (...) Die *Unvollziehbarkeit* des Geoffenbarten ist der Punkt, an dem Aufs Allergenauerste eine *richtig* verstandene Theologie (...) und das was den Schlüssel zu Kafkas Welt gibt, in einanderfallen. Nicht, lieber Walter, ihre *Abwesenheit* (...), ihre *Unvollziehbarkeit* ist ihr Problem. (...) Nicht so sehr Schüler, denen die Schrift abhanden gekommen ist (...) als Schüler, die sie nicht enträtseln können, sind jene Studenten, von denen Du am Ende sprichst.“

Diante das dúvidas lançadas por Benjamin a respeito da expressão, Scholem retoma seu argumento dois meses depois:

Você me pergunta o que eu entendo com a expressão “nada da revelação”? Eu a entendo como um estado em que o significado da revelação aparece esvaziado, mas que ainda se afirma, em que ele *vale*, mas não *significa*. Onde a riqueza do significado desaparece e aquilo que aparece se encontra reduzido a um ponto zero de seu próprio teor, mas não desaparece (e a revelação é algo que aparece), aí surge seu nada.³⁵²

A revelação corresponde assim à idéia de sentido: sua existência equivale à presença do divino no mundo. O paradoxo da situação correspondente ao “nada da revelação” está em que mesmo sem oferecer sentido ao mundo, a idéia de Deus mantém sua posição de horizonte de sentido, ou seja, o questionamento do sentido do mundo passa pelo questionamento da ausência de Deus. Stéphane Mosès sintetizou muito bem a posição de Scholem:

Enquanto garantia de um sentido último da realidade, a idéia de Deus mantém para Scholem toda sua validade; certamente não como presença substancial, mas como horizonte contra o qual se destacam as formas vazias das coisas. Daí o estatuto discursivo paradoxal do poema que, ao tratar da ausência de Deus, não cessa de invocá-la. O mesmo paradoxo é encontrado por Scholem nos romances de Kafka, cujos personagens manifestam uma vontade acentuada de encontrar sentido num mundo que, visivelmente (ou seja, do ponto de vista do autor) está desprovido dele. Em outras palavras, se a obra de Kafka não oferece respostas, ela não é menos obcecada por uma única e mesma questão, a de saber qual é a natureza de um mundo manifestamente deixado à arbitrariedade e à desordem e, no entanto, ainda assim ocupado da idéia da lei.³⁵³

A indecifrabildade do texto da revelação se traduz na obra de Kafka na metáfora da lei ininteligível, que perdeu todo sentido, mas continua a perseguir os heróis kafkianos com violência obsessiva, como a do tribunal em *O Processo*, que jamais pronuncia ordens de prisão, mas mantém o direito de condenar o acusado à morte. Esta interpretação aproxima Scholem de uma teologia negativa, ou, como coloca Mosès, de uma mística negativa, que sustenta a

³⁵² Benjamin e Scholem, *Briefwechsel*, p. 175. „Du fragst, was ich unter dem ‘Nichts der Offenbarung’ verstände? Ich verstehe darunter einen Stand, in dem sie bedeutungsleer erscheint, in dem sie zwar noch sich behauptet, in dem sie *gilt*, aber nicht *bedeutet*. Wo der Reichtum der Bedeutung wegfällt und das Erscheinende, wie auf einen Nullpunkt eigenen Gehalts reduziert, dennoch nicht verschwindet (und die Offenbarung ist etwas Erscheinender), da tritt sein Nichts hervor“.

³⁵³ Stéphane Mosès. *L'Ange de l'Histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Ed. du Seuil, 1992, pp. 220-1.

permanência da tradição, mesmo que ao preço de sua indecifrável. Esta, por sua vez, não é permanente ou irreversível, mas um momento específico de uma longa história que ainda mantém no horizonte a possibilidade do sentido: “a ausência irremediável de Deus seria o meio mais seguro de encontrá-lo”.³⁵⁴

No contexto da recepção inicial da obra de Kafka, esta discussão entre Scholem e Benjamin coloca em discussão a possibilidade de uma interpretação teológica alternativa àquela feita por Max Brod, que pretendia ver nos romances de Kafka as três representações da relação de homem com Deus: o poder superior da graça em *O Castelo*, o poder inferior da danação e do julgamento em *O Processo*, e a instância intermediária, a errância do homem sobre a terra, em *O Desaparecido*.³⁵⁵ Embora Benjamin não alinhe o esforço de Scholem a esta corrente de interpretação, ele também não aceita a tese do “nada da revelação”. Ele defende uma abordagem teológica, mas a coloca sob a forma da “projeção do juízo final no mundo profano”, expressão com a qual Benjamin procurou avaliar o desaparecimento da doutrina judaica no mundo histórico, tal como ele o define a Scholem contestando suas objeções:

Caso nos atenhamos à apresentação feita por Kafka, a obra da Torá propriamente dita se encontra malograda. É aqui que se conecta a questão da escrita. Se os estudantes perderam a escrita ou se eles não conseguem decifrá-la, dá no mesmo, pois a escrita sem sua chave correspondente não é escrita, mas vida. Vida como aquela que é levada na aldeia ao pé da montanha do castelo.³⁵⁶

É sobre este pano de fundo que Benjamin, numa carta a Scholem de 1938, retoma sua análise da parábola kafkiana ao colocá-la diante do desaparecimento da doutrina judaica, fenômeno que ele define aqui como uma “doença da tradição”.

A obra de Kafka representa uma doença da tradição. Quis-se ocasionalmente definir a sabedoria como o aspecto narrativo da verdade. Com isso a sabedoria é assinalada como um patrimônio da tradição; ela é a verdade em sua consistência hagádica. É esta consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava longe de ser o primeiro a se defrontar com este fato. Muitos se adaptaram a

³⁵⁴ Mosès, op. cit., p. 218.

³⁵⁵ Benjamin, GS II-2, pp. 425-6; OE I, p. 153. Benjamin menciona também H. J. Schoeps, editor da primeira edição dos escritos póstumos de Kafka, e critica ainda uma linha de interpretação psicanalítica, denominada por ele de “natural”, a qual ele, porém, não chega a apresentar.

³⁵⁶ Benjamin, GS II-3, p. 1165-6. „Das Werk der Thora nämlich ist – wenn wir uns an Kafkas Darstellung halten – vereitelt worden. Hiermit hängt die Frage der Schrift zusammen. Ob sie den Schüllern abhanden gekommen ist oder ob sie sie nicht enträtseln können, kommt darum auf das gleiche hinaus, weil die Schrift ohne den zu ihr gehörigen Schlüssel eben nicht Schrift ist sondern Leben. Leben wie es im Dorf am Schloßberg geführt wird”.

ele aferrando-se à verdade ou àquilo que caso a caso consideravam como sendo ela; de coração pesado ou também mais leve renunciando à sua transmissibilidade. O genial propriamente dito em Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico. As criações de Kafka são pela própria natureza parábolas. A miséria e a beleza delas, porém, é que tiveram de se tornar *mais* que parábolas. Elas não se deitam pura e simplesmente aos pés da doutrina, como a Hagadá aos pés da Halachá. Uma vez deitadas elas levantam contra esta, inadvertidamente, uma pata de peso. É por isso que em Kafka não se pode mais falar em sabedoria”.³⁵⁷

Como observou Mosès, estas últimas considerações de Benjamin têm como pano de fundo *O Castelo* e se voltam contra a leitura de Brod, cuja biografia de Kafka é fortemente criticada na primeira parte da carta. Ao contrário deste, Benjamin não teria interpretado na estadia de seu herói, K., na aldeia o esforço de ser recebido no castelo, mas a tentativa de descobrir a verdade a respeito desta organização burocrática. K., porém, não tarda a descobrir que tal verdade é inalcançável e que talvez mesmo não exista. De fato, cada habitante da aldeia formou sua própria opinião acerca da natureza do castelo, e esses diferentes pontos de vista são tão contraditórios que K. é levado a se questionar se, por trás de tal multiplicidade de idéias divergentes, existiria uma verdade única. Dito de outra maneira, as diferentes narrativas não se deixam juntar na formação de um corpo homogêneo. Nesse sentido, esta carta acrescenta às reflexões do ensaio de 1934 considerações desenvolvidas no ensaio de 1936 sobre “O Narrador” a respeito da transmissibilidade da sabedoria fundada na tradição, ou seja, do “aspecto épico da verdade”. É precisamente a coerência épica da verdade que não existe mais em Kafka. *O Castelo* seria assim o exemplo mesmo de uma obra que não procuraria mais transmitir a verdade, mas que, ao contrário, colocaria em cena, tanto pelo aspecto labiríntico de seu enredo quanto pela fragmentação do discurso narrativo, a dissolução da idéia mesma de uma concepção de verdade fundada na tradição.³⁵⁸

Ao abandonar a Halachá como preço pago para a perpetuação da Hagadá, as parábolas de Kafka designariam o comentário e a transmissão de uma lei ausente, como se narrassem uma verdade desaparecida, apontando para o fundo falso da tradição. O caráter enigmático e indecifrável destas parábolas resulta assim do desaparecimento da antiga sabedoria tradicional, vinculada à doutrina judaica, a qual, nos termos do ensaio sobre “O Narrador”, mediava narração,

³⁵⁷ Benjamin, Carta a Scholem, Tradução de Modesto Carone, in: *Novos Estudos: Cebrap*, n. 35, março de 1992, pp. 105-6.

³⁵⁸ Cf. Mosès, pp. 232-3.

tradição e ensinamento. As colocações de Benjamin não permitem, porém, afirmar, na persistência de Kafka como narrador, o rompimento completo do vínculo entre literatura e verdade. Este se rearticula de outra maneira: estas parábolas que não transmitem mais a verdade transformam-se num produto de sua desintegração. Elas ensinam a impossibilidade do ensinamento, questionando assim a interpretação como produção de sentido, ao mesmo tempo em que são, elas mesmas, a interpretação infundável desse sentido inexistente.

II

Na carta a Scholem de 1938 citada acima, a perda da escrita é definida como vida, uma vida sem acesso à verdade, tal como aquela da aldeia ao pé do castelo. Esta definição do declínio da tradição como ausência de escrita desempenha um papel específico no ensaio de 1934: ela circunscreve um campo narrativo ocupado pelo círculo familiar, pelas narrativas de animais e pela vida na dependência das grandes e impenetráveis organizações burocráticas, tal como exposta em *O Processo* e *O Castelo*. Benjamin denomina este amplo domínio do mundo kafkiano de “mundo primitivo” (*Urwelt*).

No mundo primitivo, leis e normas transcritas permanecem leis não-escritas. O homem pode transgredi-las sem o saber e assim cometer um pecado. (...) O mesmo ocorre com a instância que submete Kafka à sua jurisdição. Ela remete a uma época bem anterior à lei das doze tábuas, a um mundo primitivo, contra o qual a instituição do direito escrito representou uma das primeiras vitórias. É certo que na obra de Kafka o direito escrito existe nos códigos, mas eles são secretos, e através deles a pré-história exerce seu domínio ainda mais ilimitadamente.³⁵⁹

Do ponto de vista do desaparecimento da doutrina que vinculava a letra do texto à verdade, o mundo moderno da codificação jurídica é equiparado por Kafka a uma “época que não representa nenhum progresso em relação ao começo primordial.”³⁶⁰ Esse é o motivo, segundo a interpretação de Benjamin, da impossibilidade de Joseph. K. encontrar, em *O Processo*, o significado do processo movido contra ele, transformando a acusação na imputação de uma culpa primordial. Esta não é, porém, o resquício de forças pré-históricas atuando na modernidade, mas um fenômeno contemporâneo vinculado à “perda da escrita”. O caráter secreto dos códigos é explicado então como um processo histórico de *esquecimento* da doutrina. Ao contrário do que

³⁵⁹ Benjamin, GS II-2, p. 412; OE I, p. 140.

³⁶⁰ Benjamin, GS II-2, p. 428; OE I, p. 155.

entendia Scholem, o mundo de Kafka não apresenta um momento de interrupção na história da revelação, mas o verdadeiro apagamento da tradição no mundo histórico. Nesse sentido, o esquecimento da lei não é só uma questão apresentada por Kafka em *O Processo*, mas sua própria técnica narrativa.

Só a partir deste fato podemos compreender a técnica narrativa de Kafka. Quando outros personagens têm algo a dizer a K., eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já soubesse do que se tratava, por mais importante e surpreendente que seja a comunicação. É como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido.³⁶¹

A falta de sentido do processo de K. poderia ser entendida então como expressão do esquecimento do sentido religioso da espera, a qual vinculava aquele que espera à ordem superior representada pela revelação da palavra de Deus e pela perspectiva da salvação. Com a perda deste significado tradicional, Joseph K. espera pelo desfecho de seu processo, sem que esta espera esteja vinculada à esperança de absolvição. O decurso do tempo se transforma em adiamento, o qual não é mais que aparência de esperança. “O adiamento, diz Benjamin, é em *O Processo* a esperança dos acusados – contanto que o procedimento judicial não se transforme gradualmente na própria sentença”.³⁶² Mas o sacerdote informa a K.: “A sentença não vem de uma vez, é o processo que se converte aos poucos em veredito”.³⁶³ Daí Benjamin conclui: “Depreendemos de *O Processo* que esse procedimento judicial não deixa via de regra nenhuma esperança aos acusados, mesmo quando subsiste a esperança da absolvição”.³⁶⁴

Os “trechos nebulosos” notados por Benjamin na parábola *Diante da lei* seriam os rastros deste processo histórico de esquecimento. Certamente esta designação remete à falta de transparência criticada por Brecht. Durante discussões com Benjamin, ele havia apontado na alienação dos homens em relação às organizações burocráticas que regem a vida em sociedade a questão fundamental da obra de Kafka. A constatação da incapacidade de Kafka extrair da descrição destas organizações um ensinamento ou uma orientação prática ecoa na seguinte passagem do ensaio de Benjamin:

³⁶¹ Benjamin, GS II-2, p. 429; OE I, p. 156.

³⁶² Benjamin, GS II-2, p. 427; OE I, p. 154. Cf. também a frase seguinte do texto: “O adiamento beneficiaria mesmo o Patriarca, e para isso deveria renunciar ao papel que lhe cabe na tradição”.

³⁶³ Kafka, *O Processo*, p. 258.

³⁶⁴ Benjamin, GS II-2, p. 413; OE I, p. 141.

Esta doutrina não está aí; podemos dizer no máximo que um ou outro trecho alude a ela: Kafka talvez dissesse: estes trechos a transmitem como sua relíquia. Mas podemos dizer igualmente: eles são os precursores desta doutrina, e a preparam. De qualquer maneira, trata-se da questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Esta questão preocupou Kafka como nenhuma outra e era impenetrável para ele.³⁶⁵

Benjamin faz alusão aqui às organizações e hierarquias impenetráveis de *O Castelo* e *O Processo* e aos incompreensíveis projetos de construção descritos em *Durante a construção da muralha da China*. Mas, ao contrário de Brecht, ele não deduz desta opacidade da figuração do poder a fraqueza de Kafka perante eventuais tendências fascistas. Ele ressalta, ao contrário, uma extraordinária força da literatura apresentar o presente em face da ruína das estruturas de sentido tradicionais que forneciam parâmetros para a ação do homem. Na carta a Scholem de 1938, é possível notar uma enfática defesa de Kafka contra as críticas formuladas por Brecht quatro anos antes.

A obra de Kafka é uma elipse cujos focos, bem afastados um do outro, são definidos de um lado pela tradição mística (que é antes de tudo a experiência da tradição), de outro pela experiência do habitante moderno da grande cidade. Quando digo experiência do homem moderno da grande cidade incluo nela diversas coisas. Falo (...) do cidadão moderno que se sabe entregue a um aparelho burocrático impenetrável, cuja função é dirigida por instâncias que permanecem imprecisas aos próprios órgãos executores, quanto mais a quem é manipulado por elas. (É conhecido que uma camada de significado dos romances, principalmente do “Processo” está encerrada aqui.) (...) Quando portanto se diz (...) que as experiências correspondentes de Kafka se encontravam numa tensão violenta com as suas experiências místicas, diz-se somente uma meia-verdade. O que de fato – e num sentido preciso – é *maluco* em Kafka, é que este recentíssimo mundo de experiência lhe foi confidenciado justamente pela tradição mística. Naturalmente isso não foi possível sem processos devastadores (...) dentro dessa tradição. A dimensão exata da coisa é que evidentemente foi necessário apelar a nada menos que às forças dessa tradição para que um indivíduo (que se chamava Franz Kafka) pudesse se defrontar com a realidade que se projeta como a nossa, teoricamente, por exemplo, na física moderna, e em termos práticos, na técnica da guerra. Quero dizer que essa realidade quase não é mais passível de experiência para o *indivíduo* isolado e que o mundo de Kafka, tantas vezes sereno e entretecido por anjos, é o complemento

³⁶⁵ Benjamin, GS II-2, p. 420; OE I, p. 148.

exato de sua época, que se prepara para suprimir os habitantes deste planeta em massas consideráveis. A experiência que corresponde à de Kafka enquanto pessoa sem dúvida só poderia ser adquirida pelas grandes massas na hora da sua supressão. (...) Quando se diz que ele percebeu o que vinha, sem perceber o que é de hoje, é porque ele o fez essencialmente como *o indivíduo* que foi atingido. Seus gestos de susto são beneficiados pela magnífica *margin de manobra* que a catástrofe não irá conhecer. Mas na base dessa experiência repousava apenas a tradição à qual Kafka se entregou; nem visão longínqua, nem “dote de vidente”. Kafka escutou a tradição e quem escuta com muito esforço não vê. Essa escuta exige esforço sobretudo porque a quem escuta só chegam as coisas mais indistintas. Não há aí ensinamento que se pudesse aprender, nem conhecimento que se pudesse conservar.³⁶⁶

Ao rerepresentar aqui a obra de Kafka como uma elipse, Benjamin retoma uma distinção feita por Brecht, durante as discussões do verão de 1934, entre dois tipos de escritores: o escritor de parábolas e o visionário. O fracasso de Kafka como escritor estaria na impossibilidade de sua obra conciliar este conflito, o que teria resultado em boas imagens do mundo moderno, mas em nenhum ensinamento a respeito dele. Benjamin se reapropria da distinção feita por Brecht, mas a reformula radicalmente. Os momentos inconciliáveis apontados por Brecht são transformados em uma dialética: não só o vínculo de Kafka com a tradição judaica é valorizado, como também é interpretado como a condição de possibilidade para a apresentação de “imagens” da história recente. Se ele apreendeu o que estava por vir – a ascensão fascista e a guerra –, foi porque estava atento ao desmoronamento da tradição mística. Kafka não apresentou uma imagem do futuro, mas o presente à luz do desmoronamento dos ensinamentos do passado.

Os “trechos nebulosos” remetem assim à relação entre o apagamento histórico da tradição mística e a situação urbana moderna, a qual dá o feitiço àquela elipse com a qual Benjamin pretendeu caracterizar a obra de Kafka. Sua apresentação literária foi definida como uma antinomia que caracteriza a parábola kafkiana: “Enquanto que o teor didático das peças de Kafka se manifesta na forma da parábola, seu teor simbólico se exprime no gesto. A verdadeira antinomia da obra de Kafka se encontra na relação entre parábola (símile) e símbolo”.³⁶⁷ Naturalmente Benjamin não designa com o conceito de símbolo a passagem imediata do singular ao universal, criticada no livro sobre o *Drama Barroco*, mas imagens não traduzíveis na

³⁶⁶ Benjamin, Carta a Scholem, in *Novos Estudos* N° 35, março de 1993, p. 105.

³⁶⁷ Benjamin, GS II-3, p. 1255. „Während der Lehrgehalt von Kafkas Stücken in der Form der Parabel zum Vorschein kommt, bekundet ihr symbolischer Gehalt sich im Gestus. Die eigentliche Antinomie von Kafkas Werk liegt im Verhältnis von Gleichnis und Symbol beschlossen“.

discursividade da linguagem didática, que ele localiza na gestualidade dos personagens kafkianos – os “gestos de susto” mencionados na carta a Scholem citada acima. A capacidade de Kafka de criar parábolas, diz ele, nunca se esgota “nos trechos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação.”³⁶⁸ Ou seja: “Só pelo gesto podia Kafka fixar alguma coisa. É esse gesto, que ele não compreende, que constitui o elemento nebuloso de suas parábolas. É dele que parte a obra literária de Kafka”.³⁶⁹

Como elementos que resistem à interpretação, os gestos expõem o esquecimento da tradição que permitia converter figuração em sentido. Como sintomas de uma “crise da narração” – o desaparecimento do “aspecto épico” da verdade – eles apontam para uma linguagem literária “muda” em que os movimentos e as posturas corporais constituem um limite à conversão em palavra.³⁷⁰ É nesse sentido que o mundo primitivo encontra uma forma de exposição nas costas curvadas dos funcionários que

por mais elevada que seja sua posição, têm sempre as características de quem afundou, ou está afundando (...). São talvez os descendentes de Atlas, que sustentam o globo sobre seus ombros? É por isso, talvez, que sua cabeça ‘está tão inclinada no peito, que seus olhos mal podem ser vistos’, como o castelão em seu retrato, ou Klamm, quando está sozinho? Não, não é o globo terrestre que eles sustentam, pois o cotidiano já é suficientemente pesado.³⁷¹

É o fardo do cotidiano, em que se mesclam culpa e acusação, que curva exageradamente as costas desses funcionários ou os obriga a gestos abruptos como o do pai que condena seu filho à morte em *O Veredito*: “Ao repelir o fardo das cobertas, o pai repele com elas o fardo do mundo. Precisa por em movimento períodos cósmicos inteiros para tornar viva e rica de conseqüências a imemorial relação entre pai e filho. Mas que conseqüências! Ele condena o filho a morrer por afogamento. O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça”.³⁷²

Mas é na figura de Odradek, o ser híbrido e enigmático de *A preocupação de um pai de família*, narrativa escrita por Kafka em 1917 e publicada *Um médico rural* em 1920, que Benjamin expõe em detalhes a correlação entre a deformidade física e o esquecimento da tradição que transforma o mundo histórico no mundo primitivo:

³⁶⁸ Benjamin, GS II-2, p. 422; OE I, p. 149.

³⁶⁹ Benjamin, GS II-2, p. 427; OE I, p. 154.

³⁷⁰ Não é por acaso que Benjamin encontra paralelos entre a obra de Kafka e o cinema mudo, entre a gestualidade pronunciada de seus personagens e os de Charles Chaplin. Cf. GS II-3, pp. 1256-7.

³⁷¹ Benjamin, GS II-2, p. 410; OE I, p. 138.

³⁷² Benjamin, GS II-2, p. 411; OE, p. 139.

Odradek é o mais estranho bastardo gerado pelo mundo pré-histórico com a culpa. (...) Odradek ‘fica alternadamente no sótão, na escada, no corredor, no vestibulo’. Ele frequenta, portanto, os mesmos lugares que o investigador da Justiça, à procura da culpa. O sótão é o lugar dos produtos descartados e esquecidos. (...) Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas. (...) Essas personagens de Kafka se associam, através de uma longa série de figuras, com a figura primordial da deformação, o corcunda. Entre as atitudes descritas por Kafka em suas narrativas nenhuma é mais frequente que a do homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito. (...) Uma canção popular – *O homenzinho corcunda* – concretiza essa relação. O homenzinho é o habitante da vida deformada; ele desaparecerá quando o Messias chegar (...).³⁷³

Na deformidade de Odradek, Benjamin lê o “segredo mundo atual” de Kafka: sua deformidade é a expressão literária do esquecimento da tradição judaica transmitida nos comentários à escrita sagrada e, conseqüentemente, da esperança de salvação que essa tradição conferia à espera pelo Messias. “O fato de que esse estágio esteja esquecido não significa que ele não se manifeste no presente. Ao contrário, é esse esquecimento que o torna presente”.³⁷⁴

III

A partir desta apresentação da relação entre esquecimento da tradição e a deformidade física no mundo primitivo é possível finalmente introduzir as críticas de Adorno ao ensaio de Benjamin, pois seu ponto de partida é justamente a acusação de ausência de dialética na caracterização do mundo primitivo: Benjamin teria apontado sua deformidade, mas não teria deixado espaço para a figuração da esperança nas figuras deformadas. É o que Adorno escreve a Benjamin em carta de 17 de dezembro de 1934:

A mais importante destas discordâncias me parece ser a que diz respeito a Odradek. Pois é arcaico somente fazê-lo surgir do “mundo primitivo e da culpa“ (...). Uma vez que ele tem seu lugar na casa do pai de família – não é precisamente sua preocupação e seu perigo, ele não antecipa precisamente a superação das relações de culpa próprias à criatura? não é a culpa (...) a cifra, sim, a promessa mais certa de esperança, precisamente ligada à superação da casa? Certamente Odradek, enquanto o lado reverso do mundo das coisas, é signo da deformidade – mas como tal

³⁷³ Benjamin, GS II-2, p. 431. OE I, p. 158.

³⁷⁴ Benjamin, GS II-2, p. 428; OE I, p. 155.

também um ensejo do transcender, ou seja, da abertura de fronteiras e da reconciliação entre o orgânico e o inorgânico ou da superação da morte: Odradek “sobrevive”. Dito de outra maneira, a promessa de escapatória do contexto natural só é dada à vida que se reverteu em coisa.³⁷⁵

O pano de fundo destas observações é dado pelo tema da “redenção dos sem-esperança”, que Adorno retoma do ensaio de Benjamin sobre *As Afinidades Eletivas* e, dando-lhe o caráter de crítica da vida reificada, o situa no centro de suas preocupações da década de 1930.³⁷⁶ Deste ponto de vista, Adorno não lê em Odradek apenas esquecimento e deformidade, mas também a esperança de reversão desta situação. Sem ela, a própria exposição dos elementos arcaicos recai em arcaísmo, pois exclui a possibilidade dialética de sua reversão, a qual é uma condição da crítica materialista projetada por Adorno: apresentação do presente do ponto de vista de sua superação ou ainda, numa expressão mais teológica, da vida terrena do ponto de vista da vida salva. Essas objeções são circunscritas, por sua vez, com uma questão de ordem geral: a deficiência de um conceito de modernidade incapaz de compreender a modernidade tanto como produção do arcaico quanto como esperança de reversão dialética do arcaico.

Um elemento essencial à compreensão desta discussão com Benjamin está no fato de que Adorno formula esta concepção de modernidade como cifra da salvação no contexto de sua recepção da obra de juventude de Benjamin. Sua primeira formulação encontra-se, salvo engano, em sua leitura do livro de Benjamin sobre o *Drama Barroco*, exposta em 1932 na conferência “A idéia de história natural”. Em uma polêmica contra a fenomenologia da época, em especial contra a ontologização da história em categorias como historicidade, Adorno retoma os conceitos de segunda natureza da *Teoria do Romance* de Lukács e de história natural de Benjamin, de modo a conquistar para a filosofia um acesso à história na consideração de fenômenos históricos concretos. Este acesso se encontra na dialética entre o mítico-natural e o domínio da liberdade e da produção do novo, identificada por Adorno numa imagem cara tanto a Lukács quanto a Benjamin: a imagem do calvário, a qual caracteriza o mundo histórico moderno como o mundo

³⁷⁵ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 92-3. „Denn archaisch allein ist es, ihn aus “Vorwelt und Schuld” entspringen zu lassen (und nicht als eben jenes Prolegomenon wiederzulesen, das Sie vorm Problem der Schrift so eindringlich fixieren). Hat seinen Ort beim Hausvater – ist er denn nicht eben dessen Sorge und Gefahr, ist mit ihm nicht eben die Aufhebung des kreatürlichen Schuldverhältnisses vorbedeutet – ist nicht die Sorge (...) die Chiffer, ja das gewisseste Versprechen der Hoffnung, eben in der Aufhebung des Hauses? Gewiß ist Odradek als Rückseite der Dingwelt Zeichen der Entstelltheit – als solches aber eben ein Motiv des Transzendierens, nämlich der Grenzwegnahme und Versöhnung des Organischen und Unorganischen oder der Aufhebung des Todes: Odradek „überlebt“. Anders gesagt, bloß dem dinghaft verkehrten Leben ist das entrinnen aus dem Naturzusammenhang versprochen“.

³⁷⁶ Cf. carta de Adorno a Horkheimer de 25.2.1935. Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, p. 53.

das coisas esvaziadas de sentido, que confrontam o homem em sua estranheza e alienação. É apenas de Benjamin, porém, que Adorno retira uma tarefa para a filosofia.

Em seu discurso sobre o calvário se encontra o momento da cifra; que tudo isso significa algo que, entretanto, ainda se deve extrair dali. Lukács não pode pensar esse calvário a não ser sob a categoria da ressurreição teológica, sob o horizonte escatológico. A mudança decisiva frente ao problema da história natural, que Walter Benjamin anteviu, foi ter trazido a ressurreição da segunda natureza da distância infinita para a proximidade infinita, e o fez objeto da interpretação filosófica. E, ao se prender a esse tema do despertar do cifrado, a filosofia chegou a formar mais rigorosamente o conceito de história natural.³⁷⁷

É nesta conjunção de cifra e interpretação, em que um diagnóstico de época encontra sua correspondência numa formulação do trabalho crítico e filosófico, que a exposição feita por Benjamin da alegoria barroca é retomada por Adorno.³⁷⁸ A importância deste tema não diz respeito somente à apresentação da história como catástrofe, mas, antes de tudo, à dialética entre enrijecimento e perda de sentido dos fenômenos históricos, de um lado, e a interpretação que os decifra, de outro. A categoria de cifra corresponde assim à recuperação da alegoria como um modelo de hermenêutica histórica. Ao aproveitar como matéria prima objetos que, no decorrer do processo histórico, foram esvaziados de seu sentido, a alegoria apreende a relação entre história e natureza como transitoriedade de todo significado. “Todo ser ou, pelo menos, tudo que se tornou ser, tudo que foi ser se transforma em alegoria, e com isso a alegoria deixa de ser uma mera categoria da história da arte. Do mesmo modo, o “significar” mesmo se transforma em um problema de hermenêutica histórico-filosófica (...).”³⁷⁹

A reversibilidade de história e natureza na alegoria apresenta a história como um processo natural de decadência ao mesmo tempo em que decifra como um produto histórico o estado de

³⁷⁷ Adorno, „Idee der Naturgeschichte“, GS I, p. 357. „In der Rede von der Schädelstätte liegt das Moment der Chiffre; daß all dies etwas bedeutet, was aber erst herausgeholt werden muß. Diese Schädelstätte kann Lukács nicht anders denken als unter der Kategorie der theologischen Wiedererweckung, unter dem eschatologischen Horizont. Es ist die entscheidende Wendung gegenüber dem Problem der Naturgeschichte, die Benjamin vollzogen hat, daß er die Wiedererweckung der zweiten Natur aus der unendlichen Ferne in die unendliche Nähe geholt und zum Gegenstand der philosophischen Interpretation gemacht hat. Und indem Philosophie dies Motiv der Erweckung des Chifferhaften, Erstarrten aufgreift, ist sie dazu gekommen, den Begriff der Naturgeschichte schärfer auszubilden“.

³⁷⁸ A importância do *Drama Barroco* nesta época do desenvolvimento intelectual de Adorno pode ser ressaltada pelo fato de que a mesma concepção de cifra também articula sua tese de habilitação sobre Kierkegaard, cuja reformulação é contemporânea a esta conferência sobre o tema da história natural. Sobre esta questão, cf. Nobre, op. cit., p. 79.

³⁷⁹ Adorno, „Idee der Naturgeschichte“, GS I, p. 360. „Alles Sein oder wenigstens alles gewordene Sein, alles gewesene Sein verwandelt sich in Allegorie, und damit hört Allegorie auf, eine bloß kunstgeschichtliche Kategorie zu sein. Ebenso wird das »Bedeuten« selber aus einem Problem der geschichtsphilosophischen Hermeneutik“.

natureza em que se encontram os objetos históricos. Esta correlação permite a Adorno formular já no início da década de 1930 uma forma de interpretação filosófica que procurava apontar a reversibilidade entre o mítico-natural e a história. Em outros termos, os contornos desta filosofia interpretativa, que serão imputados também a Benjamin ao longo de toda a década de 1930, se realçam no esforço de apontar no próprio mito sua tendência à reversão histórica. Sendo historicamente produzido, ele não é uma necessidade natural, o que permite a Adorno apontar na reconciliação do mito o critério do trabalho crítico-filosófico.

a filosofia da história se aproxima cada vez mais de um cruzamento entre o existente originário e o novo em processo de aparição. (...) é evidente que o mítico-arcaico subjacente, este mítico que supostamente persiste de forma substancial, não se mantém subjacente, em absoluto, de uma maneira estática; ao contrário, em todos os grandes mitos (...) já se encontra presente o momento da dinâmica histórica, precisamente em forma dialética, de modo que as realidades fundamentais míticas são plenamente contraditórias em si mesmas e se movem de forma contraditória. (...) O momento da dialética se enraíza nisso: os mitos trágicos contém em si, juntamente com a queda na culpa e na natureza, o momento da reconciliação, essa saída por princípio pela via do contexto natural.³⁸⁰

É esta relação entre interpretação crítico-filosófica e uma dialética da modernidade enquanto reconciliação do mito que permite a Adorno, por fim, situar, naquela carta a Benjamin do final de 1934, as “deficiências” do ensaio sobre Kafka no contexto de suas expectativas em relação ao “projeto das passagens”.

A relação entre história primitiva e modernidade ainda não foi elevada ao conceito e o sucesso de uma interpretação de Kafka deve, em última instância, depender disso. (...) Isso significa que a anamnese – ou o “esquecer” – da história primitiva em Kafka é interpretada em seu trabalho em

³⁸⁰ Adorno, „Idee der Naturgeschichte“, GS I, p. 362. „Das darf man um so eher, als es sich zeigt, daß die Geschichtsphilosophie auf eine solche Verschränkung des ursprünglich Daseienden und des neu Werdenden je und je kommt durch die von der Forschung dargebotenen Befunde. (...) Dabei zeigt sich, daß das zugrunde liegende Mythisch-Archaische, dies angeblich substantielle beharrende Mythische gar nicht in einer solchen Weise statisch zugrunde liegt, sondern daß in allen großen Mythen (...) das Moment der geschichtlichen Dynamik bereits angelegt ist, und zwar in dialektischer Form, so, daß die mythischen Grundgegebenheiten in sich selbst widerspruchsvoll sind und sich widerspruchsvoll bewegen. (...). Das Moment der Dialektik liegt darin, daß die tragischen Mythen in sich mit der Verfallenheit in Schuld und Natur zugleich das Moment der Versöhnung, das prinzipielle Hinausgehen über den Naturzusammenhang enthalten“.

sentido arcaico e não em sentido inteiramente dialetizado: com isso, o trabalho se situa precisamente na entrada das “passagens”.³⁸¹

Estas divergências só apareceriam com toda evidência na *Correspondência* a partir dos meses seguintes, quando se coloca em questão a possibilidade de um tratamento conceitual para a categoria central do livro das passagens: a imagem dialética. Embora esta discussão ultrapasse os problemas de interpretação de Brecht e Kafka apontados neste capítulo, os motivos das divergências estão estreitamente relacionados às questões examinadas acima. Além disso, elas ajudam a construir um quadro mais amplo em que as divergências entre Adorno e Benjamin representam posições nitidamente distintas, como será possível visualizar melhor na continuidade deste trabalho.

A posição de Adorno em relação ao trabalho das passagens deve ser, nesse sentido, compreendida como uma extensão de sua exigência de um conceito de modernidade para a interpretação da obra de Kafka. No contexto das “passagens”, ela se define pela exigência de esclarecimento conceitual da imagem dialética como condição prévia para uma aproximação do material histórico do século XIX parisiense encontrado por Benjamin em suas pesquisas na biblioteca nacional em Paris. Esta exigência foi formulada numa carta de 20 de maio de 1935, em que Adorno manifesta suas suspeitas de que as passagens seriam compostas pela mera montagem do material histórico.

³⁸¹ „Das Verhältnis von Urgeschichte und Moderne ist noch nicht zum Begriff erhoben und das Gelingen einer Kafkainterpretation muß in letzter Instanz davon abhängen. (...) Das sagt aber nicht anderes als daß die Anamnese – oder das ‚Vergessen‘ – der Urgeschichte bei Kafka in Ihrer Arbeit wesentlich im archaischen und nicht durchdialektisierten Sinne gedeutet ist: womit die Arbeit eben an den Eingang der Passagen rückt“. Objeções como esta, que retornarão em cartas posteriores, particularmente na discussão do ano seguinte a respeito do primeiro balanço fornecido por Benjamin das pesquisas sobre as passagens parisienses no exposé *Paris, a Capital do século XIX*, retomam, porém, uma carta do mesmo ano de 1934, em que Adorno elabora uma formulação própria para a relação entre arcaico e moderno: “assim como a modernidade é aquilo que há de mais antigo, o arcaico é, por sua vez, uma função do novo: ou seja, ele é produzido historicamente pela primeira vez como arcaico, e assim de maneira dialética, não “pré-histórico”, mas exatamente o contrário. Ele não é assim outra coisa que o lugar de tudo o que foi silenciado na história. Ele só pode ser medido segundo o ritmo histórico que sozinho o produz como história primitiva (Urgeschichte).” Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 54. „dass wie die Moderne das Älteste so die Archaik selber eine Funktion des Neuen: also als Archaik erst geschichtlich produziert und insofern dialektisch ist und nicht ‚prähistorisch‘ sondern das genaue Gegenteil. Nämlich nichts anderes als der Ort alles durch Geschichte verstummten: messbar nur nach dem geschichtlichen Rhythmus, der allein es als Urgeschichte ‚produziert‘. Diante das passagens, essa enunciação do problema aparece como um desejo de contribuição e de participação no trabalho de Benjamin. Do ponto de vista das discussões posteriores, porém, principalmente daquela em torno do Exposé de 1935, ela assume o caráter de uma advertência: a história originária não deve ter em vista salvar elementos originários que persistem na modernidade, pois o originário ou o arcaico (Adorno equivale os dois termos) não é um resquício pré-histórico que sobrevive na modernidade, mas é produzido por ela juntamente com o mais novo. Com isso, Adorno prescrevia ao projeto das passagens a tarefa de denunciar o amálgama de arcaico – o originário – e moderno que caracterizava a modernidade.

É evidente que não precisamos discutir sobre o significado decisivo do material aí (na *Prima Philosophia*); ninguém saberia melhor que eu que é no próprio material que devemos buscar a interpretação. Mas ninguém iria querer menos do que eu desistir da interpretação e da completa articulação no conceito e acredito ter uma idéia suficiente do seu projeto para estar certo de que essa também é a sua intenção. O adiamento da interpretação para o contexto das passagens já serviu de fundamento à ausência de interpretação em certos trabalhos materiais como o ensaio sobre o surrealismo e sobre a história da fotografia, publicados no *Literarische Welt*. A história originária do século XIX, a tese do sempre igual, do mais novo como o mais antigo, o jogador, a pelúcia – tudo isso pertence ao domínio da teoria filosófica. (...) sua preocupação hoje é a de renunciar à interpretação; como se o material montado falasse por si mesmo.³⁸²

Esta oposição entre montagem, de um lado, e interpretação e conceito, de outra, tem seu sentido no reconhecimento e na censura, por Adorno, de uma forma de exposição que caracteriza muitos dos ensaios de Benjamin escritos a partir do fim dos anos 1920, particularmente o *Kafka*. Do trabalho das “passagens” ele não espera outra coisa que a superação dessa forma, e não sua radicalização. A “ausência de interpretação” só seria admissível e justificável do ponto de vista de uma teoria que reunisse o material disperso nesses trabalhos críticos, pois o material não “fala por si mesmo”, mas exige tratamento conceitual.

Nessa crítica às intenções de Benjamin, delineiam-se com nitidez duas formas distintas de crítica. Adorno exige uma explicitação necessária das categorias que as leve, dialeticamente, à “completa articulação no conceito”. Daí a insistência em um *conceito* de imagem dialética: “o conceito de imagem dialética deve ser exposto com toda a lucidez”³⁸³, formulação esta que retoma explicitamente àquela feita a propósito do conceito de modernidade em Kafka: “A relação entre história originária e modernidade ainda não foi elevada ao conceito, e disso depende em

³⁸² Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, pp. 111-2. „Über die entscheidende Bedeutung des Materialen daran brauchen wir uns gewiß nicht zu streiten und keiner wüsste besser als ich, wie sehr die Interpretation im Material einzig zu suchen ist. Aber keiner würde auch weniger als ich auf die Interpretation und die vollkommene Artikulation im Begriff verzichten wollen und ich glaube eine zureichende Vorstellung von Ihrem Entwurf zu besitzen, um auch darüber mir klar zu sein, dass es so in Ihrer eigenen Intention liegt. Haben Sie doch gewisse uninterpretierte Materialarbeiten wie den Surrealismusaufsatz und den Photographieaufsatz der Literarischen Welt gerade mit der Rücksicht auf die endliche Interpretation in den Passagen begründet. Die Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts; die These vom immer wieder selben, vom Neuesten als dem Ältesten, der Spieler, das Plüsch – all das gehört ins Bereich der philosophischen Theorie. (...) Nun weiß ich wohl, dass die Möglichkeit besteht zu entgegnen – es sei heute Ihr Anliegen, auf die Deutung zu verzichten; wohl rede gar das montierte Material selber“.

³⁸³ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 74. „dass der Begriff des dialektischen Bildes in voller Luzidität exponiert wird“.

última instância o sucesso de uma interpretação de Kafka”.³⁸⁴ Em Benjamin, por sua vez, o trabalho de interpretação resiste à apresentação conceitual, como o próprio Benjamin insinua, em carta de 31 de maio de 1935, ao colocar em dúvida a possibilidade dos fundamentos teóricos do “trabalho das passagens” receberem uma exposição teórica independente do material, como ainda era o caso do *Prefácio ao Drama Barroco*: “Assim como no *Drama Barroco* a exposição independente dos fundamentos de teoria do conhecimento encontravam sua prova no material, também é o caso aqui. Mas não quero me comprometer que também dessa vez ela apareça como um capítulo separado, seja como conclusão, seja no início. Essa questão permanece em aberto.”³⁸⁵

O trabalho mesmo de interpretação não admite apresentação conceitual, pois ele só se configura na organização do material. Sua relutância em fornecer uma introdução teórica independente do material pode ser entendida como um indício de que a imagem dialética não pode ser apresentada conceitualmente, mas somente na disposição do material, desaparecendo se abstraída dele. Em outras palavras, a imagem dialética é avessa ao tratamento teórico e só se expõe na organização do material. Desse modo, a própria referência a ela já implica em um grau de abstração. Fica claro aqui que Benjamin e Adorno se confrontam com objetivos inteiramente distintos. Adorno, enquanto discursa sobre a imagem dialética, está, no fundo, atrás de um *conceito* de dialética, objetivo de antemão afastado por Benjamin ao compreender a dialética como imagem. O passo atrás cobrado por Adorno seria perda de concretude na exposição do material. Os desvios das exigências de dialética não são indício somente de outra compreensão da teoria e da dialética, mas também da relação mesma entre interpretação e material. O momento de distanciamento em relação ao material não está na sua articulação conceitual, mas em sua disposição de modo que ele se recoloque numa constelação em que, no que diz respeito à obra de Kafka, a esperança de salvação inscrita nela possa ser exposta pela crítica.

Benjamin, contudo, não responde às objeções incisivas de Adorno, remetendo eventuais insuficiências do ensaio a planos futuros de reformulação e retomada do trabalho. Diante de seu silêncio, é necessário lembrar que Benjamin, durante a discussão com Scholem a respeito da questão do “nada da revelação”, já havia apontado um caminho para a apresentação da esperança de redenção na obra de Kafka:

³⁸⁴ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 91. „Das Verhältnis von Urgeschichte und Moderne ist noch nicht zum Begriff erhoben und das Gelingen einer Kafkainterpretation muß in letzter Instanz davon abhängen“.

³⁸⁵ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 119. „Wie die abgeschlossene Darstellung der erkenntnistheoretischen Grundlagen des Barockbuchs ihrer Bewährung im Material folgte, so wird das auch hier der Fall sein. Damit will ich mich allerdings nicht dafür verbürgen, dass sie auch diesmal in der Form eines besondern Kapitels erscheinen wird – sei es am Schluß, sei es am Anfang. Diese Frage bleibt offen“.

Mas quando você escreve: “Somente teu nada é a experiência que pode ter de ti”, ali posso justamente acrescentar minha tentativa de interpretação com as seguintes palavras: tentei mostrar como Kafka procurou no avesso desse “nada”, no seu forro se assim posso dizer, apalpar a redenção. Por isso qualquer tentativa de superação desse nada, como a entendem os intérpretes teológicos em torno de Brod, teria sido para ele um horror.³⁸⁶

A hipótese central deste capítulo é a de que Benjamin, ao apontar a expectativa de redenção no “avesso desse nada”, associou à redenção temas e imagens conectados àqueles “trechos nebulosos” das parábolas de Kafka. Dito de outra forma, Benjamin teria encontrado indícios de esperança nos elementos com os quais Kafka teria figurado o desaparecimento de todo sentido calcado na tradição, ou seja, na exposição literária dos gestos, posturas e movimentos corporais. Justamente por este motivo as tentativas de superação teológica desta ausência da doutrina seriam um “horror”: pois colocariam de lado aqueles elementos com quais Kafka teria vislumbrado indícios de esperança. Como Benjamin escreve a Scholem, “a forma com que tentei por meio de minhas exposições determinar o papel dos elementos cênicos e gestuais em seu livros contém indícios de um estado do mundo em que estas questões [questões a respeito da projeção do juízo final no curso do mundo] não tem mais lugar, pois suas respostas, bem distantes de uma confirmação, as suprimiram”.³⁸⁷ Como produto e figuração da perda da tradição, o uso dos gestos não está determinado por nenhum sentido preestabelecido, mas, justamente, por uma liberdade recém-conquistada em relação ao sentido, a qual permitiria a Kafka trabalhar com eles como se trabalha com um material bruto, testando posturas e movimentos numa série de contextos que confere a eles novas significações.

Como indica a referência acima aos elementos cênicos, Benjamin aponta o teatro como o âmbito privilegiado para o exercício da liberdade dos gestos em relação ao sentido. É neste contexto que o episódio final do romance *O Desaparecido*, intitulado “O teatro ao ar livre

³⁸⁶ Benjamin, GS II-3, p. 1163. Tradução de Gagnebin, op. cit., p. 77. „Wenn du aber schreibst: ‚nur dein Nichts ist die Erfahrung, die sie von dir haben darf‘, so darf ich meinen Interpretationsversuch gerade an dieser Stelle mit den Worten anschließen: ich habe versucht zu zeigen, wie Kafka auf der Kehrseite seines ‚Nichts‘, in seinem Futter, wie ich so sagen darf, die Erlösung zu ertasten gesucht hat. Dazu gehört, daß jede Art von Überwindung dieses Nichts wie die theologischen Ausleger um Brod sie verstehen, ihm ein Gräuel gewesen wäre“.

³⁸⁷ Benjamin, GS II-3, p. 1163. “Die Form aber, in (...) die ich durch meine Ausführungen über die Rolle des Szenischen und Gestischen in seinen Büchern zu bestimmen suchte, enthält Hinweise auf einen Weltzustand, in dem diese Fragen keine Stellen mehr haben, weil ihre Antworten, weit entfernt, Bescheid auf sie zu geben, sie wegheben“.

(*Naturtheater*) de Oklahoma”,³⁸⁸ desempenha um papel estratégico em seu ensaio. O episódio se contrapõe ao restante do romance por interromper a trajetória de declínio de seu protagonista, o adolescente ingênuo Karl Rossmann, marcada pelo progressivo isolamento num mundo exterior inacessível e estranho, construído por Kafka, a partir da leitura de relatos de viagens, como sua *Amerika*. A derrocada social de Rossmann é a história de seu progressivo afastamento do mundo familiar e burguês, que se inicia com a saída da casa dos pais, a emigração para os Estados Unidos e o início de uma viagem sem rumo pelo novo país após afastar-se do tio que deveria acolhê-lo e dar-lhe trabalho em Nova Iorque. Sua “narrativa de viagem” poderia ser descrita, nesse sentido, também como a progressiva incorporação da condição de *desaparecido*, uma trajetória que somente no final sofre uma inflexão, no momento em que em Rossmann se vê diante do anúncio do teatro de Oklahoma, um empreendimento grandioso que prometia oferecer trabalho a todos os interessados.

Diferentemente dos episódios anteriores, narrados com técnicas emprestadas dos romances realista e picaresco (o *David Copperfield* de Dickens era o modelo inicial), Kafka descreve a contratação de Rossmann e os preparativos para sua partida junto com os outros participantes do teatro em tons de narrativa fantástica, ressaltando o vínculo do apelo missionário da propaganda (grandes cartazes e anúncio de trompetes) e da burocracia exagerada da inscrição com a possibilidade de um outro destino para seu protagonista. Max Brod, em seu posfácio à primeira edição de 1926, foi o primeiro a interpretar o teatro de Oklahoma como a redenção de Karl Rossmann, marcando a recepção inicial do romance. Em sua linha teológica de interpretação, criticada por Benjamin, Brod apresentava o enredo como uma figuração teológica do destino terreno do homem, num plano intermediário entre a graça e o julgamento, para então vincular a redenção de Rossmann à pureza de seu caráter.³⁸⁹

Benjamin retoma esta relação entre pureza e redenção de uma maneira bastante distinta e crítica em relação a Brod. O importante para ele é o fato de que o acolhimento e a aceitação de Rossmann ocorrem em um grande teatro, de modo que sua redenção pode ser interpretada como uma representação cênica e não como algo efetivamente consumado. Este aspecto encenado da redenção permite então a Benjamin definir a inocência de Rossmann em termos teatrais: ela

³⁸⁸ O título do episódio, assim como o do romance, foi dado por seu editor, Max Brod e não pelo próprio Kafka. Para os detalhes da escrita e da primeira publicação em 1926, cf. Binder, *Kafka-Handbuch*, pp. 407-8. Embora este tenha sido o primeiro dos romances escritos por Kafka, foi o último a ser publicado por Brod, circunstância que levou Benjamin ao erro de apontá-lo como o último dos três e seu protagonista, Karl Rossmann, como a última aparição de K..

³⁸⁹ Benjamin, GS II-2, p. 425-6; OE I, p. 153. Cf. também Binder, *Kafka-Handbuch II*, p. 412-3.

corresponde à pureza de sentimentos de um tipo especial de ator, o ator de teatro chinês, em oposição à complexidade psicológica do herói do teatro burguês. É a partir destes dois elementos que Benjamin apresenta então o teatro de Oklahoma com aqueles elementos do teatro épico que sustentavam o emprego experimental dos gestos.

Como quer que possamos traduzir conceitualmente essa pureza de sentimentos – talvez ela seja um instrumento capaz de medir de forma especialmente sensível o comportamento gestual –, o fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro natural é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos dos menores estudos e histórias de Kafka só aparecem por inteiro em sua luz quando são transportadas como atos para o teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se reconhecerá com certeza que o conjunto da obra de Kafka apresenta um compêndio de gestos, que, de forma alguma possui, desde o início para seu autor, um significado simbólico certo; eles só chegam a tal significado depois de contínuas mudanças de contexto e ordenações experimentais. O teatro é o lugar dessas ordenações experimentais. (...) os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los. (...) Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis”.³⁹⁰

Elementos da gestualidade analisada em *Um homem é um homem* de Brecht – o caráter circunscrito da ação; o desafio à fixação de sentido pela corporeidade da exposição; a circunscrição e ordenação do material narrativo em torno do gesto – retornam aqui com o intuito de decifrar os vestígios de esperança encerrados na obra de Kafka. O teatro ao ar livre de Oklahoma é, nesse sentido, antes de tudo um ponto de vista: a “luz verdadeira” sob a qual as narrativas de Kafka se mostram é esta possibilidade de esperança.

Esta perspectiva permite apresentar o mundo primitivo por meio de sua distância em relação à esperança de salvação. O primeiro passo, necessário à devida compreensão desta conexão entre esperança e gestualidade cênica, encontra-se na contraposição entre o teatro ao ar livre de Oklahoma e a idéia barroca, retomada do título de um drama de Calderon de la Barca, de um “teatro do mundo” (*Welttheater*), a qual permite caracterizar o mundo primitivo de Kafka como privado da graça e distante de Deus. “O mundo de Kafka, diz Benjamin, é um teatro do

³⁹⁰ Benjamin, GS II-2, p. 418. OE I, pp. 146-7.

mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco”.³⁹¹ Ou ainda: “Cada gesto é um acontecimento em si e por assim dizer um drama em si. O palco em que se representa esse drama é o teatro do mundo, com o céu como perspectiva”.³⁹² A circunscrição da ação em torno dos gestos indica que os gestos dos personagens são também gestos de ator. K. faz teatro tanto ao encenar os gestos com os quais “ele teria que se comportar, quando terminasse a grande petição que deveria inocentá-lo completamente”³⁹³, quanto ao interrogar seus algozes a respeito do teatro em que trabalham: “Eles não respondem à pergunta, mas esses indícios fazem supor que foram afetados por ela”.³⁹⁴

O mundo primitivo se apresenta como teatro do mundo na medida em que a relação entre os atores e seus papéis também é marcada pelo esquecimento. O resultado é um distanciamento entre o ator e seu papel que, ao contrário daquele pretendido pelo teatro épico, não é marcado pela conscientização da diferença entre ator e papel, mas pela alienação, enquanto produto do esquecimento e do não reconhecimento de si mesmo.

O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediatizadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. Esse fenômeno foi comprovado experimentalmente. A situação dos que se submetem a tais experiências é a situação de Kafka.³⁹⁵

O teatro de Oklahoma permite, por sua vez, a rearticulação entre o ator e seu papel. No teatro do mundo, o ator não sabe que imita. Ele só descobre quando entra no teatro de Oklahoma, quando sua vida anterior se apresenta a ele não na sua necessidade natural, mas como um papel a ser desempenhado.

O homem está desde o início no palco. E a prova é que todos são contratados no teatro de Oklahoma. Impossível conhecer os critérios que presidem a essa contratação. O talento de ator, que parece o critério mais óbvio, não tem a mínima importância. Podemos exprimir este fato de outra forma: não se exige dos candidatos senão que interpretem a si mesmos. Está absolutamente excluído que eles *sejam* o que *representam*. Representando seus papéis, os atores procuram um

³⁹¹ Benjamin, GS II-2, p. 422; OE, p. 150.

³⁹² Benjamin, GS II-2, p. 418. OE I, pp. 147.

³⁹³ Citação de *O Processo* em Benjamin, GS II-2, p. 419; OE I, p. 147.

³⁹⁴ Benjamin, GS II-2, p. 423; OE I, p. 150.

³⁹⁵ Benjamin, GS II-2, p. 436; OE I, p. 162.

abrigo no teatro ao ar livre (...). Para uns e outros, a cena constitui o último refúgio, e não é impossível que esse último refúgio seja também a salvação. A salvação não é uma recompensa outorgada à vida, mas a última oportunidade de evasão oferecida a um homem, como diz Kafka, ‘cujo crânio bloqueia... o caminho’.³⁹⁶

Benjamin apresenta esta passagem do teatro do mundo para o teatro ao ar livre como um exercício cênico em que os personagens, ao mesmo tempo em que se tornam conscientes de que desempenhavam papéis no mundo primitivo, encontram na representação da própria vida passada a superação da alienação em relação a si mesmos. A função conferida por Benjamin ao Teatro de Oklahoma não é, porém, a de fornecer uma descrição da vida redimida, mas a de rearticular os elementos do mundo primitivo enquanto esperança conquistada com o fim da tradição. Na medida em que a desvinculação ente gesto e sentido é uma determinação do esquecimento da doutrina, o teatro de Oklahoma mostra a possibilidade de que as expressões corporais não sirvam apenas à apresentação da culpa. A ordenação experimental dos gestos seria assim a possibilidade de esperança inscrita no esquecimento da doutrina judaica.

Se Benjamin identifica na experimentação dos gestos um expediente narrativo capaz de expor a esperança inscrita no desaparecimento da tradição, é necessário lembrar que o problema central da discussão com Adorno está justamente na recusa desta estratégia de interpretação. É possível dizer que seu limite de compreensão do ensaio de Benjamin e, conseqüentemente, de sua aceitação da crítica exercida na obra de Kafka, se resume em sua resistência a uma interpretação de Kafka fundada na correlação entre liberdade do gesto e teatro. É este limite que o impede de reconhecer a estratégia adotada por Benjamin para apontar uma possibilidade de “reversão dialética” do mundo primitivo. O cerne de seu argumento concentra-se no fato de que o fundamento do gesto kafkiano não deve ser explicado com a introdução de categorias do teatro épico, as quais seriam externas à obra kafkiana, mas pela caracterização da modernidade apresentada por Kafka.

Caso se queira procurar o fundamento do gesto, então ele deveria ser procurado talvez menos no teatro chinês, me parece, do que na “modernidade”, ou seja, no perecimento da língua. Nos gestos de Kafka, nasce a criatura para a qual a palavra foi retirada pelas coisas. Assim, ela se abre, como o senhor diz, à meditação profunda ou ao estudo como uma forma de oração – como ordenação

³⁹⁶ Benjamin, GS II-2, p. 422-3; OE, p. 150.

experimental eles não me parecem compreensíveis, e o único ponto de seu trabalho que me parece estranho ao material é a inclusão de categorias do teatro épico.³⁹⁷

O fato de Adorno não reconhecer que Benjamin interpreta o gesto kafkiano no contexto de uma compreensão da modernidade como apagamento da tradição judaica, nem que seu uso do conceito de ordenação experimental contém críticas implícitas a Brecht, deve ser explicado, antes de tudo, pelo fato de Adorno apresentar uma interpretação própria para a relação entre gesto e linguagem. Enquanto Benjamin busca identificar no enigma dos gestos o desaparecimento da lei judaica enquanto horizonte de sentido para orientação da ação humana, incorporando de modo secularizado elementos teológicos em sua crítica, Adorno se apega ao tema teológico da perda da linguagem nomeadora, desenvolvida no ensaio de juventude de Benjamin sobre linguagem, interpretando-o como o resultado de um processo social. No ensaio “Anotações sobre Kafka”, concluído no início dos anos 1950, Adorno reinterpreta o gesto como cifra da modernidade.

Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambigüidade, que como uma doença devora todos os significados. (...) Tais gestos são vestígios de experiências que foram encobertas pelos significados. É o mais novo estágio de uma língua que enche a boca dos que falam, é a segunda confusão babilônica, à qual a dicção sóbria de Kafka resiste, forçando-o a inverter a relação histórica entre conceito e gesto, como num espelho. O gesto é o “assim é”. A linguagem, cuja configuração deveria ser a verdade, torna-se inverdade quando distorcida (...). Às vezes, as experiências sedimentadas nos gestos seguirão a interpretação que deveria reconhecer na sua mimese um universal reprimido pela consciência humana.³⁹⁸

Embora haja elementos deste trecho que não se explicam pelas questões da década de 1930, como a relação entre conceito, experiência e repressão, os quais tornam-se uma constelação de problemas na obra de Adorno a partir da *Dialética do Esclarecimento*, este ensaio retoma e desenvolve uma questão que já estava nas discussões da década de 1930: o fato de Adorno não interpretar, como Benjamin, a relação entre gesto e significado em função da ausência da

³⁹⁷ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 94. „Wollte man nach dem Grund der Geste suchen, so wäre er vielleicht weniger in chinesisches Theater zu suchen, scheint mir, als in „Moderne“, nämlich dem Absterben der Sprache. In den Kafkaschen Gesten entbindet sich die Kreatur, der die Worte von den Dingen genommen worden sind. So erschließt sich gewiß, wie Sie es sagen, der tiefen Besinnung oder dem Studium als Gebet – als Versuchsanordnung scheidet sie mir nicht zu verstehen und das einzige, was mir an der Arbeit materialfremd dünkt ist die Hereinnahme von Kategorien des epischen Theaters“.

³⁹⁸ Adorno, “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*, São Paulo, Ática, 1998, p. 244.

doutrina. O significado não é um elemento da tradição, mas o resultado de um processo de racionalização repressora que conforma a experiência ao conceito. O ponto decisivo levantado por Adorno é a sucessão da experiência ao significado, do gesto ao conceito, que aparece na gestualidade dos personagens de Kafka como a revolta desta experiência contra o significado que a encobre. O gesto é a expressão de uma experiência sedimentada que não se exprime no estado atual da língua.

Na visão de Adorno, a associação do gesto ao teatro experimental não diz respeito somente à má compreensão da relação entre gesto e linguagem, mas também da forma literária da obra de Kafka.

Pois este teatro do mundo, uma vez que só é representado diante de Deus, não permite nenhum ponto de vista externo para o qual ele se fecharia como palco; como o senhor diz, assim como o céu não poderia ser pendurado na parede como a moldura de um quadro, também não existe moldura de um palco para a cena mesma (seja ela justamente o céu sobre a pista de corrida) e é por esse motivo que em Kafka se reúne à concepção do mundo como “teatro” da salvação, de maneira constitutiva e numa retomada sem linguagem da palavra, o fato de que a forma artística de Kafka (e certamente não é possível desconsiderar a forma artística depois da recusa da figura imediatamente pedagógica) é a mais extrema antítese da forma teatral e é romance.³⁹⁹

Adorno crítica a interpretação do gesto com elementos do teatro épico por faltar à obra de Kafka o “ponto de vista externo” que permite o reconhecimento da situação representada como teatro. Nos termos da teoria do teatro brechtiano, faltaria a possibilidade de distanciamento que confere historicidade à situação da perspectiva da possibilidade de sua transformação, ou seja, do ponto de vista do reconhecimento de um momento de liberdade contra o domínio de relações sociais naturalizadas. Seria esse o motivo desta abrupta caracterização da obra de Kafka como romanesca.

A observação de Adorno chama a atenção, pois não seria o romance a forma que pressupõe o distanciamento e a liberdade do narrador em relação ao material narrado? A resposta

³⁹⁹ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 94-5. „Denn dies Welttheater, da es ja nur Gott vorgespielt wird, duldet keinen Standpunkt außerhalb, für den es als Bühne sich zusammenschließen würde; so wenig, wie Sie sagen, der Himmel darin im Bildrahmen an die Wand sich hängen ließe, so wenig gibt es einen Bühnenrahmen für die Szene selbst (es sei denn gerade den Himmel über der Rennbahn) und daher gehört zur Konzeption der Welt als des „Theaters“ der Erlösung, in der sprachlosen übernahme des Wortes, konstitutiv hinzu, daß Kafkas Kunstform (und freilich von der Kunstform wird sich, nach der Ablehnung der unvermittelten Lehrgestalt, nicht absehen lassen) zur theatralischen in der äußersten Antithese steht und Roman ist“.

a esta questão, ou seja, a fundamentação da tese de que o gênero literário marcante da obra de Kafka é o romance, só seria fornecida no ensaio da década de 1950. “O drama, diz ele, é possível apenas onde a liberdade é visível, mesmo que ela seja o resultado de uma luta; todo outro tipo de ação é fútil. Os personagens de Kafka são atingidos por um mata-moscas, antes de começarem a se movimentar”.⁴⁰⁰ Sem a liberdade do herói, o drama não sobrevive. Por isso, a interpretação de Benjamin seria despropositada. Mas isso não implica o desenvolvimento não-problemático da forma épica, pois a épica de Kafka é, na visão de Adorno, uma herdeira do expressionismo. Ela não fala do mundo, mas da “subjetividade completamente alienada”. Daí seu caráter paradoxal: “Épica expressionista é um paradoxo. Ela narra aquilo que não se deixa narrar, o sujeito inteiramente voltado sobre si mesmo e ao mesmo tempo privado de liberdade, um sujeito que na verdade não existe enquanto tal”, mas que é transformado em coisa e levado “a uma objetividade que se exprime através da própria alienação”.⁴⁰¹ É com esta concentração expressionista do mundo ao “eu” que Adorno indica uma explicação do hermetismo dos romances de Kafka. “O princípio hermético é o princípio da subjetividade completamente alienada”.⁴⁰² É a alienação subjetiva e a ausência de liberdade que determinam o arranjo formal das narrativas de Kafka, não a experimentação gestual, como pretendia Benjamin.⁴⁰³

IV

Adorno opõe-se à interpretação da obra de Kafka pela experimentação cênica dos gestos, uma perspectiva de análise com a qual Benjamin procurou registrar o desprendimento da literatura em relação à tradição. A consequência imediata é a leitura enviesada das relações estabelecidas por Benjamin entre o mundo primitivo e o espaço cênico: Adorno impõe ao teatro do mundo um elemento – a ordenação experimental – com a qual Benjamin caracteriza apenas o teatro ao ar livre de Oklahoma, o qual, este sim, é um teatro experimental. Ele perde assim a relação entre teatro do mundo e teatro ao ar livre, por meio da qual Benjamin buscava conectar a exposição do mundo primitivo a uma instância capaz de vislumbrar uma possibilidade de esperança para ele.

⁴⁰⁰ Adorno, “Anotações sobre Kafka”, p. 280.

⁴⁰¹ Adorno, op. cit., p. 262.

⁴⁰² Adorno, op. cit., p. 258.

⁴⁰³ Uma questão semelhante justifica a compreensão da visualidade dos gestos. Seu caráter visual não é o do teatro épico (pois falta a liberdade de ação), mas o visual da pintura expressionista, cujos procedimentos Kafka teria transferido para a literatura: “Diante do olhar de pânico que retira dos objetos toda carga afetiva, estas ruas se petrificam em algo diferente: nem sonho, que se deixa apenas falsear, nem macaqueamento da realidade, mas sim a imagem enigmática dessa realidade, composta de seus fragmentos dispersos”. Com isso, Kafka teria resolvido o problema de encontrar palavras para uma subjetividade esvaziada. Cf. Adorno, “Anotações sobre Kafka”, p. 261.

Na medida em que este processo de apagamento da tradição destaca os gestos de seu significado tradicional, ele também confere uma nova liberdade ao seu uso. Trata-se de um expediente literário, descoberto no teatro de Oklahoma, que permite uma outra relação com a escrita após o desaparecimento da doutrina. Se há um fio condutor neste difícil e elíptico ensaio de Benjamin ele se encontra na exposição da transformação das figuras corporais e gestuais do mundo primitivo de Kafka. Na passagem da figuração artística para o discurso da crítica, o ensaio promove uma rearticulação das imagens da obra de Kafka, de modo a narrá-la mais uma vez, na perspectiva da esperança contida nela. É assim que Benjamin, por contraste às costas curvadas e às deformações do mundo primitivo, associa uma série de temas à esperança de redenção. Eles se encontram em histórias de cavalos, cavaleiros e cavalgadas, em particular nas duas narrativas com as quais ele encerra seu ensaio: “O novo advogado” e “A verdade sobre Sancho Pança”.

“O novo advogado” retoma um tema caro à obra de Kafka: a aproximação entre o mundo dos homens e o mundo dos animais. Não se trata aqui, porém, de uma apresentação do mundo primitivo, como seria possível afirmar da transformação do homem em animal no círculo familiar de *A metamorfose*, ou do desenvolvimento do raciocínio humano em animais, como em “A construção” ou “Investigações de um cão”. “O novo advogado”, primeira narrativa de *O Médico Rural*, se aproxima da última do mesmo volume, “Um Relatório para uma Academia”, ao mostrar a transformação do animal em homem como uma escapatória do mundo primitivo. Para o macaco desta última narrativa, a mudança não se colocava, porém, como uma verdadeira transformação. A imitação dos homens era uma estratégia de fuga após a captura que pusera fim a sua condição de “macaco livre”. O objetivo do macaco, porém, não era a obtenção da liberdade, mas apenas o que Kafka descreve como uma “saída”. O macaco que imita e relata em primeira pessoa sua experiência, parodiando a objetividade de um relato científico, mantém o privilégio do ponto de vista animal que lhe permite ver na ânsia humana por liberdade apenas “ludíbrio”. “Não me refiro a esse grande sentimento de liberdade por todos os lados. (...) Nenhuma construção ficaria em pé diante da gargalhada dos macacos à vista disso. Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída”.⁴⁰⁴ Uma saída que Kafka define apenas negativamente pelo contraste com a cela ocupada pelo macaco antes de seu ingresso no teatro de variedades em que aprende o ofício que lhe garante a almejada saída.

Em “O novo advogado”, a imitação do homem pelo animal, responsável pela conversão de Bucéfalo, o antigo cavalo de Alexandre, o Grande, em advogado, ocorre na forma de uma

⁴⁰⁴ Kafka, “Um relatório para uma Academia”, in *Um Médico Rural*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 64.

comparação entre a ordem mítico-histórica de Alexandre e o mundo moderno dos códigos e leis, a qual é estabelecida por Kafka por meio da questão da orientação para os grandes objetivos.

Com espantosa perspicácia diz-se que, no ordenamento social de hoje, Bucéfalo está em uma situação difícil e que, tanto por isso como também por causa do seu significado na história universal, ele de qualquer modo merece boa vontade. Hoje – isso ninguém pode negar – não existe nenhum grande Alexandre. É verdade que muitos sabem matar; também não falta habilidade para atingir o amigo com a lança sobre a mesa do banquete; e para muitos a Macedônia é estreita demais, a ponto de amaldiçoarem Filipe, o pai – mas ninguém, ninguém, saber guiar até a Índia. Já naquela época as portas da Índia eram inalcançáveis, mas a direção delas estava assinalada pela espada do rei. Hoje as portas estão deslocadas para um lugar completamente diferente, mais longe e mais alto; ninguém mostra a direção; muitos seguram espadas, mas só para brandi-las; e o olhar que quer segui-las se confunde.⁴⁰⁵

Kafka emprega nesta narrativa uma estratégia de contraposição e dissociação: a relação entre homem e animal, entre o advogado e o cavalo de batalha serve à compreensão do mundo moderno, o mundo das leis escritas, como dissociação entre espada e direção. Em seu ensaio, Benjamin retoma a análise feita por Werner Kraft desta passagem do texto, segundo a qual “nunca antes na literatura foi o mito em toda a sua extensão criticado de modo tão violento e devastador”.⁴⁰⁶ Segundo Kraft, diz Benjamin, o autor não usa a palavra justiça, mas é da justiça que parte a crítica do mito. O essencial desta crítica está no fato de que ela não surge da oposição ao mito. “A oposição, diz Kraft, está sempre no mesmo terreno da força contra a qual ela luta”.⁴⁰⁷ O cavalo e o advogado não formam assim uma relação de oposição, mas, de acordo com Kraft, de conhecimento. A crítica do mito é, nesse sentido, conhecimento do mito enquanto tal. Nesse sentido, se a dissociação entre espada e direção – a ausência da direção dada antigamente espada de Alexandre – permite compreender o presente enquanto confusão, ela também torna possível mostrar a falsidade das promessas do mito, ou seja, o fato de que o objetivo indicado pela espada de Alexandre era já naquela época inalcançável.

De acordo com Kraft, por causa da ausência de direção nesta nova ordem, em que ninguém mostra o caminho e o olhar se confunde, Kafka introduz com um “talvez” a escolha de

⁴⁰⁵ Kafka, “O novo advogado”, in *Um Médico Rural*, pp. 11-2.

⁴⁰⁶ Benjamin, GS II-2, p. 437; OE, p. 163.

⁴⁰⁷ Werner Kraft. „Mythos und Gerechtigkeit. *Der neue Advokat*“, in *Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968. p. 15.

Bucéfalo por sua nova profissão. “Talvez por isso o melhor realmente seja, como Bucéfalo fez, mergulhar nos códigos. Livre, sem a pressão do lombo do cavaleiro nos flancos, sob a lâmpada silenciosa, distante do fragor da batalha de Alexandre, ele lê e vira as folhas dos nossos velhos livros”.⁴⁰⁸ A situação de falta de direção não permite que a liberdade conquistada por Bucéfalo seja interpretada como o resultado da substituição da espada de Alexandre pela prática cotidiana do direito codificado. Esta liberdade foi conquistada de outra maneira: na distinção entre o estudo e a prática do direito. “É verdadeiramente o direito que em nome da justiça poderia ser convocado contra o mito? Não; como jurista, Bucéfalo permanece fiel à sua origem: porém ele não apreze *praticar* o direito, e nisso, no sentido de Kafka, está o elemento novo, para Bucéfalo e para a advocacia. A porta da justiça é o direito que não é mais praticado, e sim estudado”.⁴⁰⁹ O abandono da prática pelo estudo do direito não significa apenas que o direito pertence a uma doutrina antiquada que não organiza mais a vida em comum, o que seria um ponto de contato entre esta narrativa e *O Processo*. O que diferencia a figura do direito em “O novo advogado” é a possibilidade de seu estudo representar, antes de tudo, uma força de resistência ao esquecimento da escrita no mundo primitivo. “Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma corrida a galope contra essa tempestade”.⁴¹⁰ “É para trás que conduz o estudo, que converte a existência em escrita. O professor é Bucéfalo, o ‘novo advogado’, que sem o poderoso Alexandre – isto é, livre do conquistador que só queria caminhar para a frente – toma o caminho de volta”.⁴¹¹

O estudo, nesse sentido, traz em si um elemento de esperança contra o mundo primitivo. O ponto de vista de Benjamin não é assim o “nada da revelação” de Scholem, mas, como ele define ao mesmo Scholem, “a pequena esperança absurda, assim como as criaturas, para as quais, de um lado, essa esperança vale, e nas quais, do outro lado, este absurdo se espelha”.⁴¹² O ensaio de Benjamin busca voltar contra a própria obra de Kafka sua enigmática formulação: “Há esperança infinita, mas não para nós”. Ela existe para os seres que conseguem escapar ao mundo primitivo, estabelecendo alguma forma de contato, senão com escrita, pelo menos com uma mensagem ou com sua transmissão, ou seja, para aquela galeria de personagens ocupada pelos estudantes, pelos mensageiros, pelos ajudantes. Como afirma Benjamin, os ajudantes “não

⁴⁰⁸ Kafka, O novo advogado, in *Um Médico Rural*, p. 12.

⁴⁰⁹ Benjamin, GS II-2, p. 437; OE I, p. 163-4.

⁴¹⁰ Benjamin, GS II-2, p. 436; OE I, p. 162.

⁴¹¹ Benjamin, GS II-2, p. 437; OE I, p. 163.

⁴¹² Benjamin, GS II-3, p. 1165. “Ich gehe von der kleinen widersinnigen Hoffnung, sowie den Kreaturen denen einerseits diese Hoffnung gilt, in welchen andererseits dieser Widersinn sich spiegelt, aus”.

pertencem a nenhum dos outros grupos de personagens e não são estranhos a nenhum deles – são mensageiros que circulam entre todos. (...) Para eles e seus semelhantes, os inábeis e os inacabados, ainda existe esperança...”⁴¹³ E na carta a Scholem: “Que os estudantes que perderam a escrita não pertencem ao mundo hetaírico, isso foi afirmado por mim desde o começo quando os situei, juntamente com os ajudantes, entre aquelas criaturas para as quais, nas palavras de Kafka, há “infinitamente muita esperança”.”⁴¹⁴

A perda da escrita pelos estudantes significa que o estudo não diz respeito às expectativas depositadas pela tradição no estudo da Torá. A escrita sem chave que a decifra, dizia Benjamin a Scholem em referência ao esquecimento da doutrina, é vida, a vida sem escrita no mundo primitivo. Com o esquecimento da doutrina, o estudo não transmite a revelação, nem se apresenta como forma de espera pela salvação Messias. No entanto, afirma Benjamin, ele é uma categoria messiânica. “Na tentativa de transformação da vida em escrita eu vejo o sentido do “retorno” insistido por muitas parábolas de Kafka (...). A categoria messiânica de Kafka é o “retorno” ou o “estudo”.”⁴¹⁵ Este messianismo deve ser entendido como uma força contrária àquela forma com que o tempo se apresentava na vida do mundo primitivo, o adiamento, que não deixava nenhuma esperança de absolvição a Joseph K.

Contra o adiamento, Benjamin aponta no estudo a esperança de transformação desta vida sem doutrina em escrita, a qual não pode ser mais doutrina, mas a própria literatura de Kafka. É deste ponto de vista que o trabalho de Kafka com a figura mítica de Bucéfalo se esclarece. O antigo cavalo de Alexandre não se torna um professor da luta contra o mito porque este teria algum valor restaurativo contra a desorientação de uma época privada da revelação divina e do ensinamento transmissível. O Bucéfalo de Kafka não é mais o cavalo lendário de Alexandre, mas o personagem de uma literatura que transformou sua vida em escrita. É a construção literária do mito que permite que ele seja conhecido e criticado. O retorno pelo estudo e pela recordação corresponde assim ao projeto literário de reconfiguração da relação entre vida e escrita num horizonte histórico e semântico marcado pelo esquecimento da doutrina. Seria possível então dizer que não se trata assim de um projeto restaurativo, mas da busca de uma outra lei – a da literatura – que Kafka teria se esforçado em elevar ao patamar da doutrina. Seria esta a razão de

⁴¹³ Benjamin, GS II-2, p. 414; OE I, p. 142.

⁴¹⁴ Benjamin, GS II-3, p. 1166. „Daß die Schuler – ‚denen die Schrift abhanden gekommen ist‘ – nicht der hetäischen Welt angehören, ist von mir anfangs betont worden, indem ich sie gleich den Gehilfen zu den jenigen Kreaturen stellte, für die, nach Kafkas Wort, „unendlich viel Hoffnung“ vorhanden ist“.

⁴¹⁵ Benjamin, GS II-3, p. 1166. “In dem Versuch der Verwandlung des Lebens in Schrift sehe ich den Sinn der ‚Umkehr‘, auf welche Zahlreiche Gleichnisse Kafkas (...) hindrängen. (...) Kafkas messianische Kategorie ist die ‚Umkehr‘ oder das ‚Studium‘.”

ser de seu projeto literário e também daquilo que Benjamin denomina o fracasso de Kafka, assinalado na interpretação de seu testamento.

Sabe-se como ele era reticente em relação a essa obra. Em seu testamento, ordenou que ela fosse destruída. Esse testamento, que nenhum estudo sobre Kafka pode ignorar, mostra que o autor não estava satisfeito; que ele considerava seus esforços malogrados; que ele se incluía entre os que estavam condenados ao fracasso. Fracassada foi sua grandiosa tentativa de transformar a literatura em doutrina, devolvendo-lhe, sob a forma de parábolas, a consistência e a sobriedade (*Unscheinbarkeit*) que lhe convinham, à luz da razão.⁴¹⁶

Constituída pelo desaparecimento da doutrina, a literatura não poderia restituir as esperanças depositadas pela tradição no estudo e na escrita. O sentido religioso da espera pelo messias desapareceu juntamente com a doutrina que o sustentava. O fracasso de Kafka não aparece assim como um fracasso literário, mas como a expressão literária da impossibilidade de reversão da “doença da tradição”. Benjamin apontou a melhor expressão desta correlação entre tradição, literatura e fracasso em “A verdade sobre Sancho Pança”, narrativa justaposta por ele a “O novo advogado”.

Sancho Pança, que por sinal nunca se vangloriou disso, no curso dos anos conseguiu, oferecendo-lhe inúmeros romances de cavalaria e de salteadores nas horas do anoitecer e da noite, afastar de si o seu demônio – a quem mais tarde deu o nome de D. Quixote – de tal maneira que este, fora de controle, realizou os atos mais loucos, os quais no entanto, por falta de um objeto predeterminado – que deveria ser precisamente Sancho Pança –, não prejudicaram ninguém. Sancho Pança, um homem livre, acompanhou imperturbável, talvez por um certo senso de responsabilidade, D. Quixote nas suas sortidas retirando delas um grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias.⁴¹⁷

O contexto aqui também é o de histórias de cavaleiros. O tema da narrativa não é, porém, a descrição das aventuras prodigiosas do romance de Cervantes. Kafka assume o ponto de vista de Sancho Pança para oferecer-lhe o descanso e vida contemplativa que a tradição literária lhe negou. Com isso, Kafka altera, em relação a Cervantes, a própria função da literatura em questão,

⁴¹⁶ Benjamin, GS II-2, p. 427-8; OE I, p. 154-5.

⁴¹⁷ Kafka, “A verdade sobre Sancho Pança”, in *Narrativas do Espólio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 103. É importante notar que o título desta narrativa, nunca publicada em vida pelo autor, foi dado por seu primeiro editor, Max Brod, e não pelo próprio Kafka.

ou seja, dos romances de cavalaria. No romance espanhol, as histórias de cavalaria representavam uma ordem social– a Espanha medieval –, cuja caducidade era apresentada no enlouquecimento de seus leitores. A fonte do humor estava no descompasso entre este estado de consciência e a realidade, um descompasso representado pela loucura e pelo desejo de aventuras de Dom Quixote. Em Kafka, a literatura não se relaciona mais com a vida ativa. Ao contrário, ela produz um efeito de distanciamento que não provoca a ação, mas a neutraliza. Sob a observação constante e serena de Sancho Pança, Dom Quixote é mantido sob controle, como um demônio inofensivo. Com isso, ele não só se liberta de seu cavaleiro, como o transforma num objeto de contemplação proveitosa e pedagógica, como indica o “grande e *proveitoso* entretenimento”.

Com Sancho Pança, afirma Benjamin, Kafka encontrou a lei em sua viagem. Não se trata obviamente da antiga doutrina, mas da própria tradição literária que substitui a doutrina como objeto de estudo e interpretação, transformando-se, por sua vez, em objeto e ensejo da produção literária, como certa vez a lei judaica fora o objeto de infinitos comentários e exercícios de interpretação. A esperança na obra de Kafka se apresenta então no abandono da antiga esperança de salvação prometida pela tradição na vinda do Messias. Pois é pela literatura e não mais pela doutrina que Kafka teria conseguido apresentar a imagem do homem livre, ou seja, o homem liberto do peso da culpa que deformava seu corpo. “Sancho Pança, tolo sensato e ajudante incapaz de ajudar, mandou na frente o seu cavaleiro. Bucéfalo sobreviveu ao seu. Homem ou cavalo, pouco importa, desde que o dorso seja aliviado do seu fardo”.⁴¹⁸

Com a imagem do dorso aliviado, Benjamin encerra seu ensaio pela inserção dos movimentos e posturas corporais em uma nova constelação. No início do texto, as costas curvadas, os gestos extremos e a deformidade corporal caracterizam o mundo primitivo como aquele domínio em que o esquecimento moderno da escrita resultava no império de uma culpa primordial que rebaixa o homem ao nível do animal. O final do ensaio, por sua vez, apresenta a libertação desta culpa vinculada à tradição não só como uma libertação do próprio corpo, mas também como possibilidade de reconciliação entre homem e animal. Nesse sentido, a justaposição de Sancho Pança e Bucéfalo, por meio da imagem do alívio do peso sobre as costas, indica que a relação entre homem e animal não é mais de rebaixamento, ou seja, que os gestos humanos não são mais gestos animais como ainda eram os de Joseph K.. A imagem do dorso aliviado permite aproximar homem e animal por meio de uma idéia de salvação como *apocatástase*, como recolhimento final em que todas as criaturas são salvas, uma característica

⁴¹⁸ Benjamin, GS II-2, p. 438. OE I, p. 164.

que Benjamin ressaltaria em seu ensaio sobre Leskov como uma marca do grande narrador: “como os santos em sua prece, Kafka incluía em sua atenção todas as criaturas”⁴¹⁹.

Esta esperança de salvação não assume, porém, a forma de uma nova escatologia, mas a de uma possibilidade inscrita no fim da tradição. Daí a função articuladora, no centro do ensaio, da interpretação do teatro natural de Oklahoma: a emancipação dos gestos em relação a todo sentido tradicional seria o ponto de vista da esperança com o qual Kafka contemplava suas criaturas. A interpretação de Benjamin acaba assim por encontrar em Kafka um iluminista, para o qual a literatura não é uma compensação para a realidade, nem um substituto para a tradição, mas uma forma de crítica da tradição, inscrita no processo moderno de esclarecimento e secularização. O esforço de Benjamin reside assim em mostrar que o fim da tradição representava também a possibilidade literária de apresentação de uma imagem do homem livre.

Esta imagem é a lei mencionada por Benjamin a respeito da narrativa de Sancho Pança: “Contudo Kafka achou a lei em sua viagem; pelo menos uma vez, quando conseguiu ajustar sua velocidade desenfreada a um passo épico, que ele procurou durante toda a sua vida”.⁴²⁰ Este ajustamento se encontra na serena sabedoria de Sancho Pança capaz de retirar de seu demônio um “útil e proveitoso entretenimento”. Sua força, porém, nada seria se ele não fosse também impulsionada por um desejo expresso por Kafka em uma de suas primeiras narrativas, o “Desejo de ser índio”: “Como seria bom ser um índio, sempre pronto, a galope, inclinado na sela, trepidante no ar, sobre o chão que trepida, abandonando as esporas, porque não há esporas, jogando fora as rédeas, porque não há rédeas, vendo os prados na frente, com a vegetação rala, já sem o pescoço do cavalo, já sem a cabeça do cavalo”.⁴²¹ O conteúdo deste desejo, diz Benjamin, é muito rico e só revela seu segredo no momento em que se realiza, no teatro de Oklahoma. Pois que realização é essa? Ela não é outra que a liberdade de experimentação dos gestos, a qual permite iniciar àquele movimento de retorno em que Benjamin localizou o messianismo de Kafka. O desejo de ser índio se realiza assim no momento em que Kafka se liberta do fardo da tradição e inverte o sentido da cavalgada rumo ao passado. É assim que Benjamin cita a mesma narrativa uma segunda vez, ajustando-a a esse “passo épico” aprendido em Oklahoma: “À vida, que é curta demais para uma cavalgada, corresponde a vida que é suficientemente longa para que o cavaleiro ‘abandone as esporas, porque não há esporas, jogue fora as rédeas, porque não há rédeas, veja os prados na frente, com a vegetação rala, já sem o pescoço do cavalo, já sem a

⁴¹⁹ Benjamin, GS II-2, p. 432; OE I, p. 159.

⁴²⁰ Benjamin, GS II-2, p. 437; OE, p. 164.

⁴²¹ Benjamin, GS II-2, p. 416; OE, p. 144.

cabeça do cavalo'. Assim se realiza a fantasia do cavaleiro feliz, que galopa numa viagem alegre e vazia em direção ao passado, sem pesar sobre sua montaria".⁴²²

Este desejo de ser índio corresponde ao desejo de felicidade que percorre as narrativas de Kafka. Desvinculado da tradição, o cavaleiro que cavalga em direção ao passado não é mais um fardo sobre sua montaria. Com leveza e desprendimento, ele vai atrás do próprio passado, rumo à "pobre e breve infância", cujos ecos ainda seriam ouvidos em sua última narrativa, no fraco assobio de "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos", mas que Benjamin já teria reconhecido numa primeira imagem do próprio Kafka. Numa fotografia da infância, num cenário que "com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono", os olhos de Kafka "incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz".⁴²³

Adorno censurou Benjamin por deixar a descrição desta fotografia Kafka sem interpretação, o que poderia ter neutralizado num "pisar de olhos" esta época sem história que era o mundo primitivo de Kafka.⁴²⁴ Benjamin teria dado motivos a Adorno para este identificar resquícios míticos em seu pensamento: deixar o material sem interpretação implicaria reconhecer em seu caráter bruto, não perpassado pelo trabalho conceitual, algum poder crítico contra uma modernidade mítica em que a produção do novo é também a produção do arcaico. Certamente Benjamin não entendia por "interpretação" o mesmo que Adorno. Para este, a interpretação exige o trabalho conceitual da exposição, de modo que o material literário com que Kafka figura o mundo primitivo, na passagem para o registro da crítica, fosse exposto na forma de uma dialética entre modernidade como produção do arcaico e reversão do arcaico como esperança para a vida reificada. Na ausência do trabalho conceitual que mostra a possibilidade de reversão do arcaico em seu contrário, a crítica ficaria presa ao mito que ela mesma pretendia combater.

Para Benjamin, por sua vez, a interpretação diz respeito a um outro tipo de procedimento crítico diante do material artístico: não o esclarecimento conceitual do material, mas a rearticulação das imagens corporais encontradas na obra de Kafka. O exercício da crítica, a "interpretação" cobrada por Adorno, se encontra no trabalho com estas imagens que permitem justapor a tristeza infantil – a vida – à realização literária do desejo de ser índio: "Essa tristeza

⁴²² Benjamin, GS II-2, p. 436; OE I, p. 162-3.

⁴²³ Benjamin, GS II-2, p. 416; OE I, p. 144.

⁴²⁴ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 92.

profunda foi talvez um dia compensada pelo fervoroso desejo de ser índio”.⁴²⁵ Neste retorno ao passado é que Benjamin pretende encontrar o ajustamento da contemplação e do estudo de Bucéfalo e Sancho Pança – o dorso aliviado de seu fardo – a um luta contra o esquecimento, em cujo movimento a crítica feita pela literatura à tradição se torna uma possibilidade de transformação do passado.

⁴²⁵ Benjamin, GS II-2, p. 416; OE I, p. 144.

III – A pedagogia da distração

*Dessas cidades restará:
aquele que passou por elas, o vento!*

Bertolt Brecht

7. Perspectiva: tendências da técnica

As controvérsias entre Benjamin e Adorno em torno de seus respectivos ensaios “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-6) e “Sobre Jazz” (1936) apresentam uma nova constelação das questões discutidas acima. Os debates são motivados inicialmente pela avaliação positiva do cinema, apresentada por Benjamin como possibilidade de rearticulação das relações entre arte e verdade. No aperfeiçoamento técnico subjacente ao desenvolvimento do cinema Benjamin encontra não apenas novas condições para a produção artística, mas também uma nova relação entre o público e as obras de arte, as quais não poderiam ser compreendidas

com antigos conceitos herdados da estética burguesa. O cinema não é compreendido assim com concepções como a de obra de arte autônoma, mas a partir da transformação da estética no seu sentido mais amplo, ou seja, em função de uma transformação antropológica da percepção humana, a qual se define pela correlação entre o caráter de choque da imagem cinematográfica, produzida pelas técnicas de montagem, e uma forma de percepção marcada pelo domínio de elementos tácteis e corporais.

Esta correlação entre técnica artística e percepção tátil é vista por Benjamin como a recolocação do problema da verdade das obras de arte no contexto de uma compreensão materialista e pedagógica da arte. O ensinamento do público se coloca assim como uma tarefa política a ser desempenhada num contexto específico, marcado pelo desenvolvimento recente de uma arte ou cultura de massa e pela sua apropriação e utilização eficaz pelo fascismo num sentido regressivo, como reconstituição de uma *falsa aparência*, sem conexão com a verdade, com o intuito de dominação e mistificação das massas. A questão que se coloca então a Benjamin é a de saber se estas novas técnicas artísticas serviriam apenas à ilusão das massas – falsa aparência desvinculada da verdade – ou se elas apresentariam elementos que poderiam dar margem à orientação emancipatória.

As objeções de Adorno, apresentadas primeiro em carta a Benjamin e depois no ensaio “Sobre Jazz”, colocam em dúvida este potencial emancipatório entrevisto por Benjamin na cultura de massas. Sua resistência às reflexões apresentadas no ensaio sobre a “Obra de arte” não se fundam, porém, nos mesmos pressupostos que orientam o trabalho de Benjamin. Enquanto este apontava a insuficiência do conceito de obra de arte autônoma para a compreensão dos fenômenos da arte de massa, Adorno os analisa do ponto de vista do empobrecimento de formas de produção e recepção que definiam esta concepção. Desta perspectiva, suas objeções se organizam em torno da acusação de incompreensão da ideia mesma de técnica artística: Benjamin teria superestimado o poder da técnica cinematográfica em dissolver a falsa aparência, ao mesmo tempo em que, ao localizar o potencial de dissolução da aparência nas novas técnicas de produção, teria subestimado o poder de dissolução da aparência imanente à obra de arte autônoma, conferindo a ela um caráter regressivo.

O objetivo dos três capítulos da última parte deste trabalho é desdobrar esta divergência fundamental a respeito da relação entre obra de arte e desenvolvimento técnico em uma configuração histórica marcada pelo entrelaçamento entre fascismo e arte de massa. O primeiro capítulo apresenta a análise feita por Benjamin da transformação do conceito de obra de arte a

partir dos fenômenos do declínio da aura e da reprodutibilidade técnica, compreendidos no contexto da rearticulação da relação entre distância e proximidade. Diante desta questão, são discutidas as críticas feitas por Adorno a Benjamin do ponto de vista de sua concepção de obra de arte autônoma, bem como a perspectiva histórica traçada por Benjamin para avaliar as possibilidades emancipatórias do desenvolvimento da técnica. O segundo capítulo procura mostrar como o cinema configura estas tendências da técnica ao se inscrever na polaridade de jogo e aparência, reconhecida por Benjamin em toda obra de arte enquanto desdobramentos da mimesis. O terceiro capítulo, por fim, expõe as correlações entre os procedimentos específicos da técnica cinematográfica e sua forma característica de percepção, definida por Benjamin com características tácteis e corporais. Com o contraponto fornecido pelo ensaio de Adorno “Sobre Jazz”, são apresentadas as posições de ambos a respeito da relação entre arte e verdade no contexto da cultura de massa e do ensinamento do público, levando-se em consideração suas conseqüências para o próprio exercício da crítica.

I

O ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito entre o final de 1935 e o início de 1936,⁴²⁶ indica em seu título uma perspectiva histórica para a exposição do conceito de obra de arte. A tese de Benjamin é a de que a reprodutibilidade técnica, ou melhor, as condições que tornam possível a produção de uma obra a partir das técnicas de reprodução da imagem, marcam a divisão da história da obra de arte em dois períodos: um determinado pela reprodutibilidade técnica e outro definido pelo conceito de aura, cuja crise é examinada do ponto de vista do desenvolvimento da técnica de reprodução. É necessário entender que a reprodutibilidade técnica da obra de arte não se identifica com sua mera reprodução *a posteriori*, tal como qualquer imagem, por exemplo, poderia ser reproduzida e difundida em larga escala por meio de técnicas como a litografia, a xilogravura, a água-forte, entre outras. A distinção entre

⁴²⁶ Utilizarei aqui a segunda versão do ensaio, publicada somente em 1989, em apêndice à edição alemã dos escritos de Benjamin. Três motivos para essa escolha: primeiro, porque foi a versão lida por Adorno e discutida na *Correspondência*; segundo, porque era a versão que Benjamin pretendia publicar; e terceiro, porque ela traz, em notas de rodapé, material fundamental para o estudo das relações entre arte, aparência e técnica. Não se trata, porém, de elegê-la como a versão definitiva que dispensa a leitura e o comentário de passagens das outras versões que não se encontram nesta segunda. Para uma comparação entre as quatro versões deste texto, ver o conjunto do livro de Bruno Tackels, *L'Oeuvre d'Art à l'Époque de Walter Benjamin. Histoire de l'Aura*. Paris, Harmattan, 1999. Uma apresentação sucinta do estabelecimento das quatro versões pode ser encontrada em Burkhardt Lindner, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in Lindner (hrsg.) *Benjamin-Handbuch*, pp. 229-231. Nas passagens em que não houver divergência com a segunda versão, utilizarei também a tradução da primeira versão por Sérgio Paulo Rouanet, in Benjamin, *Obras Escolhidas I*.

dois períodos da história das obras de arte só é possível na medida em que o fenômeno da reprodutibilidade técnica determina sua produção. Neste sentido, a técnica cinematográfica só é qualitativamente distinta de outras técnicas de reprodução por fazer da reprodutibilidade técnica o princípio mesmo da produção artística.⁴²⁷ Benjamin percebeu aí uma ruptura com as artes visuais tradicionais, pois o componente fundamental destas – a imagem original, seu “aqui e agora (...)”, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”⁴²⁸ – não tem validade para a imagem cinematográfica, pois ela não é determinada por aquela coordenada de elementos espaciais e temporais que define uma imagem como *original*, ou seja, como *aquela* imagem naquele tempo e naquele lugar específicos. Esta unicidade do objeto material – sua *autenticidade* – está na base daquele modo de ser da obra de arte que Benjamin definiu como sua aura.

A aura designa inicialmente dois fenômenos abalados pela reprodutibilidade técnica: primeiro, o fundamento sagrado ou teológico da arte e da experiência estética; segundo, o enraizamento da obra de arte na tradição. Esses fenômenos podem ser compreendidos em sua inter-relação por meio da polaridade, inscrita em toda obra de arte, entre valor de culto e valor de exposição. Em seus primórdios, a obra de arte era um objeto a serviço de um ritual, inicialmente mágico e, depois, religioso. Neste contexto, sua exposição diante dos homens era um elemento secundário, de modo que ela permanecia velada na maior parte do tempo. A emancipação da obra em relação à função de culto favorece, nesse sentido, sua exponibilidade, criando também as condições para que elas também fossem admiradas (e produzidas) segundo critérios estéticos, enquanto obras de arte propriamente ditas e não como objetos de culto.

Embora Benjamin reconheça neste processo uma mudança decisiva na história da arte, que coincide com o processo de autonomização da arte na sociedade burguesa, ele não se preocupa em conferir à obra de arte autônoma um estatuto independente no interior de sua caracterização, permanecendo ela um momento deste vasto período anterior ao advento da reprodutibilidade técnica das obras. A idéia de obra autônoma, que se firma com a consolidação da burguesia, não é considerada uma etapa qualitativamente diferente neste processo, pelo menos não a ponto de tornar-se o vértice de uma reformulação da idéia da arte ou o ângulo privilegiado da apreciação das transformações artísticas do início do século XX, como exigirá Adorno na carta

⁴²⁷ No ensaio sobre a “Obra de arte”, a fotografia ocupa o lugar de um estágio no desenvolvimento técnico que desembocaria no cinema. Esta questão não será examinada no presente trabalho. Para a discussão da relação entre a fotografia e o declínio da aura, com especial atenção para o fenômeno da aura das primeiras fotografias, analisado por Benjamin no ensaio “Pequena História da Fotografia”, cf. o primeiro capítulo do livro de Taísa Helena Pascale Palhares, *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin* São Paulo, Barracuda, 2006.

⁴²⁸ Benjamin, “A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica”, GS VII-1, p. 352. OE I, p. 167.

a Benjamin em que criticará este ensaio. O motivo desta posição, que Adorno interpretará erroneamente como uma remissão da obra autônoma ao domínio da aura mágica, está no fato de Benjamin considerar que a obra de arte continua presa a seu fundamento teológico enquanto a unicidade e a autenticidade determinarem tanto sua produção quanto recepção. A admiração do belo, a postura contemplativa e absorta do indivíduo perante as obras de arte, que determina sua apreciação do Renascimento ao século XIX, seria, deste ponto de vista, um ritual secularizado. Como Benjamin afirma na quarta e última versão do ensaio, a autenticidade da obra de arte assume o lugar de seu valor de culto:

Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, tornam-se mais indeterminadas as representações do substrato de sua unicidade. Cada vez mais a unicidade do fenômeno na imagem de culto é deslocada da unicidade empírica do artista ou de sua atividade criadora para a representação daquele que capta algo. Sem dúvida, a substituição nunca é integral; o conceito de autenticidade não cessa em sua tendência de ir além da atribuição de autenticidade (o exemplo mais significativo é aquele do colecionador que sempre guarda algo do adorador de fetiches e que, mediante a própria posse da obra de arte, participa de seu poder de culto). Apesar disso, a função do conceito de autêntico na contemplação da arte permanece evidente: com a secularização da arte a autenticidade substitui o valor de culto.⁴²⁹

A concepção de arte autônoma é assim uma *aparência* de autonomia⁴³⁰, uma vez que ela permanece presa ao valor de culto. Por não conferir uma nova função à obra de arte, ou seja, por não abalar sua inscrição, enquanto objeto de culto, no domínio da tradição, Benjamin não lhe dá um estatuto próprio. “A unicidade da obra é idêntica à sua inserção no contexto da tradição”⁴³¹, diz ele.

Nesta existência única, e somente nela, consumou-se a história, à qual a obra se encontrava submetida no curso de sua existência. Essa história compreende tanto as transformações que ela

⁴²⁹ Benjamin, GS I-2, p. 481. Sigo aqui a tradução de Palhares, op. cit., p. 56, a qual fornece ainda um comentário interessante a essa passagem: “Pois, antes de tudo, esse objeto é visto como encarnação, testemunho da ‘única aparição’ de um substrato – que com a laicização da obra deixa de ser a divindade para se constituir na objetivação de uma intuição única, irreproduzível e sem possibilidade de repetição, de um criador genial –, e se não como um ‘valor exatamente sagrado, pelo menos num sentido sobrenatural’. Dessa forma, é agregado um sentido metafísico e teológico à unicidade do objeto, que finalmente explica a completa adesão da tradição à autenticidade como padrão artístico”.

⁴³⁰ GS VII-1, p. 362. OE I, p. 176.

⁴³¹ GS VII-1, p. 355. OE I, p. 170. “Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition”.

sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, quanto as diversas relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cujo prosseguimento deve partir do lugar em que se achava o original.⁴³²

Daí o vínculo entre a tradição e o culto por meio da unicidade, pois esta remete a uma

‘interdição de contato’ semelhante à ocorrida na experiência religiosa, pois o sagrado só se deixa reconhecer se respeitada essa *intocabilidade*. (...) a tradição valoriza na obra sua unicidade/autenticidade, sendo que esta nada mais é do que sua aura. Ocorre que esta valorização do objeto como *único* não é senão a lembrança da ‘forma mais primitiva’ de incorporação da arte na sociedade, a saber, como culto, e cuja função qualifica de ritual. (...) Consequentemente, toda e qualquer tradição que dê valor essencial a esta existência aurática da obra não deixa de se vincular a esta função ritual.⁴³³

Embora a autenticidade seja dependente de uma qualidade intrínseca à obra – sua unicidade –, ela designa algo além das qualidades materiais do objeto. Ela alcança uma dimensão qualitativa ao configurar a experiência humana realizada ao longo do tempo em torno da obra, sempre igual e idêntica a si mesma. Este processo não seria compreensível caso a consideração da obra a abstraísse das relações sociais de propriedade que condicionam sua produção e sua transmissão. Admiração, testemunho e autoridade tornam-se índices da estrutura social em que a obra sobrevive. Nesse sentido, sua autenticidade também é fonte de legitimação social destas estruturas, sejam elas representadas pela igreja, pela aristocracia, pela burguesia ou pelo mercado. Com a sua reprodução, essa relação entre obra e tradição se perde.

A autenticidade de uma coisa é essência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este se encontra fundido com a materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o

⁴³² GS VII-1, p. 352. OE I, p. 167. “An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. Die Spur der ersteren ist nur durch Analysen chemischer oder physikalischer Art zu fördern, die sich an der Reproduktion nicht vollziehen lassen; die der zweiten Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß“.

⁴³³ Palhares, op. cit., p. 55.

testemunho é afetado. Sem dúvida, só esse testemunho é abalado, mas o que se abala com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.⁴³⁴

Ao substituir a existência única por uma existência em série, a reprodução destaca o objeto do domínio da tradição, abalando a autoridade exercida por meio de sua singularidade.⁴³⁵ Em face do entrelaçamento entre culto e autenticidade, só a transformação da reprodução técnica como princípio produtivo da arte a libertará dessa dependência do ritual. “No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma”.⁴³⁶

O declínio da aura é interpretado por Benjamin como um processo histórico em que a relação com o elemento único e distante é fortemente abalada, provocando uma rearticulação da relação entre distância e proximidade como referências da percepção. Neste contexto, ele retoma os estudos da indústria artística do Baixo Império Romano realizados pelos estudiosos da escola de Viena, Riegl e Wickhoff, os quais tentaram “extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor”.⁴³⁷ Daí Benjamin retira a lição de que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”.⁴³⁸ A definição da aura como uma trama espaço-temporal – “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”⁴³⁹ – não se reduz ao caráter físico do objeto, mas se apresenta também como uma transformação qualitativa da percepção humana. Na percepção do objeto próximo, a aura se apresenta na referência ao elemento distante, seja ele a tradição, na forma do testemunho recolhido pelo objeto ao longo de sua história, seja o elemento sagrado, ao mesmo tempo representado pelo objeto e inacessível em

⁴³⁴ GS VII-1, p. 353. OE I, p. 168. “Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache, ihr traditionelles Gewicht“.

⁴³⁵ GS VII-1, p. 353. OE I, p. 168. “Die Reproduktionstechnik (...) löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition“.

⁴³⁶ GS VII-1, p. 357. OE I, p. 171. “In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt”.

⁴³⁷ OE I, p. 169.

⁴³⁸ OE I, p. 169.

⁴³⁹ OE I, p. 170.

sua materialidade àquele que lhe presta devoção. A distância encerra assim um mistério que não é desvendado, mas permanece como condição da integração do objeto à experiência do sujeito. A unicidade da aparição, por sua vez, indica tanto a singularidade deste momento perceptivo para o sujeito da percepção, como instante de devoção ou conversão religiosa, quanto sua irrepetibilidade, enquanto momento temporal qualitativamente insubstituível.

Como um fator vinculado à transformação da percepção, o declínio da aura pode ser explicado então por duas circunstâncias associadas por Benjamin “à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa”: a preocupação de “tornar as coisas mais próximas” e a “tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade”.⁴⁴⁰ Este diagnóstico poderia passar por uma reação compensatória às condições crescentes de alienação que privam as massas da percepção daquele instante pleno de aparição do distante, fornecendo a elas um substituto, uma cópia do original inacessível a elas em sua distância.⁴⁴¹ Este enfraquecimento da percepção da unidade e da durabilidade do original também pode ser interpretado, porém, como uma disposição das massas para a percepção da transitoriedade e da repetibilidade da cópia. Trata-se, portanto, de reconhecer a tendência de aproximação entre as massas e as técnicas de reprodução inscrita em um modo de vida desprovido do acesso ao original. Esta aproximação lhes daria condições de se instruir nas condições sociais de alienação.

A partir deste diagnóstico da transformação da percepção, Benjamin sustenta a tese segundo a qual o cinema não se funda no ritual, mas na política. Em outras palavras, ele busca valorizar politicamente a proximidade decorrente do declínio da aura. O encurtamento da distância resulta em uma forma de percepção não pautada pela atenção contemplativa que pressupõe a distância do observador em relação ao objeto. Como um produto da técnica de montagem, a imagem cinematográfica atinge o espectador na forma da produção de choques. Aquilo que Benjamin definirá como *percepção distraída*, a qual será analisada adiante, seria assim uma forma desta aproximação entre a técnica e o público, em cujo fundamento estaria uma nova relação do público com as obras de arte, condizente com o estágio mais recente do desenvolvimento das técnicas artísticas. O potencial emancipatório desta aproximação se justificaria então na convicção, formulada durante a colaboração intelectual com Brecht, de que o

⁴⁴⁰ Benjamin, OE I, p. 170.

⁴⁴¹ Cf. a seguinte anotação para o ensaio sobre a *Obra de Arte*: „O desejo apaixonado das massas de hoje de trazer as coisas para perto de si poderia ser apenas o outro lado da sensação de crescente alienação que a vida atual provoca nos homens não só em relação a si mesmos, mas também em sua relação com as coisas”. „Das ‚leidenschaftliche‘ Anliegen der heutigen Massen, die Dinge sich ‚näherzubringen‘ dürfte nur die Kehrseite des Gefühls der wachsenden Entfremdung sein, die das heutige Leben für den Menschen nicht nur sich selbst sondern auch den Dingen gegenüber zur Folge hat“. Benjamin, GS I-3, p. 1045.

desenvolvimento das forças produtivas apresenta as condições para a superação das relações de produção vigentes. Em registro artístico, seria o equivalente a dizer que a transformação da arte pela técnica mais recente poderia criar condições para a recepção organizada e esclarecedora de um público capaz de tomar partido em um processo de transformação social. Ainda que isto configure uma tendência emancipadora da arte, Benjamin insiste em que a importância do cinema não está em mostrar como seria a arte em uma sociedade após a vitória do proletariado. Estas seriam especulações desconectadas da realidade em que se dá o conflito entre forças produtivas e relações de produção. Sua função é apontar possibilidades inscritas no estágio atual do desenvolvimento técnico, a partir das quais ele pretende formular prognósticos para as mudanças artísticas e elaborar uma teoria da arte à altura das “tendências para o desenvolvimento da arte nas atuais condições produtivas”.⁴⁴² O cinema não representa a arte de uma sociedade sem classes sociais, mas uma fissura no desenvolvimento histórico da arte, por meio da qual tendências usualmente ocultas tornam-se visíveis.⁴⁴³

II

Após a leitura da segunda versão do ensaio, Adorno envia a Benjamin em 18 de março de 1936 uma longa carta repleta de críticas ao trabalho. O pano de fundo histórico-político da discussão é dado pela suspeita de Adorno em relação à possibilidade de que os laços entre o cinema e os mecanismos capitalistas e fascistas de dominação social pudessem ser rompidos naquele momento histórico preciso. De sua perspectiva, a necessidade de reavaliação da cultura de massa não era uma questão em disputa. Suas críticas convergem então em um ponto específico: Benjamin teria apresentado uma compreensão equivocada da tecnicidade da obra de arte autônoma, não percebendo assim a destruição da aparência como uma tendência imanente à obra de arte moderna. O resultado seria uma aposta ingênua na reprodutibilidade técnica, incapaz de avaliar seus mecanismos ilusionistas.

(...) encontro aqui, no fato de o senhor ter agora transferido sem mais o conceito de aura mágica para a obra autônoma, destinando simplesmente a esta uma função contra-revolucionária, um resto muito sublimado de certos motivos brechtianos. Eu não preciso assegurar-lhe que tenho inteira consciência dos elementos mágicos na obra de arte burguesa (na mesma medida em que ainda

⁴⁴² Benjamin, “A Obra de Arte”, GS VII-1, p. 350. OE I, p. 166. “Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen”.

⁴⁴³ Benjamin, „Erwiderung an Oscar A. W. Schmitz“. GS II-2, p. 752.

tento desvelar a filosofia idealista, à qual o conceito de autonomia da arte está atrelado, como mítica em amplo sentido). Parece-me, porém, que o centro da obra de arte autônoma não pertence ao lado mítico (...), mas é em si dialético: ela contém em si o mágico entrelaçado com o signo da liberdade. (...) Eu não quero poupar a autonomia da obra de arte como uma reserva e acredito concordar com o senhor no fato de que o elemento aurático da obra de arte está desaparecendo. Mas não apenas pela reprodutibilidade técnica, seja dito de passagem, mas antes de tudo pela realização das próprias leis formais autônomas. (...) O que eu colocaria como postulado seria um acréscimo de dialética: de um lado, uma dialetização por inteiro da obra de arte “autônoma”, aquela que transcende a si mesma até a obra planejada por meio de sua própria técnica; de outro lado, uma dialetização ainda mais forte da arte de consumo no seu aspecto negativo, que o senhor certamente não desconhece, mas só identificou por meio de categorias abstratas como o capital cinematográfico, sem tê-lo perseguido até o fim, ou seja, em sua irracionalidade imanente. (...) O senhor subvaloriza a tecnicidade da obra autônoma e supervaloriza a da arte dependente: essa seria talvez, em letra de forma, minha objeção principal (...).⁴⁴⁴

A questão que preocupa Adorno diz respeito ao processo imanente de dissolução da bela aparência, compreendida nos termos dos ensaios de juventude de Benjamin, como o elemento mítico herdado pela arte. Por isso, ele lê o ensaio a partir da questão mais geral, imputada por ele ao “projeto das passagens”, da “auto-dissolução dialética do mito”, a qual apareceria no ensaio sobre a “Obra de arte” como um processo de “desencantamento da arte”.⁴⁴⁵ Adorno concorda que este processo deva ser entendido como a transformação da relação entre arte e técnica. Esta não se encontra, porém, no advento da reprodutibilidade técnica, mas na dialética da aparência da obra autônoma, a qual nega a si mesma num processo de desenvolvimento, conscientização e

⁴⁴⁴ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 169-173. „hier sehe ich einen sehr sublimierten Rest gewisser Brechtischer Motive, dass Sie jetzt den Begriff der magischen Aura auf das ‚autonome Kunstwerk‘ umstandslos übertragen und dieses in blanker Weise der gegenrevolutionären Funktion zuweisen. Ich muß Sie nicht dessen versichern, dass ich des magischen Elements am bürgerlichen Kunstwerk durchaus mir bewusst bin (um so weniger, als ich ja immer wieder versuche, die bürgerliche Philosophie des Idealismus, der dem Begriff der ästhetischen Autonomie zugeordnet ist, als im vollsten Sinne mythisch zu enthüllen). Es scheidet mir aber, dass die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört (...) sondern in sich dialektisch ist: dass sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit. (...) Ich möchte nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen und ich glaube mit Ihnen, dass das Auratische am Kunstwerk im Schwinden begriffen ist; nicht nur durch die technische Reproduzierbarkeit, beiläufig gesagt, sondern vor allem durch die Erfüllung des eigenen ‚autonomen‘ Formgesetzes. (...) Was ich postulieren würde, wäre demnach ein *Mehr* an Dialektik. Auf der einen Seite Durchdialektisierung des ‚autonomen‘ Kunstwerks, das durch seine eigene Technologie zum geplanten transzendiert; auf der anderen noch stärkere Dialektisierung der Gebrauchskunst in ihrer Negativität, die zwar von Ihnen nicht verkannt aber doch durch relativ abstrakte Kategorien wie das ‚Filmkapital‘ bezeichnet wird, ohne in sich selber, nämlich als immanente Irrationalität, zuende verfolgt zu werden. (...) Sie unterschätzen die Technizität der autonomen Kunst und überschätzen die der abhängigen; das wäre vielleicht in runden Worten mein Haupteinwand“.

⁴⁴⁵ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 170

explicitação da técnica artística. Adorno cita aqui não só Schönberg, mas também aqueles escritores e poetas altamente conscientes do próprio fazer artístico, como Valéry e Mallarmé. Tanto na música quanto na literatura, ele valoriza o alcance das “conseqüências mais extremas na observância da lei tecnológica da obra de arte autônoma”, a saber, a progressiva eliminação da aura do campo da obra de arte autônoma.⁴⁴⁶

É necessário insistir aqui nesta defesa da obra de arte autônoma, uma vez que ela ajuda a entender como as objeções de Adorno a Benjamin fundam-se numa posição própria perante os problemas da arte moderna discutidos na *Correspondência*, a qual se desdobra também em suas críticas à aproximação entre Benjamin e Brecht e nos ensaios que ele escreverá como resposta ao de Benjamin, particularmente o ensaio *Sobre Jazz*. Adorno entende a autonomia da arte como um processo, contemporâneo à consolidação da sociedade burguesa, que emancipa a arte de toda finalidade exterior a ela. Ao mesmo tempo em que liberta a arte de finalidades religiosas e morais, criando condições para que ela se concentre unicamente no desenvolvimento das exigências colocadas pelo seu próprio material, a autonomização da obra de arte corta todos os seus laços imediatos com a vida social, alienando-a da vida dos homens. Trata-se de um processo que Adorno encontra realizado de maneira mais radical e conseqüente na obra de Schönberg, a qual coincide como a elevação da música à consciência de si mesma. Como colocou Jorge de Almeida em seu trabalho sobre a crítica musical do jovem Adorno, “a própria forma passa a ser pensada como material, ou seja, o repertório dos modelos formais tradicionais torna-se um novo elemento a ser utilizado pelo artista, uma vez que as formas deixaram de ser óbvias e evidentes devido à perda de sua obrigatoriedade”.⁴⁴⁷

Não há espaço aqui para discutir esta perda de obrigatoriedade das formas musicais tradicionais, acompanhada de perto por Adorno em muitos ensaios críticos da década de 1920.⁴⁴⁸ Para a discussão da autonomia da arte neste trabalho, talvez seja suficiente apenas ressaltar que

⁴⁴⁶ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 170. É importante lembrar que Adorno remete a um trabalho sobre Schönberg, escrito em 1934, no qual ele já havia trabalhado sobre a questão do desenvolvimento da técnica artística da obra autônoma: “Im Licht der Erkenntnis, die seine Musik realisiert, läßt über die wechselfältige Produktion von Subjekt und Objekt nach richtig und falsch sich urteilen. Keine Regung der Phantasie, kein Anspruch des Gegebenen, der nicht sein entscheidbares technisches Korrelat gewonnen hätte. Indem aber im Umkreis technischer Stimmigkeit Subjekt und Objekt derart konfrontiert, gerade in ihrer Verschränkung der Kontrolle unterworfen sind, hat ihre Dialektik selber gleichsam aus ihrem blinden Naturstande sich gelöst und ist praktikabel geworden: die höchste Strenge, nämlich die lückenlose der Technik, enthüllt sich in letzter Instanz tatsächlich als höchste Freiheit, nämlich als die zur Verfügung des Menschen über seine Musik, die einmal mythisch begann, zur Versöhnung sich sänftigte, als Gestalt ihm sich gegenüber setzte und endlich ihm zugehört kraft einer Verhaltensweise, die sie in Besitz nimmt, indem sie völlig ihr zugehört“. Adorno, “Der dialektische Komponist”, GS 17, pp. 202-203.

⁴⁴⁷ Jorge Mattos Brito de Almeida, *Música e Verdade. A estética crítica de Theodor Adorno*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/USP, 2000, pp. 47-8.

⁴⁴⁸ Para a discussão detalhada da questão, cf. o trabalho de Jorge de Almeida citado acima.

Adorno identificou o mérito de Schönberg no fato dele se ter mantido atento às exigências colocadas pelo material musical herdado da tradição. Em um ensaio de 1932, “Sobre a situação social da música”, publicado no primeiro número da *Revista de pesquisa social*, Adorno sistematiza os debates da década anterior, apresentando a posição de Schönberg da seguinte forma: “O movimento consumado por Schönberg parte de questionamentos tais como eles mesmos estão colocados no material (...)”.⁴⁴⁹ Somente na imanência deste processo seria possível indicar, por sua vez, a mediação entre os problemas estritos da técnica musical e as questões histórico-sociais mais amplas:

(...) na figura dos problemas materiais que ele assumiu e levou adiante, Schönberg encontrou os problemas da sociedade que produziu o material e nele apresentou suas contradições como problemas técnicos. Que as soluções de Schönberg para os problemas técnicos sejam socialmente relevantes apesar de seu isolamento, se comprova pelo fato de que ele (...), no lugar da casualidade privada (...) deslocou uma legalidade objetiva, que não foi imposta de fora no material, mas buscada nele mesmo (...). Este é o sentido da virada que assume a figura tecnológica do “dodecafonismo”.⁴⁵⁰

Se o processo de objetivação da música faz com que ela se volte para si mesma, contando os laços imediatos com as demais instâncias sociais, Adorno não considera que este processo possa ser inteiramente explicado a partir de si mesmo. “A alienação dos homens em relação à música se torna completa na medida em que o processo capitalista incorpora em si, sem resto, a produção e o consumo musicais”.⁴⁵¹ Adorno aponta aqui a transformação por completo da música em mercadoria, em valor de troca, com a conseqüente extinção de toda imediatidade – valor de uso – na relação dos homens com a música, inclusive no exercício da música como atividade da vida privada burguesa, tal como se configurava no século XIX. Isso significa que descobertas técnicas significativas, como o rádio e o filme sonoro, bem como o poder dos grandes

⁴⁴⁹ Adorno, “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, GS 18, p. 737. „Denn die Bewegung, die Schönberg vollzogen hat, geht aus von Fragestellungen, wie sie im Material selbst gelegen sind (...).“

⁴⁵⁰ Adorno, op. cit., p. 738. „(...) daß er in Gestalt der materialen Probleme, die er übernahm und weitertrieb, die Probleme der Gesellschaft vorfand, die das Material produzierte und in ihm ihre Widersprüche als technische Probleme aufstellte. Daß Schönbergs Lösungen der technischen Probleme trotz ihrer Isoliertheit gesellschaftlich belangvoll sind, erweist sich daran, daß er (...) in ihnen allen an Stelle der privaten Zufälligkeit (...) eine objektive Gesetzmäßigkeit rückte, die dem Material nicht von außen aufgezwungen, sondern aus ihm selber herausgeholt ist und es in geschichtlichem Prozeß rationaler Durchsichtigkeit annähert. Das ist der Sinn des Umschlages, der technologisch als »Zwölftonkomposition« figuriert“.

⁴⁵¹ Adorno, op. cit., p. 729. „Indem der kapitalistische Prozeß die musikalische Produktion und Konsumtion restlos in sich hineinzieht, wird die Entfremdung zwischen der Musik und den Menschen vollkommen.“

monopólios e seu alcance sobre todo o aparato capitalista de propaganda, passam a exercer influência sobre todos os âmbitos da música, inclusive sobre a obra autônoma, tornando toda relação com a música mediada por seu valor de troca.

Nesse sentido, toda consideração sobre a música deve ser também uma consideração sobre a sociedade em que ela é produzida. Não se trata aqui de uma defesa deslocada da crítica materialista, mas da consideração de que a análise da técnica artística não é possível sem a determinação de sua função social. Pois Adorno está apontando o equívoco da produção musical que considera o isolamento da música um produto da própria música capaz de ser resolvido por ela mesma: “a estranheza da música em relação à sociedade é, ela mesma, um fato social, produzida socialmente. E daí se conclui que ela não é corrigível no interior da própria música, mas só socialmente, pela transformação da sociedade”.⁴⁵² Aqui, neste texto de 1932, já estão, portanto, os argumentos que Adorno mobilizará contra Brecht e a possibilidade de politização da arte, seja na *Correspondência* com Benjamin, seja de maneira mais elaborada e sistematizada naquela carta de 16.9.1937 a Slatan Dudov, discutida em capítulo anterior deste trabalho. A politização unilateral da arte não só é prejudicial à própria arte, pois a submete a uma finalidade estranha a ela, como também prejudica a compreensão da situação social, na medida em que tende a absolutizar a consciência do público como contrapartida necessária de seu esforço unilateral de transformação tanto da música quanto da sociedade.⁴⁵³

Mas não é só a politização que é criticada como tentativa de superar o fosso social entre a música e seu público. Adorno também se volta contra todo esforço de superar ou transfigurar a situação social de alienação a partir da própria música, notadamente pela pretensão de estabelecer alguma forma de imediatidade destruída pelo capitalismo. É neste contexto que deve ser situada sua crítica à recuperação de estruturas musicais pré-burguesas, verificada em tendências musicais como o neoclassicismo, o objetivismo e o folclorismo de compositores como Stravinsky, Hindemith e Bartók.⁴⁵⁴ O mesmo pode ser dito de toda forma de música utilitária (*Gebrauchsmusik*) que buscava superar a distância em relação ao público, colocando a música a serviço do teatro, da dança e do cinema.⁴⁵⁵ A contribuição da música, diz ele, será pequena se ela

⁴⁵² Adorno, op. cit., p. 730-1. Statt dessen gilt es hart einzusehen, daß die Gesellschafts-Fremdheit der Musik (...) selber gesellschaftliches Faktum, selber gesellschaftlich produziert ist. Und darum auch korrigierbar nicht innermusikalisch, sondern bloß gesellschaftlich: durch Veränderung der Gesellschaft.

⁴⁵³ Cf. Adorno, op. cit., p. 751.

⁴⁵⁴ Cf. Adorno, op. cit., pp. 734-5. Para a discussão das diferenças na avaliação de cada um desses compositores, cf. Almeida, op. cit., especialmente os capítulos 6, 7 e 9.

⁴⁵⁵ Na década de 1920, a questão da *Gebrauchsmusik* era amplamente debatida e foi criticada por Adorno, em obras de Stravinsky e Hindemith, como movimento de restauração da imediatidade: “Em vez de utilizar radicalmente a liberdade recém-conquistada, autores como Stravinsky e Hindemith, de resto não os mais acomodados, se confortam

pretender produzir, a partir de si mesma, uma imediatidade socialmente irrestaurável. A busca de imediatidade, diz ele, só contribui para o encobrimento da situação.⁴⁵⁶

A música valorizada por Adorno, a de Schönberg e seus discípulos Berg e Webern, por sua vez, contribui, muito ao contrário, para a exposição da situação de alienação em se encontram música e sociedade. “Ela cumpre sua função social mais precisamente quando ela passa a expor, em seu próprio material e segundo suas próprias leis formais, os problemas sociais, os quais estão contidos até nas mais íntimas células de sua técnica”.⁴⁵⁷ A relação desta música com a práxis, ou seja, com necessidade de superação social da sociedade capitalista não está na restauração da imediatidade, mas na cristalização da intenção objetiva de superação da dominação de classe. Isso ocorre na medida em que a música de Schönberg, no desdobramento de seus problemas, coloca fora de campo categorias centrais da arte burguesa. Neste sentido, ela não é uma música sem classe, mas uma música que compre sua função dialética de conhecimento da sociedade burguesa. A resistência mobilizada contra ela deve ser lida neste sentido também: “Esta resistência parece indicar que a função dialética desta música na práxis, se também for só negativa, já pode ser sentida como ‘destruição’”.⁴⁵⁸

É a partir desta posição que Adorno volta contra seu próprio autor a dialética da bela aparência, formulada por Benjamin no ensaio sobre “*As Afinidades Eletivas* de Goethe”. Como já foi discutido na primeira parte deste trabalho, Benjamin havia apresentado a bela aparência como o elemento mítico que sobrevivia na arte, conferindo-lhe aparência de natureza. Ao apresentar a obra como totalidade perfeita em si mesma, a aparência encobria o caráter de coisa feita, de produto do trabalho humano, que determina mesmo a mais perfeita obra de arte. No limite, ao naturalizar o produto do trabalho humano, a bela aparência conferia uma *aparência de reconciliação* entre os homens e esse mundo histórico naturalizado. A idéia de fetichismo, esboçada por Adorno, na década de 1930, em suas análises do Jazz e da música comercial, como encobrimento da produção pelo produto, bem como a de obra autônoma, é devedora dessa

em cumprir as exigências indicadas pelo uso da música: dança e teatro, filme e mesmo reclames”. Adorno, “Gebrauchsmusik”, GS 19, p. 446. Sobre esta questão, cf. Almeida, op. cit., capítulo 6.

⁴⁵⁶ Adorno, “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, GS 18, p. 730-1. „Es steht dahin, was zu solcher Veränderung dialektisch Musik etwa beitragen mag; gering aber wird ihr Beitrag sein, wenn sie von sich aus eine Unmittelbarkeit herzustellen trachtet, die gesellschaftlich nicht bloß heute verwehrt, sondern schlechterdings nicht wiederherstellbar noch selbst wünschbar ist; und damit zur Verhüllung der Lage beiträgt“.

⁴⁵⁷ Adorno, op. cit., p. 731. „sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält“.

⁴⁵⁸ Adorno, op. cit., p. 733. „dieser Widerstand scheint immerhin darauf hinzudeuten, daß die dialektische Funktion dieser Musik in der Praxis, ob auch bloß negativ, als 'Destruktion', bereits fühlbar wird“.

concepção de bela aparência. Pois o que caracterizava a bela aparência, para o jovem Benjamin, não era apenas o encobrimento, mas uma negatividade inscrita na própria obra que rompia a aparência e expunha sua verdade. É exatamente essa dialética da obra autônoma – “os sinais de liberdade entrelaçados na magia” – que Adorno acusa Benjamin de ter ignorado no ensaio sobre a “Obra de arte”.⁴⁵⁹ Na sua compreensão da história da arte, o declínio da aura, que Adorno compreende exclusivamente como bela aparência, é um fenômeno inscrito no desenvolvimento dessa dialética inerente à obra autônoma, e não no surgimento do cinema a partir das técnicas de reprodução da imagem. Daí Adorno reconhecer o declínio da aura no trabalho consciente de Schönberg com os procedimentos musicais herdados da tradição. Em sentido inverso, também faltaria dialética na compreensão do cinema, pois Adorno não encontra aí senão a produção do arcaico – o ilusionismo do público – pelo mais moderno, ou seja, pela reprodutibilidade técnica da imagem. Pois, em resumo, a objeção lançada a Benjamin é a de que este não teria previsto em sua teoria da reprodução a possibilidade do uso regressivo da técnica, tal como feito pelo fascismo com o objetivo de dominar as massas.⁴⁶⁰

III

⁴⁵⁹ A apropriação desta relação entre mito e verdade na aparência já havia sido indicada por Adorno na conferência de 1932 “A idéia de história natural”: Esta relação entre “Esta segunda natureza, quando se manifesta plena de sentido, é uma natureza da aparência, e nela a aparência é produzida historicamente. Ela é aparente porque a realidade se perdeu para nós e cremos entendê-la plena de sentido, quando na verdade está vazia, ou porque introjetamos nesse algo que se tornou estranho intenções subjetivas enquanto significados seus, como na alegoria. Agora, porém, o mais notável é que essa criatura intra-histórica, a aparência, é ela mesma do gênero mítico. (...) que em todo lugar onde nos defrontamos com a aparência, a sintamos como expressão, como algo não apenas aparente que se deixa de lado, e sim que expresse algo que aparece nela e que não pode ser descoberto independentemente dela. Esse é igualmente um momento mítico da aparência. E finalmente: o motivo decisivo, transcendente do mito, o da reconciliação, se presta também à aparência. (...) a promessa de reconciliação é dada da forma mais perfeita, onde, ao mesmo tempo, o mundo está mais fortemente protegido contra todo ‘sentido’”. Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte“, GS 1, pp. 364-5. “Diese zweite Natur ist, indem sie sich als sinnvoll gibt, eine des Scheines, und der Schein an ihr ist geschichtlich produziert. Sie ist scheinhaft, weil die Wirklichkeit uns verloren ist, und wir sie glauben sinnvoll zu verstehen, während sie entleert ist, oder weil wir in diese fremd gewordene subjektive Intentionen als ihre Bedeutung einlegen wie in der Allegorie. Nun ist aber das Merkwürdige, daß das innergeschichtliche Wesen Schein selber mythischer Artung ist. (...) daß wir Schein überall da, wo er uns begegnet, als Ausdruck empfinden, daß er nicht bloß zu beseitigendes Scheinhafte ist, sondern etwas ausdrückt, was in ihm erscheint, was aber unabhängig von ihm nicht zu beschreiben ist. Dies ist ebenfalls ein mythisches Moment am Schein. Und schließlich: das entscheidende, transzendierende Motiv des Mythos, das der Versöhnung, eignet auch dem Schein. (...) Ich meine das Moment der Versöhnung, das überall da ist, wo die Welt am scheinhaftesten sich darstellt; daß da das Versprechen der Versöhnung am vollkommensten gegeben ist, wo zugleich die Welt von allem »Sinn« am dichtesten vermauert ist“.

⁴⁶⁰ Essa é uma leitura que Adorno sustentará até sua obra de maturidade. Na *Teoria Estética*, por exemplo, é possível ler: “O defeito da grandiosa teoria da reprodução de Benjamin é que as suas categorias bipolares não permitem distinguir entre a concepção de uma arte desideologizada até o seu estrato fundamental e o abuso da racionalidade estética para a exploração e a dominação das massas”. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, p. 72.

Ao contrário do que indicam as objeções de Adorno, Benjamin não teria chegado às formulações do ensaio sobre a “Obra de arte” caso não considerasse também a possibilidade de um desdobramento regressivo do uso da técnica. É o que se entrevê na intenção de apontar possibilidades inscritas no estágio atual do desenvolvimento técnico, a partir das quais seria possível formular prognósticos para as mudanças artísticas e elaborar uma teoria da arte à altura das “tendências para o desenvolvimento da arte nas atuais condições produtivas”.⁴⁶¹ Uma outra maneira de compreender a transformação da obra de arte pela técnica, não compreendida por Adorno, deve ter como ponto de partida o fato de que Benjamin não apresenta tendências e prognósticos apenas como relações entre o presente e o futuro, mas também como conexões entre o presente e o passado. A fundamentação desta hipótese se encontra nas indicações de leitura do próprio Benjamin, ao insistir no valor do ensaio sobre a “Obra de arte” para sua pesquisa sobre as passagens parisienses do século XIX. O ensaio deveria ser visto como o exato contraponto ao *Exposé* do “projeto das passagens”, intitulado *Paris, a Capital do Século XIX*, escrito no mesmo ano de 1935. Em cartas da época, Benjamin declara com entusiasmo o caráter de descoberta de suas reflexões sobre a reprodutibilidade técnica. Elas representariam o tão buscado ponto de vista, o “telescópio” enraizado em sua época para a investigação de amplo alcance do “destino da arte” no século XIX.⁴⁶² Além disso, havia ainda um outro motivo de orgulho: “E agora posso afirmar que a teoria materialista, da qual muito se ouve falar, mas que ninguém viu com os próprios olhos, agora existe”.⁴⁶³ Deixando de lado o cuidado específico tomado por Benjamin com cada interlocutor (a ausência do termo “materialista” na carta a Scholem, e, na carta a Horkheimer, o cuidado com as referências políticas, bem como a ênfase na adequação do ensaio à *Revista de Pesquisa Social*), as cartas têm o mesmo foco: a teoria materialista da arte não é um enfoque entre outros, mas a única que permite qualificar a tese de que qualquer conhecimento do passado está necessariamente calcado no conhecimento do presente. Na medida em que certos desdobramentos artísticos do século XIX teriam se tornado legíveis pela primeira vez no século XX, o ensaio sobre a “Obra de arte” somente revelaria todo o seu alcance se lido também como a construção de uma perspectiva para o trabalho historiográfico sobre as passagens parisienses.

A conexão entre os dois ensaios deve ser buscada nas tendências observadas na recepção da técnica de modo geral. No *Exposé* do “trabalho das passagens”, ao observar os estágios

⁴⁶¹ Benjamin, “Obra de arte”, GS VII-1, p. 350. OE I, p. 166. “Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen”.

⁴⁶² Cf. cartas de Benjamin a Horkheimer, Scholem e Werner Kraft, GB V, pp. 179, 190 e 193.

⁴⁶³ Benjamin, GB V, p. 199._

iniciais da técnica de construção em ferro no início do século XX, Benjamin identifica esta tendência ao confrontar as potencialidades das descobertas técnicas com os momentos transfiguradores de sua recepção inicial, os quais neutralizam seus potenciais transformadores, colocando-a forçosamente a serviço da conservação da ordem social estabelecida. Num primeiro momento, o caráter funcional do novo material abala a relação estabelecida entre arte e técnica nos domínios da arquitetura e da engenharia. No momento seguinte, porém, ocorre um movimento oposto, de transfiguração da natureza funcional do material. Enquanto a construção em ferro criava condições para superação do vínculo da arquitetura com concepções estéticas obsoletas, estas mesmas concepções são mobilizadas com o objetivo de controlar o abalo produzido pelo desenvolvimento técnico.

O Império viu na técnica de construção em ferro uma contribuição à renovação da arquitetura no sentido do classicismo grego. (...) Assim como Napoleão não compreendeu a natureza funcional do Estado como instrumento de poder da burguesia, os arquitetos de sua época não compreenderam a natureza funcional do ferro, por meio do qual o princípio construtivo adquire preponderância na arquitetura. Esses arquitetos constroem suportes à maneira da coluna de Pompéia e usinas como se fossem casas, do mesmo modo que, mais tarde, as primeiras estações de trem imitariam chalés. (...) Apesar disso, o conceito de engenheiro, que surge das guerras revolucionárias, começa a se afirmar. Esse é o começo das rivalidades entre construtor e decorador, entre a Escola Politécnica e a Escola de Belas-Artes.⁴⁶⁴

A resistência ao reconhecimento do caráter funcional do material e dos instrumentos disponibilizados pela técnica transparece no esforço de encobrir os alcances da técnica recente com um verniz classicizante. Benjamin observa uma tendência semelhante em outros procedimentos artísticos: na fotografia, disputada pela publicidade e pela montagem política; e nos panoramas, que libertam a pintura da idéia tradicional de arte, mas se consagram em representações ilusionistas da natureza, bem como transfiguram a cidade e suas relações sociais em componentes de uma paisagem natural. O sentido dessa dialética está em que a técnica disponibiliza um instrumento de transformação da ordem social ao mesmo tempo em que exige

⁴⁶⁴ Benjamin, „Paris, a capital do século XIX“. GS V-1, p. 45-6. “Das Empire sah in dieser Technik einen Beitrag zur Erneuerung der Baukunst im altgriechischen Sinne. (...) So wenig Napoleon die funktionelle Natur des Staates als Herrschaftsinstrument der Bürgerklasse erkannte, so wenig erkannten die Baumeister seiner Zeit die funktionelle Natur des Eisens, mit dem das konstruktive Prinzip seine Herrschaft in der Architektur antritt. Diese Baumeister bilden Träger der pompejanischen Säule, Fabriken den Wohnhäuser nach, wie später die ersten Bahnhöfe an Chalets sich anlehnen“.

uma contrapartida das forças sociais mais progressistas a fim de que tal instrumento seja plenamente utilizado. A relação entre arte e técnica é vista, assim, como objeto de uma disputa política em que a elaboração teórica e a orientação prática devem estar à altura das possibilidades da técnica; caso contrário, o risco é a sua apropriação pelas forças de manutenção da ordem vigente.⁴⁶⁵

Esta contradição entre a potencialidade libertadora da técnica e sua neutralização define uma mesma tendência na formação das representações coletivas que deram origem à utopias da técnica:

À forma do novo modo de produção que, no começo, ainda é dominada pela do modo antigo (Marx), correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo. Essas imagens são imagens do desejo e, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar a imperfeição (Unfertigkeit) do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Além disso, nessas imagens de desejo aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado – mas isto que dizer: do passado recente. Tais tendências fazem retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo. No sonho, em que uma época vê a próxima aparecer-lhe em imagens, esta última aparece conjugada a elementos da história originária, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente da coletividade, tais experiências, interpenetradas pelo novo, geram a utopia que deixa seu rastro em mil configurações da vida, desde construções duradouras até moda fugazes.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Sem essa disputa, diz Benjamin, materiais como o ferro e o vidro ficam reduzidos às construções públicas de finalidades transitórias, como galerias e estações, deixando intacta a relação vigente entre público e privado, perceptível no contraste entre esse material e os materiais empregados na composição dos interiores burgueses: cortinas, veludos, tapetes, materiais avessos à transparência e ao apagamento dos rastros do indivíduo. Não por acaso, Benjamin cita nesse contexto a utopia da casa de vidro de Paul Scheerbart. Ainda no contexto da Paris do século XIX, o encobrimento de uma situação social também é apontado no gênero literário das fisiologias, alisado por Benjamin em seus trabalhos sobre Baudelaire, cf. Benjamin, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, GS I-2, pp.537-544, OE III, pp. 33-40. O uso não progressista da técnica, ou melhor, a separação entre desenvolvimento técnico e finalidade social emancipatória é reconhecido ainda no *Jugendstil*, bem como na literatura marcada por ele, como aponta Benjamin no *Construtor Solness* de Ibsen. Cf. Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, GS V-1, p. 53.

⁴⁶⁶ Benjamin, GS V-1, p. 46-7. “Der Form des neuen Produktionsmittels, die im Anfang noch von der des alten beherrscht wird (Marx), entsprechen im Kollektivbewußtsein Bilder, in denen das Neue sich mit dem Alten durchdringt. Diese Bilder sind Wunschbilder und in ihnen sucht das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben wie zu verklären. Daneben tritt in diesen Wunschbildern das nachdrückliche Streben hervor, sich gegen das Veraltete – das heißt aber: gegen das Jüngstvergangene – abzusetzen. Diese Tendenzen weisen die Bildphantasie, die von dem Neuen ihren Anstoß erhielt, an das Urvergangene zurück. In dem Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, erscheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte, das heißt einer klassenlosen Gesellschaft. Deren Erfahrungen, welche im Unbewussten des Kollektivs ihr Depot haben, erzeugen in Durchdringung mit dem Neuen die Utopie, die in tausend Konfigurationen des Lebens, von den dauernden Bauten bis zu den flüchtigen Modem, ihre Spur hinterlassen hat“.

Benjamin procura explicar aqui a formulação de utopias como a do falanstério do socialista utópico Fourier, cuja crítica é introduzida por essa passagem. Não é necessário entrar na discussão conceitual do projeto das passagens, o que exigiria o exame em detalhes das idéias de sonho e inconsciente, para notar que o elemento decisivo do argumento de Benjamin é o de que as imagens de desejo buscam tanto *superar* quanto *transfigurar* as deficiências da ordem social vigente. Em outras palavras, elas buscam superar, ao elaborar a imagem de uma outra sociedade a partir do estágio técnico atingido pela sociedade presente, mas terminam por transfigurar essa imagem ao lhe fornecer um caráter idílico e fantasioso que denuncia a fraca inscrição na realidade da possibilidade vislumbrada.

Em seu duro comentário ao *Exposé*, transmitido em carta a Benjamin escrita entre 2 e 5 de agosto de 1935, Adorno não percebeu esta relação entre superação e transfiguração inscrita nas utopias coletivas da técnica. Ao contrário, ele compreendeu o trecho citado acima como uma valorização do potencial crítico de elementos míticos – a utopia da sociedade sem classes – contra o estado de alienação social da sociedade moderna. Em virtude de uma esquematização pouco dialética da relação entre moderno e arcaico, este arcaico não é apresentado como algo produzido no interior da sociedade moderna, mas remetido a um passado pré-histórico como imagem mítica da sociedade sem classes.

Com isso, o arcaico passa a ser um complemento adicional em lugar de ser o ‘mais novo’ mesmo; ele foi portanto desdialetizado. Ao mesmo tempo, entretanto, e de maneira igualmente não dialética, a imagem da sociedade sem classes é datada retroativamente no mito, em lugar (...) de se tornar transparente, de modo verdadeiro como fantasmagoria do inferno. Assim, a categoria sob a qual a época arcaica é absorvida na modernidade me parece ser menos a época de ouro do que a

catástrofe (...). E precisamente aqui sei que estou em acordo com a passagem mais sagaz do livro sobre o *Drama Barroco*.⁴⁶⁷

O recurso ao *Drama Barroco* – a compreensão alegórica da história – não é gratuito aqui, pois a intenção de Adorno é criticar o *Exposé* pelo abandono equivocado de formulações preciosas, presentes tanto na obra de juventude de Benjamin quanto nos primeiros esboços do “projeto das passagens”. Em seu seminário de 1932 sobre o *Drama Barroco* na Universidade de Frankfurt, Adorno já havia indicado nos concepções de alegoria e de história natural um caminho para a crítica das imagens arcaicas que ele julga reencontrar no *Exposé* de 1935. Ali ele dizia:

Esta imagem da circularidade natural é o modelo originário das imagens míticas. As imagens míticas não são invariavelmente eternas; elas são dialéticas. A capacidade de reverter-se em si mesma está em sua essência. Elas se superam e voltam a se separar por meio de seu próprio movimento e não por meio da introdução de um espiritual externo. (...) A história porta em si a tendência de tornar-se mítica, no mítico encontra-se a tendência do separar-se em dialética real. A discussão histórica desempenha seu papel entre esses dois pólos. As imagens míticas devem ser compreendidas como históricas onde elas se transformam de modo dialético. O mundo é mais mítico ali onde ele é mais histórico.⁴⁶⁸

É justamente esta dialética de mito e história que Adorno acusa Benjamin de ter abandonado no *Exposé*: “Recorrendo à linguagem do glorioso primeiro esboço das passagens: se a imagem dialética não é outra coisa que o modo de apreensão do fetichismo na consciência coletiva, ela é capaz de desvelar a concepção do mundo das mercadorias de Saint-Simon como utopia, mas não

⁴⁶⁷ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 141. „Damit wird das Archaische zu einem komplementär Hinzugefügten anstatt das ‚Neueste‘ selber zu sein; ist also undialektisiert. Zugleich aber wird, ebenfalls undialektisch, das klassenlose Bild in den Mythos zurückdatiert anstatt (...) wahrhaft als Höllenphantasmagorie transparent zu werden. So scheint mir denn die Kategorie unter welcher die Archaische in der Moderne aufgeht weit weniger das goldne Zeitalter als die Katastrophe. (...) Und gerade hier weiß ich mich mit der kühnsten Stelle des Trauerspielbuches in Übereinstimmung“.

⁴⁶⁸ Adorno, „Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Protokolle“, in *Frankfurter Adorno Blätter IV*. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv. München, edition text + kritik, 1992, pp. 55-6. “Dieses Bild des natürlichen Kreislaufes ist das Urmodell der mythischen Bilder. Mythische Bilder sind nicht invariant ewig, sie sind dialektisch. Es ist ihr Wesen, in sich selber umschlagen zu können. Nicht durch Hinzukommen eines Geistigen von außen, durch ihre eigene Bewegung heben sie sich auf und scheiden sie sich wieder. (...) Die Geschichte trägt in sich die Tendenz, mythisch zu werden, im Mythischen liegt die Intention des Sich-Scheidens in reale Dialektik. Zwischen diesen beiden Polen spielt die geschichtliche Erörterung. Die Mythischen Bilder sind als geschichtliche zu begreifen, wo sie sich dialektisch verwandeln. Die Welt ist da am mythischen, wo sie am geschichtlichsten ist“.

desvela o reverso disso, isto é, a imagem dialética do século XIX como inferno”.⁴⁶⁹ Segundo Adorno, a força da primeira concepção de imagem dialética estaria na concepção de história como história natural, trazida por Benjamin de seu livro sobre o *Drama Barroco* e que lhe permitiria decifrar o fetichismo da mercadoria no contexto de uma filosofia da história em que a modernidade é compreendida, teologicamente, como inferno: a produção de mercadorias é a produção do arcaico no seio do mais moderno.

Ao responder a essas objeções, Benjamin defenderá aquela perspectiva histórica que lhe permitiu apresentar a técnica em suas tendências de *superação* e *transfiguração*, a mesma perspectiva que tornaria possível reconhecer no cinema tanto o fenômeno do fim da aura quanto sua reauratização artificial sob domínio fascista. Antes, porém, de examinar como Benjamin justifica a construção desta posição de análise, um pequeno desvio é necessário. A posição de Benjamin e as objeções de Adorno podem ser melhor compreendidas diante de uma questão que percorre toda a correspondência: a aproximação de ambos do marxismo. Pois as objeções de Adorno também são censuras à pretensa concessão de Benjamin ao marxismo, seja ele representado pela figura de Bertolt Brecht, seja pelo Instituto de Pesquisa Social. Mas, como se verá a seguir, também é ao marxismo que Benjamin deve a conquista desta perspectiva de análise construída pelo ensaio sobre a “Obra de arte”.

IV

O ponto de partida desta discussão se encontra na carta escrita por Benjamin a Adorno em 31 de maio de 1935, na qual ele responde às preocupações de seu correspondente referentes ao financiamento do “projeto das passagens” pelo Instituto de Pesquisa Social. Os temores de Adorno haviam sido despertados por referências de Friedrich Pollock, responsável pelas questões financeiras do Instituto, ao feitio do *Exposé* de Benjamin, o qual Adorno ainda não conhecia.

O que Pollock soube informar-me é que o trabalho tem um caráter inteiramente histórico-sociológico, para o qual ele me deu o belo tópico *Paris, a capital do século XIX*. Eu sei muito bem que o Instituto e uma revista que conta com o trabalho intensivo de Löwenthal dificilmente poderiam adaptar-se a algo diferente de tal trabalho histórico-sociológico. Não me leve a mal quando digo que gostaria de ver o trabalho das passagens não como uma investigação histórico-

⁴⁶⁹ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 140. „Um auf die Sprache des glorreichen ersten Passagenentwurfs zu rekurreren: wenn das dialektische Bild nichts ist als die Auffassungsweise des Fetischcharakters im Kollektivbewusstsein, so mag sich zwar die Saint-Simonistische Konzeption der Warenwelt als Utopie, nicht aber deren Kehrseite enthüllen, nämlich das dialektische Bild des neunzehnten Jahrhunderts als *Hölle*“.

sociológica, mas, para ser sincero, como a *prima philosophia* no seu sentido mais próprio. (...) Eu considero o trabalho das passagens não só como o centro da sua filosofia, mas também como a palavra decisiva que pode ser dita hoje em termos filosóficos; (...) qualquer diminuição da pretensão intrínseca desse trabalho e, necessariamente com isso, qualquer renúncia às suas categorias mais próprias parecem-me uma catástrofe e algo simplesmente incorrigível.⁴⁷⁰

O contexto desta carta é dado, de um lado, pelo receio de Adorno de que Benjamin abandonasse as intuições originais dos “primeiros esboços” para as “passagens” ao vincular o projeto ao Instituto e, de outro lado, a necessidade, por parte de Benjamin, de vincular o projeto ao Instituto como única forma de levá-lo adiante.⁴⁷¹ O interesse da resposta de Benjamin está na maneira como ele aponta a necessidade de transformação contínua do projeto como única forma de manter seu vínculo com a atualidade, procurando assim escapar das exigências de estrita fidelidade à sua fase inicial. A idéia mesma de uma intuição original e irreduzível à assimilação de elementos exteriores, que transparece na compreensão de Adorno dos primeiros esboços, é desfeita por Benjamin ao identificar na descoberta do surrealismo o impulso original das “passagens”.

No início está *O Camponês de Paris* de Aragon, que à noite na cama eu não conseguia ler mais que duas ou três paginas, pois meu coração batia tão forte que eu era obrigado a largar o livro.

⁴⁷⁰ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, pp. 111-2. „Was Pollock nämlich mir mitzuteilen wusste hatte durchaus das Cachet einer historisch-soziologischen Arbeit, für die er mir das schöne Stichwort Paris, capitale du XIXème siècle angab. Nun weiß ich wohl, daß das Institut und gar eine Zeitschrift, an der immer noch Löwenthal maßgebend fungiert, anderes als eine solche historisch-soziologische Arbeit schwer adaptieren kann. Sie werden es mir aber nicht verdenken, wenn ich die Passagenarbeit, rundheraus gesagt, nicht als historisch-soziologische Untersuchung sondern als prima philosophia Ihres besonderen Sinnes sehen möchte. (...) Ich betrachte die Passagenarbeit als das Zentrum nicht bloß Ihrer Philosophie sondern als das entscheidende Wort, das heute philosophisch gesprochen werden kann. (...) jede Minderung des inneren Anspruchs dieser Arbeit und damit notwendig jeder Verzicht auf Ihre eigentlichen Kategorien eine Katastrophe und schlechthin inkorrigibel dünkt“. Os mesmos ciúmes e cobranças também davam ensejo a tensões na correspondência de Benjamin com Gretel Adorno. Cf. Gretel Adorno; Walter Benjamin. *Briefwechsel 1930-1940*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005. pp. 213-219.

⁴⁷¹ Do ponto de vista material e das relações de ambos com o Instituto, a importância de tal carta de Benjamin está no fato dela aparentemente convencer Adorno da necessidade do vínculo com o Instituto. É a partir deste momento que ele inicia suas sinceras e incansáveis investidas junto a Horkheimer a fim de conquistar espaço e financiamento do Instituto para o projeto. Ainda assim Adorno não deixará de lamentar a transformação do projeto, como indica a carta a Horkheimer de 8 de junho de 1935. Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel*, p. 72. Ao que tudo indica, seu conhecimento do real estado das pesquisas de Benjamin, tanto na primeira quanto na segunda fase do projeto, sempre foi, contudo, muito precário. Seu único acesso ao estágio inicial foi por uma leitura em voz alta feita por Benjamin de suas anotações em 1929. Também não há nenhum registro de que ele tenha tido acesso naquela época às volumosas anotações produzidas por Benjamin em Paris, entre 1934 e 1940, e publicadas pela primeira vez, em 1982, como *A Obra das Passagens*. A impossibilidade de qualquer caracterização precisa do que seria o projeto inicial das passagens por meio da *Correspondência* é prova de um desconhecimento que, ao lado do fascínio exercido desde cedo pela figura de Benjamin, talvez justifique o entusiasmo de Adorno com a retomada do projeto.

Que aviso! Que sinal nos anos e anos que se intercalaram entre mim e essa leitura. E bem desse tempo surgiram as primeiras anotações para as passagens. – Vieram os anos em Berlim em que a melhor parte de minha amizade com Franz Hessel se aproximou em muitas conversas do projeto das passagens. Naquela época surgiu o subtítulo – hoje enfraquecido – ‘*Um jogo feérico-dialético*’. Esse subtítulo indicava o caráter rapsódico da exposição que eu cogitei na época e cujas relíquias – como reconheço hoje – não continham nenhuma garantia suficiente para a forma ou para a linguagem. Essa época foi também a de um filosofar preso à natureza, despreocupadamente arcaico. Foram as conversas em Frankfurt com o senhor e, especialmente, a discussão histórica em Schweizerhausen, depois a conversa certamente histórica ao redor da mesa com o senhor, Asja, Felizitas e Horkheimer que acompanha o fim dessa época. Foi o fim da ingenuidade rapsódica. A forma romântica foi superada num *raccourci* do desenvolvimento, sem que eu pudesse naquela época e ao longo desses anos conceber outra. De resto, começaram nesses anos as dificuldades externas, que me mostraram como absolutamente providencial o fato de que as dificuldades interiores me haviam insinuado outrora um modo de trabalho dilatatório e em expectativa. Seguiu-se o encontro decisivo com Brecht e com ele o ponto alto de todas as aporias desse trabalho, das quais ainda hoje não me distanciei. O que dessa época mais recente poderia ter significado para o trabalho – e não é pouco – não pode ganhar forma antes que os limites desse significado se apresentem a mim indubitavelmente nítidos e, assim, que diretivas vindo daquele lado também fiquem fora de consideração.⁴⁷²

Esta troca de cartas confronta os dois correspondentes com considerações muito distintas a respeito da idéia mesma de trajetória intelectual. Da carta de Adorno se conclui a exigência de

⁴⁷² Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 117-8. „Da steht an ihrem Beginn Aragon – der Paysan de Paris, von dem ich des abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, dass ich das Buch aus der Hand legen musste. Welche Warnung! Welcher Hinweis auf die Jahre und Jahre, die zwischen mich und solche Lektüre gebracht werden mussten. Und doch stammen die ersten Aufzeichnungen zu den Passagen aus jener Zeit. – Es kamen die berliner Jahre, in denen der beste Teil meiner Freundschaft mit Hessel sich in vielen Gesprächen aus dem Passagenprojekt nährte. Damals entstand der – heute nicht mehr in Kraft stehende – Untertitel ‚Eine dialektische Feerie‘. Dieser Untertitel deutet den rhapsodischen Charakter der Darstellung an, die mir damals vorschwebte und deren Relikte – wie ich heute erkenne – formal und sprachlich keinerlei ausreichende Garantien enthielten. Diese Epoche war aber auch die eines unbekümmert archaischen, naturbefangenen Philosophierens. Es waren die frankfurter Gespräche mit Ihnen und ganz besonders das ‚historische‘ im Schweizerhäuschen, danach das gewiß historische um den Tische mit Ihnen, Asja, Felizitas, Horkheimer, das das Ende dieser Epoche heraufführten. Um die rhapsodische Naivität was es geschehen. Diese romantische Form war in einem *raccourci* der Entwicklung überholt worden, von einer ändern aber hatte ich damals und noch auf Jahre hinaus keinen Begriff. Im übrigen begannen in diesen Jahren die äußern Schwierigkeiten, welche es mir geradezu als providentiell haben erscheinen lassen, dass die innern mir eine abwartende, dilatorische Arbeitsweise schon vorher nahe gelegt hatten. Es folgte die einschneidende Begegnung mit Brecht und damit der Höhepunkt aller Aporien für diese Arbeit, der ich mich doch auch jetzt nicht entfremdete. Was aus dieser jüngsten Epoche für die Arbeit Bedeutung gewinnen konnte – und es ist nicht gering – das konnte allerdings keine Gestalt gewinnen, ehe nicht die Grenzen dieser Bedeutung unzweifelhaft bei mir fest standen und also ‚Direktiven‘ auch von dieser Seite außer Betracht fielen“.

fidelidade a si mesmo como único modo de um pensamento inassimilável a qualquer tendência contemporânea resistir à ameaça de descaracterização e de esvaziamento. A resposta de Benjamin indica uma outra compreensão do desdobramento de um pensamento próprio. A lealdade a uma idéia original, mesmo que na forma de seu desenvolvimento imanente, é algo secundário diante da necessidade de abertura e confronto com elementos heterogêneos, ainda que sob o risco de levar a idéia original a um estado aporético. Exigir coerência de Benjamin não era um privilégio de Adorno, mas uma idéia fixa de seus correspondentes mais próximos. Em cartas da década de 1930 a Benjamin, tanto Scholem⁴⁷³ quanto Gretel Karplus⁴⁷⁴ expressam seus temores de que Benjamin perdesse suas intuições metafísicas e teológicas originais ao aderir a um marxismo inspirado por Brecht. Enquanto Adorno via no materialismo de Brecht apenas vulgarização e ingenuidade, duvidando da possibilidade de um teatro político ser mais que propaganda política,⁴⁷⁵ Benjamin julgava ter encontrado ali o despojamento que lhe permitiria “chegar perto da escassa realidade”.⁴⁷⁶ Ao responder a tais objeções, aqui em carta a Gretel Karplus no início de junho de 1932, ele realça as vantagens de sua posição:

Na economia da minha existência, algumas poucas relações desempenham de fato um papel que me permite afirmar algo em contraposição ao pólo da minha existência originária. Essas relações sempre provocaram o protesto mais ou menos intenso daqueles que me são mais próximos, como o seu, no momento, e o de Gerschom Scholem, que, ao contrário do seu, é colocado de maneira menos cuidadosa. Nesses casos, eu não posso fazer muito mais do que pedir a confiança de meus amigos para o fato de que essas ligações, cujo perigo é iminente, mostrarão sua produtividade. Justamente para você não é de modo algum indistinto que minha vida, quase como meu pensamento, se move entre posições extremas. A amplitude, que se afirma dessa forma, a liberdade, as coisas e idéias, que se movem lado a lado de maneira não unificável, só delineiam seus traços por meio do perigo. Um perigo, que, de modo geral, também para os meus amigos, só aparece, de modo evidente, na figura dessas relações ‘perigosas’.⁴⁷⁷

⁴⁷³ Benjamin e Scholem, *Briefwechsel*, p. 251.

⁴⁷⁴ Gretel Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 154.

⁴⁷⁵ Cf carta de Adorno a Slatan Dudow de 16.9.37 discutida na parte anterior deste trabalho.

⁴⁷⁶ Benjamin, Bert Brecht, GS II, pp. 667. Tradução brasileira de Margot Malnic em Walter Benjamin. *Documentos de cultura – Documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.

⁴⁷⁷ Gretel Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 156. “In der Ökonomie meines Daseins spielen in der Tat einige wenige gezählte Beziehungen eine Rolle, die es mir ermöglichen, einen, dem Pol meines ursprünglichen Seins entgegengesetzten zu behaupten. Diese Beziehungen haben immer den mehr oder weniger heftigen Protest der mir nächststehenden herausgefordert, so die zu B. augenblicklich – und ungleich weniger vorsichtig gefaßt – den Geschom Scholems. In solchem Falle kann ich wenig mehr tun, als das Vertrauen meiner Freund dafür erbitten, dass die Bindungen, deren Gefahren auf der Hand liegen, ihre Fruchtbarkeit zu erkennen geben werden. Gerade Dir ist es

Nesse contexto, a história do projeto não se apresenta como o desenvolvimento imanente do pensamento de seu autor, mas como a exposição de um objeto a choques que o alteram sucessivamente. Com isso, Benjamin propõe um extraordinário movimento de distanciamento do próprio trabalho, conferindo-lhe uma tal objetividade que ameaça desprendê-lo do próprio autor para transformá-lo em meio de entrecruzamento de tendências contrárias. A descrição mesma do projeto original torna-se secundária diante de contextos que pouco têm em comum: Aragon, Hessel, Adorno, Horkheimer e, por fim, Brecht. Daí a compreensão diversa dos primeiros esboços das passagens: enquanto Adorno, sem exagero, os vê como a origem de uma época à qual se deve fidelidade, Benjamin os entende como o registro de um momento a ser confrontado com novas exigências. Não é a integridade do projeto original que o interessa, mas o impulso recebido de forças heterogêneas e contraditórias.

São estas diferenças que determinam posicionamentos distintos em relação à recepção do marxismo. De acordo com as expectativas de Adorno, o marxismo só deveria ser incorporado ao trabalho de ambos como consequência do desenvolvimento interno do projeto inicial e não como uma interferência externa.

Caso minha palavra tenha algum valor para o senhor, desconsiderando propósitos práticos, então eu gostaria de lhe pedir encarecidamente que escreva as “passagens” fiel à sua história original (Urgeschichte). Estou profundamente convencido de que esse é o melhor caminho para o projeto, inclusive no que diz respeito ao marxismo, pois para nós (peço desculpas por me incluir) o acesso às questões sociais se encontra bem mais numa consequência de nossas próprias categorias do que na ingerência de categorias pré-existentes. Em nossos contextos – os verdadeiros – os conceitos marxistas ficam com certeza isolados e abstratos demais, atuando como *dei ex machina* e revertendo-se numa estética ruim. Falo por experiência própria e estou inclinado a acreditar que seremos tanto mais verdadeiros quanto mais consequente e fundamentalmente permaneceremos fiéis às origens estéticas (...).⁴⁷⁸

ja keineswegs undeutlich, dass mein Leben so gut wie mein Denken sich in extremen Positionen bewegt. Die Weite, die es dergestalt behauptet, die Freiheit, Dinge und Gedanken, die als unvereinbar gelten, neben einander zu bewegen, erhält ihr Gesicht erst durch die Gefahr. Eine Gefahr, die im allgemeinen auch meinen Freunden nur in Gestalt jener ‚gefährlichen‘ Beziehungen augenfällig erscheint“.

⁴⁷⁸ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 113. „Wenn aber, vom praktische Vorsatz abgesehen, irgend mein Wort Ihnen etwas gilt, dann möchte ich Sie inständig bitten, die Passagen getreu ihrer eigenen Urgeschichte zu schreiben. Es ist meine tiefste Überzeugung, dass sogar und gerade marxistisch das Werk am besten dabei fahren wird: dass für uns (verzeihen Sie, wenn ich hier mich einschließe) der Zugang zu den gesellschaftlichen Dingen weit mehr in der Konsequenz unserer eigenen Kategorien gelegen ist als dass er durch Hereinnahme vorgegebener zu bewerkstelligen wäre – während in unseren Zusammenhängen – den eigentlichen – ja doch nur zu oft die marxistische Begriffe viel

A justificativa de Benjamin para a aproximação do marxismo é bem distinta: o marxismo lhe deu o terreno propício à compreensão do significado e da amplitude do seu próprio trabalho intelectual.

Nesse estado das coisas (sem dúvida pela primeira vez), posso aguardar com serenidade o que o marxismo ortodoxo poderia mobilizar contra o método desse trabalho. Por outro lado, acredito ter conquistado *à la longue* com ele uma posição sólida na discussão marxista, também porque a questão decisiva da imagem histórica é tratada aqui pela primeira vez em toda sua extensão. Pois a filosofia de um trabalho vincula-se não tanto à sua terminologia quanto à sua posição (...).⁴⁷⁹

É a conquista dessa posição que Benjamin deve ao marxismo. Numa longa carta escrita a Max Rychner em 7 de março de 1931⁴⁸⁰, Benjamin esboça o primeiro balanço desse contato, traçando o fio que o levou de suas investigações metafísicas de juventude ao materialismo. De modo muito peculiar, Benjamin afasta a importância de leitura de “brochuras comunistas” para a reorientação de seu trabalho. O elemento decisivo foi a leitura e a rejeição das obras que a ciência burguesa realizava em seu campo de trabalho, a história e a crítica literária. Benjamin cita aqui autores como Gundolf, cujo biógrafo monumental de Goethe havia sido o alvo de seu ensaio “*As Afinidades Eletivas de Goethe*”. Não foi assim o marxismo, que ele ainda não conhecia na época, mas a perseguição de um caminho próprio, “a orientação metafísica fundamental de meu pensamento”, tão valorizada por Adorno quanto por Scholem, que lhe possibilitou uma posição crítica e distinta da ciência literária tradicional e lhe preparou o vínculo subterrâneo com o materialismo.⁴⁸¹

zu abstrakt und isoliert stehen, als dei ex machina wirken und ins schlecht Ästhetische umschlagen. So jedenfalls habe ich es an mir selbst erfahren und bin sehr geneigt zu glauben dass wir um so realer sind, je gründlicher und konsequenter wir den ästhetischen Ursprüngen treu bleiben“.

⁴⁷⁹ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 119. „In diesem Stadium der Sache (und freilich in diesem zum ersten Mal) kann ich mit Gelassenheit dem entgegensehen, was etwa von Seiten des orthodoxen Marxismus gegen die Methode dieser Arbeit mobil gemacht werden mag. Ich glaube, im Gegenteil, in der marxistischen Diskussion mit ihr *à la longue* einen soliden Stand zu haben, sei es auch nur weil die entscheidende Frage des geschichtlichen Bildes hier zum ersten Male in aller Breite behandelt wird. Da nun die Philosophie einer Arbeit nicht sowohl an die Terminologie als an ihren Standort gebunden ist“.

⁴⁸⁰ Carta a Max Rychner de 7.3.31. Benjamin, GB IV, p. 18-9.

⁴⁸¹ Há comentadores que encontram nessa crítica à ciência literária estabelecida (Gundolf gozava de uma posição respeitável na universidade alemã e era um dos membros ilustres do círculo em torno do poeta Stefan George) elementos que ajudam a explicar a inviabilização da carreira universitária de Benjamin em 1925, quando seu livro “A Origem do Drama Barroco Alemão” foi rejeitado como tese de livre-docência (*Habilitation*) na Universidade de Frankfurt. Cf. Uwe Steiner. *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*.

Se esse livro [*Origem do Drama Barroco Alemão*] com certeza ainda não era materialista, já era dialético. O que eu não sabia na época de sua redação ficou mais tarde cada vez mais claro para mim: de que da minha posição lingüístico-filosófica bastante específica havia uma mediação – mesmo que ainda tão tensa e problemática – para o modo de consideração do materialismo dialético, mas nenhuma para a saturação/conformação da ciência burguesa.

Cur hic? – Não porque eu seria um “conhecedor” da “visão de mundo” materialista; mas porque eu estou empenhado em direcionar meu pensamento àqueles objetos em que a verdade aparece a cada vez de modo mais denso. Hoje ela não se encontra nas “idéias eternas”, nos “valores atemporais”. Em uma passagem de seu trabalho o senhor se refere ao meu ensaio sobre Keller de um modo belo e distinto. Mas o senhor tem que admitir que, também nesse ensaio, meu esforço exato foi o de legitimar o conhecimento de Keller no conhecimento do verdadeiro estado de nossa situação presente. Que a grandeza histórica tenha um índice histórico, por força do qual todo conhecimento verdadeiro dela se torna auto-conhecimento histórico-filosófico – e não psicológico – daquele que conhece (...), o mais fiel a mim seria ver em mim não um representante do materialismo dialético como um dogma, mas um investigador para o qual a atitude do materialista parece, científica e humanamente, em todas as coisas em movimento para nós, mais produtiva que a idealista. E se eu tenho que dizer isso em uma palavra: eu nunca pude pensar e pesquisar num sentido que não fosse, se isso me é permitido dizer, teológico – ou seja, segundo a doutrina talmúdica dos trinta e nove degraus de sentido de todo trecho da Torá. Agora: a gasta superficialidade comunista tem mais hierarquia do sentido que a profundidade burguesa atual, que continua tendo só a profundidade de uma apologia”.⁴⁸²

⁴⁸² Benjamin GB 4, p. 18-9. „Nun war dieses Buch gewiß nicht materialistisch, wenn auch bereits dialektisch. Was ich aber zur Zeit seiner Abfassung nicht wußte, das ist mir bald nachher klarer und klarer geworden: daß von meinem sehr besonderen sprachphilosophischen Standort aus es zur Betrachtungsweise des dialektischen Materialismus eine – wenn auch noch so gespannte und problematische – Vermittlung gibt, zur Saturiertheit der bürgerlichen Wissenschaft aber gar keine. / Cur hic? – Nicht weil ich ‚Bekannter‘ der materialistischen ‚Weltanschauung‘ wäre; sondern weil ich bestrebt bin, die Richtung meines Denkens auf diejenigen Gegenstände zu lenken, in denen jeweils die Wahrheit am dichtesten vorkommt. Und das sind heite nicht die ‚ewigen Ideen‘, nicht die ‚zeitlosen Werte‘. Sie nehmen an einer Stelle Ihrer Arbeit auf meinen Keller-Aufsatz in schöner und ehrender Weise Bezug. Aber Sie werden mir zugeben: auch in diesem Aufsatz war es mein exaktes Bemühen, die Einsicht in Keller an der in den wahren Stand unseres gegenwärtigen Daseins zu legitimieren. Daß die historische Große einen Standindex hat, kraft deren jede echte Erkenntnis von ihr zur geschichtsphilosophischen – nicht psychologischen – Selbsterkenntnis des Erkennenden wird (...). Von solchen wäre mir der vertrauteste, in mir nicht einen Vertreter des dialektischen Materialismus als eines Dogmas, sondern einen Forscher zu sehen, dem die *Haltung* des Materialisten wissenschaftlich und menschlich in allen uns bewegenden Dingen fruchtbar scheint als die idealistische. Und wenn ich es denn in einem Worte aussprechen soll: ich habe nie anders forschen und denken können als in einem, wenn ich so sagen darf, theologischen Sinn – nämlich in Gemäßheit der talmudischen Lehre von den neunundvierzig Sinnstufen jeder Thorastelle. Nun: *Hierarchien des Sinns* hat meiner Erfahrung nach die abgegriffenste kommunistische Platitude mehr als der heutige bürgerliche Tiefsinn, der immer nur den einen der Apologetik besitzt“.

Cf. também a carta a Brecht escrita um mês antes dessa por ocasião do abandono do projeto da revista *Crítica e Crise*: “A revista havia sido planejada como um órgão em que especialistas de extração burguesa deveriam

Benjamin apresenta aqui sua versão da “fidelidade ao próprio pensamento”, da “desenvolvimento imanente das próprias categorias”: não a continuidade linear do pensamento, mas sua submissão à prova da atualidade. Caso contrário, o perigo seria a perda de contato com o índice histórico da verdade e seu conseqüente enrijecimento. Ao contrário do que temiam Adorno e Scholem, sua intenção não é abandonar a teologia, mas, como indica a referência à Tora, *atualizá-la* no materialismo. O que Adorno não aprovaria seriam os resultados dessa atualização. Não é somente a impossibilidade de levar adiante a idéia original que confere outro desenho ao projeto⁴⁸³, mas a necessidade de reorganizá-lo sob a perspectiva do presente. Nos termos desta carta a Rychner, *expor a verdade* é condicionar a investigação do século XIX ao conhecimento da situação histórica específica da década de 1930. Diante dessa exigência, a definição do projeto como “prima philosophia” exala o odor de um antiquário. “O que importa a mim é a história originária do século XIX”, corrige Benjamin, indicando no século XIX a origem do próprio presente. É nesse caminho rumo à atualidade que o choque de realidade provocado pela posição brechtiana perante a “superficialidade comunista” torna-se mais produtivo do que a grande filosofia esperada por Adorno.

É de se esperar assim que tal afirmação da atualidade seja lembrada por Benjamin ao responder às objeções de Adorno ao *Exposé*. Na carta de 16 de agosto de 1935, endereça a Gretel Karplus, a atualidade reaparece como o momento do despertar. “A imagem dialética não retoca (reproduz – *Nachmalen*) o sonho; nunca pretendi fazer tal afirmação. Ela contém as instâncias da irrupção do despertar, e é desses lugares que surge sua figura como uma constelação de pontos

empreender a apresentação da crise na ciência e na arte. Isso tinha que acontecer com a intenção de mostrar à inteligência burguesa que os métodos do materialismo dialético lhe eram ditados pelas suas próprias necessidades – necessidades da produção espiritual e da pesquisa, mas também necessidades da existência. A revista deveria servir à propaganda do materialismo dialético pela sua utilização em questões que a inteligência burguesa está obrigada a reconhecer como suas próprias. Eu também disse ao senhor como para mim essa tendência pode ser reconhecível bem no seu trabalho, ao mesmo tempo que ela me comprova que a produção dessas contribuições, que no interior da literatura alemã apresentam algo fundamentalmente novo, dificilmente é compatível com as exigências da atualidade jornalística”. Benjamin, *GB IV*, p. 15. „Die Zeitschrift war geplant, als ein Organ, in dem Fachmänner aus dem bürgerlichen Lager die Darstellung der Krise in Wissenschaft und Kunst unternehmen sollte. Das hatte zu geschehen in der Absicht, der bürgerlichen Intelligenz zu zeigen, daß die Methoden des dialektischen Materialismus ihnen durch ihre eigensten Notwendigkeiten – Notwendigkeiten der geistigen Produktion und der Forschung, in weiteren auch Notwendigkeit der Existenz – diktiert sein. Die Zeitschrift sollte der Propaganda des dialektischen Materialismus *durch dessen Anwendung auf Fragen dienen, die die bürgerliche Intelligenz als ihre eigensten anzuerkennen genötigt ist*. Ich habe Ihnen auch gesagt, wie kenntlich mir diese Tendenz gerade in Ihren Arbeiten ist, wie sehr zugleich aber gerade sie mir beweisen, daß die Herstellung solcher Beiträge die innerhalb der deutschen Literatur etwas grundlegend Neues darstellen, sich schwer mit den Erfordernissen journalistischen Aktualität vereinbaren läßt“. Uma boa análise deste projeto de revista encontra-se em Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht, Geschichte einer Freundschaft*. Pp. 115-163.

⁴⁸³ Cf. carta de Benjamin a Alfred Cohn: Benjamin, *GB V*, p. 102.

iluminados. Também aqui um arco tem que ser tencionado de modo a forçar uma dialética: a dialética entre imagem e despertar”.⁴⁸⁴ Embora conciso, o argumento de Benjamin procura apontar a distinção não percebida por Adorno entre as imagens de sonho e de desejo e a imagem dialética. A distinção é condição da dialética entre imagem e despertar, da qual depende a transformação dos elementos concretos do século XIX enquanto objeto da crítica. A diferença essencial entre os dois correspondentes pode ser percebida na apropriação mesma de elementos para a reconfiguração materialista da crítica. Enquanto Adorno, numa apropriação histórico-teológica das teses marxistas da alienação e do fetichismo da mercadoria, pretende que o século XIX seja apresentado como fantasmagoria do inferno, Benjamin busca salvar os fenômenos materiais produzidos por essa época como indícios de uma outra ordem social possibilitada pela transformação dos meios de produção. A ambigüidade do termo “originário” dá então margem a duas interpretações distintas para o projeto. Enquanto Adorno o entende como a decifração de traços arcaicos e naturais – *originários* – produzidos pela sociedade capitalista, interpretando o termo a partir de uma nova versão da “história natural” apresentada por Benjamin no *Drama Barroco*⁴⁸⁵, este último o vê a como a *origem* de uma nova constelação histórica em que certa imagem do passado serviria de orientação para a apropriação do momento mais recente do desenvolvimento técnico, momento em que a recordação de um passado coletivo torna-se passagem, no presente, do individual para o coletivo.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 157. „Das dialektische Bild malt den Traum nicht nach – das zu behaupten lag niemals in meiner Absicht. Wohl aber scheint es mir, die Instanzen, die Einbruchstelle des Erwachens zu enthalten, ja aus diesen Stellen seine Figur wie ein Sternbild aus den leuchtenden Punkten erst herzustellen. Auch hier also will noch ein Bogen gespannt, eine Dialektik bezwungen werden: die zwischen Bild und Erwachen“:

⁴⁸⁵ A interpretação da “história originária” como “história natural” já havia sido defendida explicitamente por Adorno em seu seminário sobre o *Drama Barroco*: “que os acontecimentos históricos sejam interpretados em sua mais extrema concreção como fenômenos naturais mesmos. (...) Aqui está o ensejo da alegoria. A queda de um príncipe não é nenhum processo natural geral, mas um acontecimento da história originária. Ele está indicado na natureza do mesmo modo como a queda da árvore. Aí relacionam-se um acontecimento histórico inteiramente determinado e uma determinada categoria da história originária. (...) No conceito de pré-história (que corresponde depois ao conceito de ‘história originária’), manifesta nitidamente o em-um de natureza e história. Pré-história é uma história que, enquanto natureza, pré-existe à outra história”. Adorno, „Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Protokolle“, p. 60. “daß die geschichtlichen Ereignisse in ihrer äußersten Konkretion selbst als Naturerscheinungen gedeutet werden. (...) Hier ist der Ansatz der Allegorie. Es ist kein allgemeiner Naturvorgang, wenn der Fürst fällt, sondern ein Ereignis der Urgeschichte. Es ist in der Natur genauso vorgezeichnet wie das Fallen des Baumes. Er werden ein ganz bestimmtes geschichtliches Ereignis und eine bestimmte urgeschichtliche Kategorie in Beziehung gebracht. (...) In dem Begriff der ‚Vorgeschichte‘ (dem später der Begriff der ‚Urgeschichte‘ entspricht) ist das Ineinander von Natur und Geschichte deutlich ausgesprochen. Vorgeschichte ist eine Geschichte, die als Natur in Präexistenz vor der anderen Geschichte steht“.

⁴⁸⁶ Adorno parece desconsiderar o fato de que Benjamin já havia procurando dar contornos históricos à idéia do “originário”. O termo não se reduz a Jung ou Klages, como ele suspeita, mas se refere também ao *Urbild* de Goethe, apresentado em sua dissertação sobre *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* e reformulado como conceito histórico no livro sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*. Cf. parte I deste trabalho. A esse respeito é bastante elucidativa a seguinte observação de Benjamin, incluída no projeto das “passagens”: “Estudando a exposição de Simmel do conceito de verdade de Goethe, ficou bem claro para mim que meu conceito de origem no

V

Com esta perspectiva, Benjamin julgava ter conquistado uma “posição sólida na discussão marxista”, capaz de defender seu trabalho contra objeções vindas do que ele classificava de “marxismo ortodoxo”.⁴⁸⁷ No contexto de suas relações com Adorno e com o Instituto de Pesquisa Social, a defesa mais explícita desta “posição” não foi, porém, dirigida ao próprio Adorno, mas a Leo Löwenthal, editor da *Revista de Pesquisa Social* e colaborador próximo de Horkheimer em Nova Iorque, por ocasião de um parecer solicitado em meados de 1936 pelo Instituto sobre um estudo que Löwenthal escrevia naquele ano sobre Ibsen e o Naturalismo. Antes de examinar esta carta que, de resto, retoma implicitamente a discussão com Adorno a respeito do *Exposé*, podendo mesmo ser considerada um desdobramento da mesma, é importante notar que Löwenthal, juntamente com Marcuse, representava no Instituto o trabalho de estética e de crítica literária, o qual não contava com a aprovação de Benjamin e muito menos com a de Adorno.

A desaprovação de ambos pode ser resumida na acusação feita por Adorno a Löwenthal de “desconhecimento do objeto”. Não se trata aqui de colocar em dúvida o conhecimento artístico de cada um, notadamente de Löwenthal, mas de contestar a própria compreensão da arte e do modo de exercer a crítica. Em outras palavras, Adorno os acusa da formulação de uma teoria anterior ao contato com os objetos, ignorando os problemas artísticos colocados pelas próprias obras, notadamente as mais recentes. É o que Adorno identifica no ensaio publicado por Marcuse na *Revista de Pesquisa Social* em 1936 *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, texto que contava com o apoio de Horkheimer.

A imagem da arte parece ser essencialmente a do classicismo de Weimar; eu gostaria muito de saber como ele enfrentaria *As Ligações Perigosas*, Baudelaire, ou ainda Schönberg e Kafka. Parece-me que Marcuse desconsidera um aspecto inteiro da arte, o qual é para mim o aspecto decisivo: o de conhecimento, no sentido daquilo que não pode ser realizado pela ciência burguesa.

sobre o *Drama Barroco* é uma transposição precisa e rigorosa deste princípio goethiano do âmbito da natureza para o da história. Origem – é o conceito de fenômeno originário [*Urphänomen*] extraído do contexto pagão da natureza e levado para a concepção judaica de história. Agora, no trabalho das passagens, eu também tenho a ver com uma indagação sobre a origem. Busco precisamente a origem das conformações e modificações das passagens parisienses de seu início até seu declínio, lidando com os fatos econômicos. Estes fatos, observados sob o ponto de vista da causalidade, portanto como causas, não seriam, no entanto, fenômenos originários; eles o são apenas na medida em que, em seus desenvolvimentos próprios – melhor dizendo, em seu desenrolar – permitem que a série das formas concretas das passagens se depreenda de si, assim como a folha desdobra para fora de si o domínio inteiro do mundo empírico das plantas”. Benjamin, GS V, p. 577. Tradução de Márcio Seligmann-Silva, in: Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p. 145.

⁴⁸⁷ Cf. carta a Adorno de 31.5.35 citada acima. Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 119.

O motivo das rosas espalhadas pela vida vale realmente só para os mais letrados; o motivo dialético oposto, segundo o qual a arte contrasta a realidade ruim com o ideal, é fraco demais para aproximar-se dos resultados decisivos da arte. A isso corresponde também a enorme ingenuidade com que certos momentos sensualistas da atual arte de massas são positivamente aceitos. (...) a *estética* clássica é simplesmente pressuposta, e sem que ele também sequer se perguntasse se a práxis de seus grandes representantes – penso aqui em Goethe e Beethoven, e não só na obra tardia deste, mas também na de juventude, que é da maior importância – é adequada às *Idéias* de Herder, à *Crítica do Juízo*, à *Educação Estética* de Schiller – e se, justamente na arte, a fratura burguesa entre teoria e prática não é da maior importância, ou seja, se a estética clássica não nega o que se passa com obras como *As Afinidades Eletivas* e a segunda parte do *Fausto*. Na medida em que Marcuse aceita aqui uma identidade, ele é completamente liquidado pelo logro da visão idealista (...).⁴⁸⁸

O descompasso entre a composição das obras, de um lado, e o procedimento crítico e a formulação teórica, de outro, retorna na apreciação dos ensaios literários de Löwenthal, censurados por Adorno pela avaliação limitada de conquistas formais importantes pelo naturalismo escandinavo. Ao procurar neste movimento literário sintomas da decadência burguesa, tachando um autor como Strindberg de reacionário, Löwenthal não teria percebido os elementos avançados que se destacavam da produção corrente, nem o fato de trabalhos como *Gespensersonate* e *Traumspiel* terem inaugurado o drama expressionista. Na visão de Adorno, o problema de Löwenthal estava na substituição da análise imanente das obras pela aplicação de

⁴⁸⁸ Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, pp. 355-6. „Das Bild der Kunst scheint dabei wesentlich das des Weimarer Klazissismus; ich wüsste wohl gern, wie er sich mit den Liaisons dangereuses, oder mit Baudelaire, oder gar mit Schönberg oder Kafka abzufinden gedächte. Mir scheint, dass die Kunst eine ganze Schicht – die entscheidende – hat, die er völlig übersieht: nämlich die der *Erkenntnis* im Sinne eben dessen, was von der bürgerlichen Wissenschaft nicht geleistet werden kann. Die ins Leben gestreuten Rosen – das reicht wirklich bloß für die Oberprima; und das dialektische Gegen-Motiv dass die Kunst der schlechten Realität das Ideal kontrastiere, ist viel zu dünn, um an die entscheidenden Resultate der Kunst nur heranzukommen. Dem entspricht denn auch die große Naivetät, mit der gewisse sensualistische Momente der gegenwärtigen Massenkunst positiv akzeptiert werden. (...) dass die klassizistische *Ästhetik* ohne weiteres vorausgesetzt wird – ohne dass auch nur die Frage erhoben würde, ob die Praxis ihrer größten Repräsentanten – ich denke an Goethe, oder an Beethoven und nicht nur an den späten: die frühe ist von größter Wichtigkeit – den Herdershen Ideen, der Kritik der Urteilskraft und Schillers ästhetischer Erziehung angemessen ist und ob nicht gerade in der Kunst der bürgerliche Bruch von Theorie und Praxis von größter Bedeutung ist d. h. ob nicht die klassizistische *Ästhetik* verleugnet, was in den Wahlverwandtschaften und im zweiten Teil des Faust geschieht. Indem Marcuse hier Identität annimmt, ist er völlig dem idealistische Trugbild erlegen (...).“

É interessante nesse contexto a observação feita por Rolf Wiggershaus de que os trabalhos de estética escritos por Löwenthal e Marcuse não apresentavam nenhum vestígio dos escritos de Adorno e Benjamin. Wiggershaus, *Die Frankfurt Schule: Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991, p. 246.

categorias materialistas pré-existentes, uma estratégia de análise que, além de passar as obras por alto, levava necessariamente a rotulações políticas e ideológicas.⁴⁸⁹

Críticas semelhantes encontram-se na mencionada carta de 13 de junho de 1936 enviada por Benjamin a Löwenthal. Mas como tal carta também retoma implicitamente trechos do *Exposé* rejeitados por Adorno, o afastamento de Benjamin em relação ao tipo de crítica proposto por Löwenthal é feito em bases inteiramente distintas daquelas exigidas por Adorno. A posição de Benjamin se delinea pela rejeição à idéia de crítica da ideologia defendida por Löwenthal, que redundava na caracterização do naturalismo como movimento literário da decadência burguesa. Neste sentido, Löwenthal retoma em seu estudo sobre o Naturalismo considerações metodológicas sobre literatura e ideologia que ele havia desenvolvido num ensaio publicado em 1932, na *Revista de Pesquisa Social*, intitulado “Sobre a situação social da teoria literária”:

(...) a elucidação histórica da literatura tem a tarefa de investigar a expressão de determinadas estruturas sociais na particularidade da literatura e que função ela exerce na sociedade. (...) Uma verdadeira e esclarecedora história da literatura deve ser (...) materialista. Isso significa que ela deve investigar as estruturas econômicas fundamentais, na maneira como elas se apresentam na literatura, e os efeitos que a obra de arte materialisticamente interpretada exerce no interior de uma sociedade determinada economicamente. (...) Seria compreender mal a teoria se se quisesse conferir a ela a crença numa dedução imediata da cultura inteira a partir da economia, ou ainda se se afirmasse que ela procura ler os traços fundamentais das formações culturais e psíquicas a partir de uma determinada estrutura interpretada de modo econômico. Trata-se muito mais de mostrar por quais mediações as relações fundamentais da vida dos homens expressam-se em todas as suas formas, inclusive na literatura. (...) Na medida em que essa base da sociedade se apresenta como relação entre classes dominantes e dominadas na história e como “troca de matéria” entre o homem e natureza, essas relações também aparecem na literatura como em todo fenômeno histórico. No esclarecimento histórico da superestrutura – não somente na teoria social – o conceito de ideologia assume uma posição decisiva. Pois a ideologia é um conteúdo da consciência com a função de encobrir as oposições sociais e, no lugar do conhecimento dos antagonismos sociais, coloca a aparência de harmonia. A tarefa da história da literatura é, em grande medida, investigação de ideologias.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Cf. Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, pp. 345-6. Sobre o trabalho de estética feito por Löwenthal e Marcuse no Instituto, ver Wiggershaus, op. cit., pp. 246-250. É interessante notar que a desaprovação de Adorno deste trabalho e seu esforço, a partir de 1935, em aproximar Benjamin do Instituto indica o esforço de fornecer outra forma de trabalho em estética ao Instituto.

⁴⁹⁰ Leo Löwenthal. „Zur gesellschaftlichen Lage der Literaturwissenschaft“, in *Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. pp. 317-20.

O início da carta de Benjamin retoma em traços largos esta concepção de ideologia: a divisão em classes da sociedade burguesa determina a descontinuidade entre ser social e consciência, descontinuidade essa que se torna objeto de conhecimento da consciência presente. Em outros termos, no presente, a consciência passada se torna transparente como ideologia. A discordância de Benjamin surge do modo como a crítica trabalha com essa diferença entre consciência e realidade. Segundo Benjamin, o objetivo da crítica materialista não é valer-se dela para apontar, como faz Löwenthal, o caráter ideológico das formações culturais e, desse modo, taxar o naturalismo como movimento da decadência burguesa e autores como Strindberg ou Ibsen de reacionários. Procedendo deste modo, Löwenthal perde de vista um momento essencial desta falsa consciência.

A colocação da questão a que me refiro tem a ver com aquelas estruturas nos modos de relação e nas produções, das quais seus sujeitos e autores não eram conscientes. Na medida em que o ponto de partida dessa questão se encontra no fato de que, na sociedade dividida em classes, o ser social nunca determina a consciência de modo adequado, seu propósito metodológico estaria em fazer da consciência que *deveria* ter correspondido a um ser social passado um ingrediente da consciência presente. / A colocação desta questão acarretaria a visualização de um esforço que, nas orientações e objetivos inconscientes de épocas passadas, escapa às orientações e objetivos conscientes. Deste modo, no que diz respeito à colocação desta questão, seria possível compreender que a discrepância entre ser social e consciência não se estabelece apenas *in malam partem* e que cada época não só realizou menos do que pensava, mas também sonhou mais do que conheceu em sua consciência desperta.⁴⁹¹

Numa formulação análoga àquela do *Exposé*, o sonho, como utopia passada ligada aos novos meios de produção, mostra ao presente o potencial revolucionário desses meios de produção que não se efetivou. O que poderia ser descartado como falsa consciência, como sonho, como

⁴⁹¹ Benjamin, GB V, p. 295-6. „Die Fragestellung, an die ich denke, hat es mit denjenigen Strukturen in den Verhaltensweisen und Produktionen zu tun, die ihren Subjekten und Urhebern nicht bewusst waren. Indem sie davon ausgeht, dass das gesellschaftliche Sein in der Klassengesellschaft das Bewusstsein niemals auf adäquate Weise bestimmt, würde sie ihre methodische Absicht darin besitzen, das Bewusstsein, das einem vergangenen gesellschaftlichen Sein hätte entsprechen *sollen*, zum einem Ingredienz des gegenwärtigen Bewusstseins zu machen. / Diese Fragestellung würde es mit sich bringen, in den unbewussten Ausrichtungen und Zielsetzungen vergangener Epochen ein Bemühen, das über deren bewusste hinauschießt, zur Anschauung gelangen zu lassen. So dass für diese Fragestellung die Diskrepanz zwischen dem gesellschaftlichen Sein und dem Bewusstsein sich nicht nur in *malam partem* etabliert und jede Epoche nicht nur weniger realisiert hat als sie glaubte, sondern auch mehr geträumt hat als sie in ihrem wachen Bewusstsein kannte“.

imagem inconsciente do passado, torna-se transparente como possibilidade histórica não aproveitada. Exatamente aí está o ponto de Benjamin. Assim como esses novos meios de produção não são em si revolucionários também as imagens de sonho, a utopia passada, não são por si dialéticas. O arco entre sonho e despertar só pode ser estendido se o presente se apropriar dessas possibilidades não realizadas do passado como elementos para a ação concreta no presente. O espaço para a crítica se abre no fato de que essas possibilidades passadas continuam à espera de efetivação. Nesse sentido, o crítico transforma-se em historiador, pois é a visão do passado que permite lutar pela efetivação dessas possibilidades no presente. O historiador é aquele que permite “que seus contemporâneos reportem-se a esses sonhos. Seu procedimento compreenderia, bem entendido, não só uma crítica das representações que o passado fez de si mesmo, mas, além disso, em ter que tornar presentes as imagens inconscientes do futuro que viveram no passado, sejam elas ameaçadoras ou promissoras”.⁴⁹² Ao reportar-se a esses sonhos da coletividade, Benjamin não se reporta à totalidade do processo social, mas a elementos concretos nos quais esses sonhos são visíveis. No *Exposé*, ele menciona o “esforço de visualização que escapa aos conscientes” e o rastro deixado pela utopia “em mil configurações da vida, de construções duradouras a modas fugazes”. O século XIX se transforma então em um rico depósito de configurações concretas que somente o século seguinte poderia ler como possibilidade não realizada e à espera de realização. O esforço de Benjamin em recuperar tais utopias se traduz na convicção de que elas não podem ser simplesmente aceitas como verdadeiras ou então descartadas como falsas. Sua análise de fenômenos artísticos e históricos é feita assim do ponto de vista da possibilidade presente de realização de promessas malogradas no passado. Em outras palavras, ao reportar-se às imagens inconscientes do futuro que viveram no passado, Benjamin está procurando no século XIX um outro futuro para o passado, distinto daquele que se transformou no seu presente.⁴⁹³

⁴⁹² Benjamin, GB V, p. 296. „Der Historiker erlaubt seinen Zeitgenossen, auf diese Träume sich zu berufen. Sein Verfahren würde, so verstanden, nicht nur eine Kritik der Vorstellung einschließen die die Vergangenheit sich von sich selbst gemacht hat sondern darüber hinaus die ihr unbewussten drohenden oder verheißungsvollen Bilder der Zukunft, die in ihr lebten, gegenwärtig zu machen haben“.

⁴⁹³ Vale aqui a célebre fórmula, lembrada por Peter Szondi, da “esperança no passado”, bem como sua observação de que o tempo verbal característico de Benjamin seria o futuro do pretérito. Cf. Peter Szondi, „Hoffnung im Vergangenen“, in *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

8. *Desdobramentos da mimesis: jogo e aparência.*

I

A avaliação do cinema pelo potencial emancipador da técnica é uma possibilidade aberta pelo seu posicionamento no presente, momento em que a história da arte se apresenta como uma história de possibilidades a serem retomadas, ou seja, como uma história de profecias: “A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser escrita do ponto de vista do presente atual, imediato; pois toda época possui sua própria possibilidade, nova, mas intransferível, de interpretar profecias que a arte de épocas passadas continha em relação à época presente”.⁴⁹⁴ É possível observar no cinema aquela mesma tendência de superação das deficiências da ordem social – presente em inovações técnicas do século XIX como a construção de aço e vidro o panorama e a fotografia – e sua transfiguração pela ordem vigente. Esta perspectiva permite a Benjamin avaliar a tendência à transfiguração do cinema sob domínio fascista. Caso esta construção histórica seja desconsiderada, as condições que determinam o declínio da aura poderiam ser vistas por si só como garantias revolucionárias. Não haveria então como defendê-lo das acusações de otimismo ingênuo, que, desde Adorno, são dirigidas contra o ensaio sobre a “Obra de arte”. Mas caso a relação entre superação e transfiguração seja considerada, a posição de Benjamin se torna mais interessante. É possível entender então por que seu ponto de partida não é, de modo algum, a consideração do caráter revolucionário do cinema como um dado, muito menos a respectiva consciência de classe de seu público, mas sua apropriação pelo fascismo.

O argumento de Benjamin diz apenas que a reprodutibilidade técnica apresenta as condições de superação de toda estética fundada na tradição e nos ideais de eternidade, originalidade e autenticidade. Estas condições, por sua vez, não são garantia de que elementos dessa concepção *tradicional* de arte não sejam mobilizados pelo fascismo com o intuito de orientar a técnica num sentido reacionário. Sua intenção não é rejeitar a aura tradicional como ideologia, como entende Adorno, mas mostrar que concepções estéticas que não reconhecem seu declínio colocam-se a serviço do fascismo. Por isso, a orientação geral do ensaio é apresentar uma teoria da arte que não seja apropriável por forças sociais regressivas: “pôr de lado numerosos

⁴⁹⁴ Benjamin, GS I-3, p. 1046. „Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien. Sie kann nur aus dem Standpunkt der unmittelbaren, aktuellen Gegenwart geschrieben werden; denn jede Zeit besitzt die ihr eigene neue aber unvererbbare Möglichkeit, die Prophetien zu deuten, die die Kunst von vergangenen Epochen gerade auf sie enthielt“.

conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, valor de eternidade e mistério – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo”.⁴⁹⁵ Pois o que entra em declínio com a reprodutibilidade técnica é a aura *tradicional*, na medida em que seus pressupostos sociais – entre os quais os pressupostos de legitimação da sociedade burguesa como a ideologia do indivíduo livre – entram em crise. Tal declínio não constitui, por sua vez, nenhum impedimento à construção, pelo fascismo, de uma aura *artificial* – a falsa aparência – com os meios técnicos mais avançados. O declínio da aura tradicional e a reauratização artificial pela técnica promovida pelo fascismo não são fenômenos contraditórios, assim como a valorização, no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, da composição de uma aura literária não contradiz as reflexões do ensaio sobre a “Obra de arte”.⁴⁹⁶

O importante aqui é entender que esta perspectiva de análise reconhece tendências emancipatórias e regressivas inscritas na técnica, permitindo, ao contrário do que diz Adorno, analisar a transformação pelo fascismo da técnica mais avançada em instrumento de dominação das massas. Esse é o sentido do fenômeno chamado por Benjamin de “estetização da política”, o qual é um produto da profunda consciência das potencialidades inscritas na técnica cinematográfica. Do mesmo modo como o cinema soviético, o fascismo também reconheceu na câmera o primeiro instrumento técnico capaz de fornecer uma imagem dos movimentos de massa. No fascismo, porém, esta imagem não está a serviço da organização e da libertação das massas, como Benjamin afirma da imagem da massa nos filmes de Eisenstein e Pudovkin⁴⁹⁷, mas de sua desmobilização e controle por meio da monumentalização e naturalização sob a sombra de um líder. É o que se pode ver, em toda sua extensão, nos filmes de Leni Riefenstahl. Subjacente a este fenômeno, Benjamin identifica a desvinculação da inovação técnica da exigência de uma nova ordem social. Não só a ascensão do fascismo, mas também a I Guerra Mundial e o fracasso

⁴⁹⁵ Benjamin, “Obra de Arte”, GS VII-1, p. 350. OE I, p. 166. “Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite – Begriff, deren unkontrollierte (und augenblickliche schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt“. Na primeira versão do ensaio, a lista de conceitos é distinta: criação e genialidade, valor de eternidade e estilo, forma e conteúdo. Cf. uma lista semelhante no ensaio de 1931 “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, in GS III, p. 284-290.

⁴⁹⁶ Essa não-contradição pode ser percebida já no ensaio de 1931 sobre a “Pequena História da Fotografia”. Sobre a valorização de uma aura literária no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, com especial atenção a Proust e a Baudelaire, cf. minha dissertação de mestrado: *Memória e distanciamento na teoria da experiência de Walter Benjamin*. Campinas, Unicamp, 2002.

⁴⁹⁷ Cf. Benjamin, „Erwiderung a Oskar A. W. Schmitz“, GS II-2, pp. 753-4.

da revolução alemã são acontecimentos que ele compreende a partir dos mesmos elementos tecnocráticos que separam a técnica da transformação das relações sociais. Já em 1930, numa resenha da coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger, ele identificava nessa idéia de técnica a incompatibilidade entre a ordem social capitalista e as potencialidades inscritas no estágio atual da técnica. O ponto de partida de Benjamin é uma frase de Léon Daudet:

'O automóvel é a guerra'. O que estava na raiz dessa surpreendente associação de idéias era a idéia de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, sua fontes de energia etc., que não encontram em nossa vida privada nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Na medida em que renunciam a todas as interações harmônicas, esses instrumentos se justificam na guerra.⁴⁹⁸

A glorificação da guerra, do heroísmo e do nacionalismo dos ex-combatentes, que marca a coletânea, é identificada por Benjamin como um sintoma tanto da ausência da utilização emancipadora da técnica, quanto da submissão da natureza ao poder de dominação do homem:

Com lança-chamas e trincheiras, a técnica tentou realçar os traços heróicos no rosto do idealismo alemão. Foi um equívoco. Porque os traços que ela julgava serem heróicos eram na verdade traços hipocráticos, traços da morte. Por isso, profundamente impregnada por sua própria perversidade, a técnica modelou o rosto apocalíptico da natureza e reduziu-a ao silêncio, embora pudesse ter sido a força capaz de dar-lhe a linguagem. A guerra como abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, é unicamente a tentativa de dissolver na técnica de modo místico e imediato, o mistério de uma natureza compreendida em termos idealistas, em vez de utilizar e iluminar esse segredo, pelo desvio da organização das coisas humanas.⁴⁹⁹

Benjamin interpreta o fascismo como o legítimo herdeiro dessas idéias míticas glorificadoras da técnica e da guerra. Não se trata, porém, de uma mitologia fora de hora, mas da forma encontrada pelo capitalismo para dominar o desenvolvimento das forças produtivas sem alterar as relações de produção. Segundo este diagnóstico, compartilhado com Brecht,⁵⁰⁰ a crescente proletarização das classes trabalhadoras e o surgimento dos movimentos sociais de

⁴⁹⁸ Benjamin. "Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*", editada por Ernst Jünger. GS III, p. 238. OE I, p. 61.

⁴⁹⁹ Benjamin, GS III, p. 247. OE I, p. 70.

⁵⁰⁰ Cf. o discurso de Brecht no I Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura, ocorrido em Paris em 1935. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst I*, pp. 245-6.

massa pertenciam a um mesmo movimento revolucionário bloqueado pelo fascismo com o exercício da violência e a difusão de uma nova mitologia com os meios técnicos mais avançados.

Nesse contexto, Benjamin distingue um uso natural de um uso artificial das forças produtivas, de modo a separar as forças que favorecem daquelas que bloqueiam a tendência emancipadora da técnica. Com um último recurso à oposição entre socialismo e barbárie, entre a revolução social e a estabilização violenta das relações sociais, seu argumento enfatiza que a sobrevivência do capitalismo estava fundada no desenvolvimento de tendências militaristas.

A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como a situação pode ser formulada do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. (...) Como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a realidade social não está madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente preparada para controlar as forças elementares da sociedade. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo (ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados). *A guerra imperialista é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que a sociedade negou ao seu material natural. No lugar de forças energéticas, ela mobiliza forças humanas pela terra na forma de exércitos. No lugar do tráfego aéreo, ela promove o tráfego da artilharia, e, na guerra de gases, ela encontrou um meio de supressão da aura por outras vias.*⁵⁰¹

⁵⁰¹ Benjamin, „*Obra de Arte*“, GS VII-1, p. 382-3, OE I, p. 195-6. “Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßtabs unter Wahrung der überkommen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben. So formuliert sich der Tatbestand von der Politik her. Von der Technik her formuliert er sich foldendermaßen: Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren. (...) Wird der natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, dass die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, dass die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen. Der imperialistische Krieg ist in seinen grauerhaftesten Zügen bestimmt durch die Diskrepanz zwischen den gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozess (mit anderen Worten, durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmitteln). *Der imperialistische Krieg ist ein Aufstand der Technik, die am ‚Menschenmaterial‘ die Einsprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat. An Stelle von Kraftwerken setzt sie die Menschenkraft, in Gestalt von Armeen, ins Land. An Stelle des Luftverkehrs setzt sie den Verkehr von Geschossen, und im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen*“.

Os movimentos de massa e a guerra são as duas formas de comportamento adaptadas ao aparelho técnico e, mais especificamente, à objetiva da câmera. No fascismo, a técnica é empregada com o fim de estetizar a política, ou seja, devolver ao seu sujeito, às massas, a imagem de si mesmo como o coletivo monumental e compacto que aparece nos “grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros”.⁵⁰² O comportamento das massas é conduzido como um espetáculo ilusionista. Para Benjamin, a arte fascista conseguiu assim o feito inédito de efetivar uma práxis artística monumental a partir de uma teoria decadente da arte com o intuito de criar uma arte de massa que fosse exclusivamente uma arte de propaganda. Com essa formulação, ele buscou especificar o modo como as massas são absorvidas na práxis artística fascista. Esta propaga a ilusão de que toda a arte é dirigida às massas e executada por elas, de modo que a arte penetre em todos os domínios da vida social, reforçando a ilusão de que a massa mesma é a senhora da situação. O controle, porém, é exercido por uma elite que sairia prejudicada caso a arte fosse mobilizada pelas massas a fim de perseguir seus próprios interesses, a saber, a supressão da exploração. O interesse fascista é assim o interesse capitalista de limitar o caráter funcional – não-ilusionista – da arte de modo a evitar qualquer efeito transformador sobre a situação de classe das massas. A “formação monumental” serve a este interesse político-artístico e se efetiva da seguinte maneira:

Primeiro, ela adula a ordem econômica do tempo de paz na medida em que a expõe em seus traços eternos, ou seja, não superáveis. (...) Segundo, ela submete executantes e receptores sob um encantamento que os faz aparecer de maneira monumental, ou seja, como incapazes de ações autônomas e refletidas. A arte fortalece assim as energias sugestivas de seu efeito ao custo de suas energias intelectuais e esclarecedoras. A eternização das relações existentes se realiza na arte fascista pela paralisia dos homens (executantes ou receptores) que poderiam mudar essas relações. Com a postura que o encantamento impõe a ela, a massa encontra, pela primeira vez, sua expressão. É o que ensina o fascismo.⁵⁰³

⁵⁰² Benjamin, GS VII-1, p. 382. OE I, p. 194.

⁵⁰³ Benjamin. „Pariser Brief (I). André Gide und sein neuer Gegner“. GS III, p. 489. “Erstens schmeichelt sie der bestehenden wirtschaftsfriedlichen Ordnung, indem sie sie ihren “Ewigkeitszügen” nach, das heißt als unüberwindlich darstellt (...) Zweitens versetzt sie sie Exekutierenden ebenso wie die Rezipierenden in einen Bann, unter dem sie sich selber monumental, das heißt unfähig zu wohlüberlegten und selbständigen Aktionen erscheinen müssen. Die Kunst verstärkt so die suggestiven Energien ihrer Wirkung auf Kosten der intellektuellen und aufklärenden. Die Verewigung der bestehenden Verhältnisse vollzieht sich in der faschistischen Kunst durch die Lähmung der (exekutierenden oder rezipierenden) Menschen, welche diese Verhältnisse ändern könnten. Mit der Haltung, die der Bann ihnen aufzwingt, kommen, so lehrt der Faschismus, die Massen überhaupt erst zu ihrem Ausdruck“.

II

Ao compreender o fascismo como o estágio mais recente do capitalismo, Benjamin indica que a desconexão entre a técnica e suas finalidades sociais não é um feito inédito fascista, mas está inscrita na própria concepção de técnica que identifica a sociedade burguesa. Em outras palavras, o fascismo se conecta à sociedade burguesa por meio da mesma compreensão da técnica. Benjamin desenvolve este argumento de maneira mais clara quando analisa os motivos do fracasso da social-democracia alemã na luta contra a ascensão do fascismo. É o que se lê na 11ª tese “Sobre o Conceito de História”.

Não há nada que tenha tanto corrompido o operariado alemão quanto a crença que *ele* nadava com a correnteza. O desenvolvimento técnico parecia-lhe o declive da correnteza em cujo sentido cria nadar. Daí era um só passo dessa crença até a ilusão de que o trabalho fabril, na decorrência do progresso técnico, representava um feito político. A velha moral protestante do trabalho celebrava, em forma secularizada, a sua ressurreição entre os operários alemães. O programa de Gota já traz em si os vestígios dessa confusão. Ele define o trabalho como a “fonte de toda riqueza e de toda cultura”. Pressentindo funestas conseqüências Marx replicou que o homem que não possui outra propriedade a não ser a sua força de trabalho tem que ser escravo dos outros homens que (...) se fizeram proprietários.” Malgrado essa advertência, a confusão continua a difundir-se e, pouco depois, Joseph Dietzgen proclama: “Trabalho chama-se o salvador dos tempos modernos... No (...) aperfeiçoamento (...) do trabalho consiste a riqueza, que pode, agora, consumir o que nenhum redentor até hoje consumou.” Esse conceito marxista vulgar do que é o trabalho não se detém muito diante da questão: que proveito tiram os trabalhadores do seu produto enquanto dele não podem dispor. Esse conceito só quer se aperceber dos progressos da dominação da natureza, mas não das regressões da sociedade. Ele já mostra os traços tecnocráticos que serão encontrados, mais tarde, no fascismo. – A esses pertence um conceito de natureza que, de maneira prenunciadora de sinistros, se distingue do conceito de natureza das utopias socialistas do Pré-Março [de 1848]. O trabalho, como será compreendido a partir de então, acaba por se reduzir à exploração da natureza, que é, assim, com satisfação ingênua, contraposta à exploração do proletariado. Comparadas com essa concepção positivista, as fantasias utópicas, que deram tanta ocasião para escarnecer um Fourier, revelam o seu sentido surpreendentemente sadio. Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado deveria ter por conseqüência, que quatro luas iluminariam a noite terrestre, que o gelo se retiraria dos pólos, que a água do mar não seria mais salgada e que os animais de rapina entrariam a serviço do homem. Tudo isso ilustra um trabalho que, longe de explorar a natureza, é capaz de dar à luz as criações que dormitam como possíveis em seu seio. Complementar a esse

conceito corrompido de trabalho é a natureza que, segundo a expressão de Dietzgen, “está aí grátis”.⁵⁰⁴

Benjamin apresenta com clareza uma tese polêmica: a social-democracia alemã, representada aqui na figura de Dietzgen, e o fascismo selaram um acordo a respeito da técnica como dominação da natureza. O cerne da tese está na explicação da ascensão do fascismo como o fracasso social-democrata em apresentar uma concepção de técnica distinta daquela sustentada pelo fascismo. Uma mesma concepção de técnica, segundo a qual a glorificação do trabalho e domínio da natureza sustentam o progresso da humanidade, reúne, numa linha contínua de dominação, o fracasso da revolução alemã e a ascensão fascista. Pois a concepção de que a exploração da natureza pelo trabalho humano seria garantia de libertação social havia não só enfraquecido a luta política pela transformação social como também havia se transformado em legitimação da exploração do trabalho humano, identificando o progresso das forças produtivas com o progresso das relações de produção. Neste contexto, o elogio a Fourier e aos socialistas utópicos não implica o retorno à época anterior à revolução de 1848, marcada pelas utopias fantasiosas dos teóricos socialistas e pela a ação política dos conspiradores profissionais, analisados por Benjamin no ensaio de 1938 “Paris do Segundo Império em Baudelaire”. Ele constitui um lembrete de que a relação entre trabalho e natureza, cuja mediação é a técnica, não se deve autonomizar frente às relações sociais, mas deve estar pautada pela transformação das mesmas.

São os traços tecnocráticos da concepção de técnica enquanto dominação natureza, encontrados por Benjamin tanto no fascismo quanto na social-democracia alemã, que o levam a formular, na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de arte”, a idéia de uma segunda técnica, com o intuito de apontar no cinema a possibilidade concreta de uma outra utilização da técnica. Levando em conta a justificação da exploração do trabalho humano pela primeira técnica, ou seja, a técnica como dominação da natureza, Benjamin apresenta o emprego do próprio homem como critério de distinção: enquanto que a primeira técnica utiliza o homem ao máximo, a segunda o emprega ao mínimo.

⁵⁰⁴ Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, GS I-2, pp. 698-9. OE I, pp. 227-8. Utilizo aqui tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller, in Michel Löwy, *Walter Benjamin – Aviso de Incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. Cf. também as considerações de Benjamin em “Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador”, GS II-2, pp. 474-5.

O grande feito técnico da primeira técnica é, de certa maneira, o sacrifício humano; da segunda técnica é o avião controlado à distância que dispensa a tripulação. O que vale para a primeira técnica é o de uma vez por todas (isso vale para o delito irreparável e para o sacrifício humano eternamente representativo/substituto); para a segunda técnica, vale o uma vez é vez nenhuma (ela tem a ver com o experimento e sua incansável variação de ordenações experimentais). A origem da segunda técnica deve ser buscada ali onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, chegou a tomar distância da natureza. Em outras palavras, ela se encontra no jogo. (...) apenas de um modo altamente discutível a “dominação da natureza” designa um objetivo da segunda técnica; ela o designa do ponto de vista da primeira técnica. A primeira realmente visava a dominação da natureza; já a segunda visa bem mais um jogo entre a natureza e a humanidade. A função social decisiva da arte atual consiste no treinamento desse jogo recíproco. Isso vale especialmente para o cinema.⁵⁰⁵

Assim como a aura, a primeira técnica corresponde a um estágio do desenvolvimento das forças produtivas em que a técnica ainda fundia-se com o ritual. Do mesmo modo como o culto moderno ao belo correspondia à secularização da experiência mágica com a obra de arte, Benjamin também vê na idéia de técnica como dominação da natureza – a primeira técnica – resíduos de uma prática ritualista. Por isso, a exploração do trabalho humano pode ser considerada uma forma de sacrifício em que o homem sucumbe às forças sociais que se apresentam a ele como forças incontroláveis, ou seja, como natureza. Mas o desenvolvimento da técnica apresenta ao homem a possibilidade de libertação do domínio direto da natureza. Como mostra o emprego da terminologia brechtiana, a técnica disponibiliza ao homem um mecanismo de “ordenação experimental” de sua relação com a natureza. O reconhecimento de possibilidades distintas de ordenação torna possível tanto a descoberta dos mecanismos que atuam nesta relação quanto seu aperfeiçoamento ou sua transformação. Em outras palavras, a relação entre o homem e a natureza é compreendida no contexto do processo social. Ela não se encontra mais submetida a forças cegas que escapam ao homem, mas passa a ser orientada pelas finalidades da vida social.

⁵⁰⁵ Benjamin, GS VII-1, p. 359. „Die technische Großtat der ersten Technik ist gewissermaßen das Menschenopfer, die der zweiten liegt auf der Linie der fernlenkbaren Flugzeuge, die keine Bemannung brauchen. Das Ein für allemal gilt für die erste Technik (da geht es um die nie wiedergutzumachende Verfehlung oder den ewig stellvertretenden Opfertod). Das Einmal ist keinmal gilt für die zweite (sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlichen Variierung der Versuchsanordnung zu tun). Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewusster List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel. (...) Allerdings ist hierbei anzumerken, dass die “Naturbeherrschung” das Ziel der zweiten Technik nur auf höchst anfechtbare Weise bezeichnet; sie bezeichnet es vom Standpunkt der ersten Technik. Die erste hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel. Insbesondere gilt das vom Film“.

O distanciamento em relação à natureza corresponde assim à conquista de um espaço social para o exercício da liberdade, um espaço em que o trabalho humano não é um instrumento de exploração do próprio homem.

Esta segunda técnica é um sistema, no qual o domínio das forças sociais elementares se apresenta como pressuposto para o jogo com as forças naturais. (...) É justo porque essa segunda técnica quer retirar o homem da corvêia do trabalho, levando-o à libertação crescente, que o indivíduo vê, de outro lado, seu espaço de jogo subitamente expandido de modo incalculável. Ele ainda não sabe se orientar nesse espaço de jogo, mas já anuncia suas exigências nele.⁵⁰⁶

Com o objetivo de esclarecer como o cinema, enquanto jogo, configura sua função social de instrumento pedagógico de orientação na segunda técnica, Benjamin recorre a mais uma polaridade, a partir da qual a história da arte se desdobra. Trata-se da relação entre jogo e aparência, mais ampla que aquela entre valor de exposição e valor de culto, e cuja origem se encontra na natureza mimética de toda arte.

Esta se encontra na mimesis como o fenômeno originário de toda atividade artística. Quem imita, faz o que faz apenas na aparência. A imitação mais antiga conhece apenas uma matéria na qual ela forma: o próprio corpo de quem imita. Dança e linguagem, gestos do corpo e dos lábios são as primeiras manifestações da mimesis. – Quem imita faz sua coisa na aparência. Pode-se dizer também que ele joga (com) a coisa. Com isso, topamos com a polaridade que governa a mimesis. Na mimesis, cochilam, estreitamente dobrados um sobre o outro, como dois ectodermas, os dois lados da arte: aparência e jogo.⁵⁰⁷

A valorização do conceito de mimesis por Benjamin está associada à crítica de seus elementos representativos, com conseqüente recuperação de elementos antropológicos do conceito, associadas ao corpo humano como órgão de percepção e expressão. Como no teatro épico de

⁵⁰⁶ Benjamin, GS VII-1, p. 360 (nota 4). “Diese zweite Technik ist ein System, in welchem die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte die Voraussetzung für das Spiel mit den natürlichen darstellt. (...) Eben weil diese zweite Technik auf die zunehmende Befreiung des Menschen aus der Arbeitsfront überhaupt hinauswill, sieht auf der anderen Seite das Individuum mit einem Mal seinen Spielraum unabsehbar erweitert. In diesem Spielraum weiß es noch nicht Bescheid. Aber es meldet seine Forderungen in ihm an.“

⁵⁰⁷ Benjamin, GS VII-1, p. 368 (nota 10). Dieser liegt in der Mimesis als Urphänomen aller künstlerischen Betätigung. Der Nachmachende macht, was er macht, nur scheinbar. Und zwar kennt das älteste Nachmachen nur eine einzige Materie, in der es bildet: das ist der Leib des Nachmachenden selber. Tanz und Sprache, Körper- und Lippengestus sind die frühesten Manifestationen der Mimesis. – Der Nachmachende macht seine Sache scheinbar. Man kann auch sagen: er spielt die Sache. Und damit stößt man mit der Polarität, die in der Mimesis waltet. In der Mimesis schlummern, eng ineinandergefaltet wie Keimblätter, beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel“.

Brecht ou nas narrativas de Kafka, o corpo se insere num procedimento de experimentação e, portanto, de historicização da realidade em sucessivas ordenações experimentais, durante as quais ele se torna veículo de exposição e, ao mesmo tempo, de transformação das situações apresentadas. O jogo é, nesse sentido, uma crítica aos elementos representativos da mimesis, fundada no diagnóstico de sua redução à cópia servil da realidade. Subjacente a ele não está a mera defesa da função pedagógica da arte, mas a convicção de que a arte só realizará esta função social na medida em que exercer também as funções de conhecimento e de crítica da realidade. É o que Benjamin aponta em seu ensaio sobre a “Pequena história da fotografia” por meio de uma citação do *Processo dos Três Vinténs* de Brecht:

Com efeito, diz Brecht, a situação ‘se complica pelo fato de que menos que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*’.⁵⁰⁸

Encontra-se aí a crítica à idéia da fotografia como mera reprodução da realidade e a exigência de uma arte de teor experimental, como a montagem fotográfica, o teatro épico e o cinema, que penetre na realidade e exponha seus mecanismos de sustentação. O instrumento desta exposição é próprio corpo, valorizado neste outro desdobramento ou ainda desabrochamento da mimesis, pois a metáfora orgânica no ensaio sobre a “Obra de arte” não é gratuita. O termo “ectoderma” (*Keimblatt*) designa o folheto embrionário mais externo, do qual derivam a pele, o sistema nervoso, os órgãos dos sentidos, entre outros. O termo remete à linguagem morfológica de Goethe, mas a intenção de Benjamin não é reenviar a mimesis, cuja matéria original é o próprio corpo humano, ao contexto mítico-natural das *Urbilder* de Goethe. O objetivo de Benjamin é trazer o corpo para o domínio da história por meio da mimesis enquanto jogo, compreendendo-o como um médium histórico de percepção e recepção da técnica.

III

Desde a segunda metade da década de 1920, o jogo se apresentava para Benjamin como uma forma antropológica de mimesis. A pré-escola deste “materialismo antropológico” pode ser

⁵⁰⁸ Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, GS II-1, pp. 383-4; OE I, p. 106.

encontrada em seus escritos sobre a infância, em especial nas discussões sobre a forma infantil do jogo (*Spiel*), a brincadeira (*Kinderspiel*), a qual ele descreveu, numa carta a Scholem de 15.3.29, como uma manifestação da mais extrema concretude.⁵⁰⁹ Esta concretude se apresenta na transformação do corpo em *medium* para a exploração semântica do termo alemão *Spiel*. Ele não significa apenas brincadeira, mas também compõe a palavra “brinquedo” (*Spielzeug*) e, não menos importante, a encenação ou representação teatral (*schauspielen*), sentido esse explorado em um ensaio programático de 1928 sobre “Programa de um teatro infantil proletário”.⁵¹⁰ Reflexões da década seguinte sobre o caráter antropológico da mimesis e a reconfiguração das práticas artísticas recentes a partir da idéia de jogo são esboçadas aqui pela primeira vez. Além disso, anotações do início da década de 1930 comprovam que os extratos de significação do *Spiel* na infância estão na origem da segunda teoria da linguagem de Benjamin, exposta em dois curtos textos de 1933: “Doutrina das Semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética”.⁵¹¹ Para o esclarecimento da relação entre jogo, mimesis e infância, não é necessário abordar em detalhes a concepção de linguagem desenvolvida nestes textos, mas apenas situar a posição da infância no argumento de Benjamin.

O fio condutor de sua reflexão é a consideração de uma história da faculdade mimética enquanto capacidade de produzir e reconhecer semelhanças. “Sabe-se que o círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto. Era o domínio do micro e do macrocosmo, para mencionar apenas uma entre muitas realizações que a experiência da semelhança encontrou no decorrer da história”.⁵¹² Antes de tudo, é necessário ressaltar que Benjamin não apresenta a mimesis como um processo de identificação na qual aquele que imita se dissolve na identidade do objeto ou do ser imitado. Ao contrário, a faculdade mimética deve ser entendida como um procedimento de aproximação e distanciamento do mundo, um jogo com a alteridade, que permite tornar o mundo familiar ao homem sem, contudo, anular a diferença que

⁵⁰⁹ Benjamin, Carta a Scholem de 15.03.1929, in: GS II-3, p. 1019.

⁵¹⁰ Benjamin, “Programm eines proletarischen Kindertheaters“, GS II-2, p. 763-9.

⁵¹¹ Cf. esboços reunidos na edição dos escritos de Benjamin: GS II-3, pp. 950-960; GS VII-2, pp. 791-796. Cf. particularmente um fragmento intitulado “Zur ‘Lampe’” (GS VII-2, pp. 792-794), reaproveitado tanto nestes textos sobre mimesis e semelhança quanto em “Mummerehlen” da *Infância em Berlim por volta de 1900*. Uma análise dos dois textos sobre linguagem, com especial atenção às mudanças de ênfase de um para o outro (a ênfase nos elementos mágicos da linguagem em “Doutrina das semelhanças” e nos aspectos antropológicos em “Sobre a faculdade mimética”) pode ser encontrada em Michael Optiz, “Ähnlichkeit”, in: Michael Optiz und Erdmut Wizinsla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000. Cf. ainda Burkhardt Lindner, *Benjamins Aurakonzepzion: Anthropologie und Technik, Bild und Text*, in: Uwe Steiner (Hrsg). *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992; e Irving Wohlfarth, “Was nie geschrieben wurde, lesen”, *Walter Benjamins Theorie des Lesens*, in: Uwe Steiner (Hrsg). *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992.

⁵¹² Benjamin, „A doutrina das semelhanças”, GS II-1, p. 205; OE I, p. 108.

o separa dele. Além de elementos de uma experiência aurática, é possível reconhecer nesta noção de semelhança uma longa tradição alemã que descobre no mundo antigo uma relação com o cosmos marcada pela proximidade ou, mais precisamente, pela experiência da proximidade da distância, a qual Benjamin teria assimilado, dentre outras fontes, de Hölderlin. A faculdade mimética não é, assim, uma capacidade natural e invariável do homem, mas uma determinação de sua vida social. É esta historicização que permite a Benjamin concluir que, do ponto de vista filogenético, o mundo moderno é marcado pelo enfraquecimento desta faculdade, um diagnóstico que, traduzido em crítica social, se mostra produtivo na análise da alienação das relações sociais e da estranheza entre o homem e mundo das coisas.⁵¹³

Neste contexto, Benjamin encontra na mimesis infantil e, posteriormente, nas práticas artísticas vinculadas ao jogo, elementos de crítica e potencialidades de reaproximação e controle da relação do homem com as coisas. Daí sua ênfase na história ontogenética da faculdade mimética. A cada geração, a infância oferece uma pequena amostra dela: “em muitos aspectos, a infância constitui a escola dessa faculdade. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos”.⁵¹⁴ Como uma atividade altamente imaginativa e diversificada, a brincadeira mostra que a faculdade mimética não se reduz à percepção de semelhanças, mas é também uma força produtora, “uma capacidade de produzir semelhanças”, ou ainda de “tornar-se e comportar-se de modo semelhante”.⁵¹⁵

Esta força associativa pode ser melhor compreendida a partir da série de textos escritos sobre brinquedos e brincadeiras infantis.⁵¹⁶ O que está em causa aí é justamente o papel da mimesis na relação entre a brincadeira (*Spiel*) e o brinquedo (*Spielzeug*) a partir da dependência recíproca entre esses dois âmbitos do jogo infantil. Como ressaltou Miriam Hansen, em um interessante ensaio sobre a questão do jogo em Benjamin, ele enfatiza “uma mudança de foco do brinquedo como um objeto (*Spielzeug*) para a brincadeira como uma atividade, um processo em que (...) o brinquedo funciona como um médium”.⁵¹⁷ Esta primazia da brincadeira sobre o

⁵¹³ Mas este enfraquecimento é também o índice de uma transformação, que Benjamin tenta apreender com a noção de semelhança não-sensível, sedimentada na linguagem. Para uma discussão desta questão, que não será abordada aqui, cf. bibliografia indicada na nota acima.

⁵¹⁴ Benjamin, “A doutrina das semelhanças”, GS II-1, p. 204-5; OE I, p. 108.

⁵¹⁵ Benjamin, GS II-1, p. 210; OE I, p. 113.

⁵¹⁶ Cf. Benjamin, “História Cultural dos Brinquedos”, GS III, 113-117, OE I, pp. 244-248; “Brinquedos e Brincadeira. Observações sobre uma Obra Monumental”, GS III, 127-132 OE I, pp. 249-253; “Brinquedos Antigos”, GS IV, 511-5; “Brinquedos Russos”, GS IV 623-625; Cf. ainda os ensaios sobre literatura infantil: “Livros Infantis Antigos e Esquecidos”, GS III, pp. 14-23, OE I, pp. 235-243; “Panorama do Livro Infantil”, GS IV-II, pp. 609-615; “Literatura Infantil”, GS VII, 250-257.

⁵¹⁷ Miriam Hansen, Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema, *October 109*, Summer 2004, p. 6. As considerações feitas aqui sobre a noção do *Spiel* devem bastante a este ensaio.

brinquedo se funda na faculdade mimética da criança, segundo a qual a brincadeira não é orientada por um sentido próprio do brinquedo, que corporificaria as intenções de seu fabricante, mas pela capacidade da criança de conferir a ele diferentes significações em cada jogo. Daí o privilégio dado por Benjamin a alguns brinquedos de natureza arcaica (bola, arco, roda), que, por se assemelharem menos a um contexto fixado pela vida adulta, ajustam-se melhor à produção de analogias e semelhanças durante a brincadeira. O melhor brinquedo seria aquele que menos imita, pois se sujeita ao poder de imitação da criança. “A imitação, resume ele, está em seu elemento na brincadeira, não no brinquedo”.⁵¹⁸

Os brinquedos se inscrevem então no contexto das atividades infantis de imitação e apropriação do mundo das coisas por meio de sua miniaturização. Nessa situação, eles não são objetos produzidos pelos adultos para entretê-las, mas coisas arrancadas do mundo dos adultos pelas crianças para a criação de um mundo próprio com seu poder de imitação. Como Benjamin afirma num texto de *Rua de Mão Única*, intitulado “Canteiro de Obras”,

a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercício infantis. E dos mais apropriados. Ou seja, as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso, as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas.⁵¹⁹

Na planta de construção deste mundo infantil está uma forma de percepção que Benjamin caracterizaria com os conceitos de mimesis e semelhança. Pois o estado de semelhança não é construído com os critérios que norteiam a percepção usual, embotada pela força esmaecedora do hábito. Ele surge da desorientação, do choque, do estranhamento, ou seja, de forças

⁵¹⁸ Benjamin, “História Cultural do Brinquedo”, GS III, p. 117; OE I, p. 247. Daí a crítica de Benjamin a certos desenvolvimentos decorrentes da fabricação industrializada dos brinquedos. Com a sofisticação e o aumento do tamanho, o brinquedo se emancipa do controle e da apropriação lúdica da criança, a qual dependia do “aspecto discreto, minúsculo, sonhador” dos antigos brinquedos. Neste processo, que poderia ser descrito como uma cisão entre brinquedo e brincadeira, o brinquedo tende a tornar-se um obstáculo à interação lúdica da criança com o ambiente.

⁵¹⁹ Benjamin, *Rua de Mão Única*, GS IV-1, p. 93; OE II, pp. 18-9.

desautomatizadoras da percepção, identificadas por Benjamin na infância e em experiências artísticas tão distintas quanto o dadaísmo, o surrealismo, o cinema, o teatro épico de Brecht e, finalmente, o romance de Proust, em cujo trabalho de recordação e de escrita Benjamin também reconhece, em analogia com os mundos da infância e do sonho, um mundo “deformado pela semelhança”.⁵²⁰ Hans-Thies Lehmann salientou este papel da desorientação na elaboração do microcosmo infantil do seguinte modo:

A brincadeira da criança se fixa nas margens e nos achados do processo de trabalho. Do mesmo modo, é de maneira particular que lhe aparece o espaço técnico e social no qual a coletividades dos mais velhos se entrega aos seus sonhos, no mundo sintomático das crianças. Pois as crianças só conhecem as relações práticas de modo incompleto. Os objetos do cotidiano, os manequins, a sineta na porta da loja, as ruas e as estações, são para ela um âmbito de enigmas. O aparelho sensorial frequentemente desprovido de compreensão, mas, na mesma medida, mais receptivo das crianças faz a experiência dessa realidade que o adulto tenta compreender retrospectivamente, como um rebus, a partir de milhares de sintomas, de sinais e de segredos, compreendidos pela metade ou não por inteiro.⁵²¹

⁵²⁰ Benjamin, “A Imagem de Proust”, GS II-1, pp. 313-4; OE I, p. 39. “Toda interpretação sintética de Proust deve partir necessariamente do sonho. Portas imperceptíveis a ele conduzem. É nele que se enraíza o esforço frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança. Os verdadeiros signos em que se descobre o domínio da semelhança não estão onde ele os descobre, de modo sempre desconcertante e inesperado, nas obras, nas fisionomias ou nas maneiras de falar. A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si. As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo “bolsa” e “conteúdo”. E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa – a meia –, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia. Proust ficava no leito, acabrunhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe à luz do dia o verdadeiro rosto da existência, o surrealista. Pertence a esse mundo tudo o que acontece em Proust, e como que cautela, com que graça aristocrática esses acontecimentos se produzem! Ou seja, eles não aparecem de modo isolado, patético e visionário, mas são anunciados, chegam com múltiplos esteios, e carregam consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem. Ela surge da estrutura das frases proustianas como surge em Balbec, das mãos de Françoise abrindo as cortinas de tule, o dia de verão, velho, imemorial, mumificado”.

⁵²¹ Hans-Thies Lehmann. *Remarques sur L'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin*, in: Heinz Wismann (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 77. É importante notar que Benjamin estabeleça afinidades entre essa forma de relação com as coisas e o trabalho do colecionador: “Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas, colecionar é apenas um processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas”. Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador”, in: *Imagens de Pensamento*, GS IV-I, pp. 389-390; OE II, p. 229.

O elemento decisivo desta forma de percepção, a ser retomado por Benjamin em sua discussão do cinema, está em seu caráter não-contemplativo. A percepção é orientada por um processo de experimentação da realidade. Daí decorre o passo importante: o órgão distintivo desta percepção não é a visão ou a audição, mas o próprio corpo, seja na forma do tato, seja na forma de gestos que estabelecem uma relação de semelhança com elementos do mundo. Ele apresentou esta articulação do corpo como órgão da percepção infantil num texto da *Infância em Berlim por volta de 1900*, intitulado “Mummerehlen”, o qual também serviu de base às suas considerações sobre a faculdade mimética. Benjamin observa o enigma representado por este nome – originário do verso de uma canção infantil – para a criança e circunscreve um campo de possibilidades aberto pela conexão entre palavra e coisa. Sem a chave da relação entre os dois termos, a criança desenvolve uma relação experimental com a linguagem, testando a palavra numa série de contextos, na expectativa de que, por aproximação ou semelhança, o enigma se dissolva. Assim, a *Mumme* do título se transforma no monstro, cujo rastro a criança segue numa cadeia de associações:

no macaco que nadava no prato fundo em meio aos vapores da sopa de cevadinha ou de tapioca. Tomava a sopa a fim de fazer mais clara sua imagem. Talvez morasse no lago Mummel, cujas águas dormentes talvez aderissem a ela como uma pelerine cinzenta. (...) Ela era o Mudo, o Movediço, o Tormentoso, que, como a nevasca nas bolas de cristal, nubla o núcleo das coisas.⁵²²

A fonte do enigma não estava, porém, na ausência de explicação ou no próprio caráter obscuro do objeto, mas – esta é a chave do texto – na forma mesma de percepção da criança, a qual transforma uma distorção perceptiva em ocasião para a produção de novos sentidos. Ao ouvir a palavra “gravura de cobre” (*Kupferstich*), por exemplo, a criança responde com um movimento de “esticar a cabeça” (*Kopfverstich*). Mais que o significado, interessa a ela a tradução da linguagem em movimento, transformando palavras em gestos e, assim, estabelecendo semelhanças entre as coisas por meio do próprio corpo. “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, diz Benjamin, mas também moinho de vento e trem”⁵²³ A colocação corriqueira de que a criança brinca com o próprio corpo ganha aqui um outro relevo, na medida em que o médium da brincadeira, ou melhor, o médium da relação mimética com as coisas é seu

⁵²² Benjamin, GS IV-1, p. 267; OE II, p. 100.

⁵²³ Benjamin, “A doutrina das semelhanças”, GS II-1, p. 205; OE I, p. 108.

próprio corpo. Ele é o órgão ou médium de apropriação do mundo e fundamento materialista desta concepção antropológica de mimesis.

Ainda nos textos sobre infância, Benjamin expande a potencialidade de experimentação desta mimesis antropológica com a qualificação cênica do *Spiel*, o *schauspielen*. Em outras palavras, o “faz de conta” da brincadeira é também uma encenação. Duas importantes conseqüências dessa conotação do jogo devem ser aqui consideradas. A primeira delas está em “Programa de um teatro infantil proletário”, no qual o teatro é apresentado, de maneira brechtiana, como um teatro de aprendizagem não-ilusionista. Numa polêmica com os métodos educacionais dos partidos comunistas, Benjamin coloca-se contra a transmissão de uma doutrina às crianças – “A ideologia do programa partidário não tem efeito sobre as crianças, pois só as atinge como fraseologia”⁵²⁴ –, colocando em questão, mais uma vez, a transmissibilidade do ensinamento na forma de um discurso. Em colocações que antecipam seus trabalhos sobre Brecht e Kafka, ele toma partido pelo poder de improvisação cênica da criança, qualificando seu gesto como sinal de intervenção da criança no mundo em que vive.⁵²⁵ A figura do educador não é marcada assim pela autoridade do conhecimento, mas pela função de mediação entre os gestos infantis, enquanto modelo de “inervação criativa, em que recepção e criatividade estão em exata correlação”⁵²⁶, e as contradições das lutas sociais. Em outras palavras, sua função é de orientar a gestualidade infantil, trazendo-a do âmbito da natureza para o da história, de modo a “libertar os gestos infantis do perigoso mundo da magia e remetê-los aos materiais”.⁵²⁷ Fundamentando a performance numa “liberação radical do jogo – algo que os adultos só podem imaginar”, o teatro infantil poderia tornar-se verdadeiramente revolucionário, como o sinal secreto do devir que fala a partir do gesto da criança.

A segunda conseqüência está na descoberta, pela encenação, da lei que “rege o mundo da brincadeira em sua totalidade”, a saber, a repetição.⁵²⁸ Benjamin chega a ela por meio de uma distinção que antecipa a discussão sobre jogo e aparência do ensaio sobre a “Obra de Arte”. O essencial da brincadeira não está no “fazer como se”, ou seja, no aspecto representativo da mimesis. Ela está no “fazer sempre de novo”, ou seja, na repetição, no exercício e no aperfeiçoamento do jogo. A diversão da brincadeira está em brincar outra vez. Benjamin percebe aí o modo com que a criança lida e se apodera de dois tipos de experiência: a felicidade e o terror.

⁵²⁴ Benjamin, “Programa de um teatro infantil proletário”, GS II-2, p. 763.

⁵²⁵ Benjamin, “Programa de um teatro infantil proletário”, GS II-2, p. 766.

⁵²⁶ Idem.

⁵²⁷ Idem.

⁵²⁸ Benjamin, “Brinquedo e Brincadeira”, GS III, p. 131; OE I, p. 252.

Pois toda experiência profunda “deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original que foi seu ponto de partida”.⁵²⁹ No ensaio sobre Proust, Benjamin havia caracterizado esse desejo de repetição como a busca de felicidade que impulsionava a recordação proustiana. Mas a repetição não é só busca da felicidade. Ela é também uma forma de lidar com o terror, de “assenhorear-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia”.⁵³⁰ Como brincadeira, a repetição é uma forma terapêutica de jogo, que amortece paulatinamente a experiência do terror por meio do hábito. Esta correlação entre mimesis, hábito e terapêutica será retomada mais tarde no ensaio sobre a “Obra de Arte” como uma forma de recepção estética peculiar a certos filmes: pela exposição do espectador a uma sucessão de episódios violentos e grotescos, eles exercem uma função terapêutica, permitindo que o espectador amorteça certos choques provocados pelo contato com a técnica. Como desdobramento da faculdade mimética, esta terapêutica é uma forma de aprendizado da técnica, não tanto pelo conhecimento teórico – saber como funciona – quanto pelo hábito – saber como usar. “Pois é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. (...) É da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma mais rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira. Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror”.⁵³¹

IV

No ensaio sobre a “Obra de arte”, o cinema é apresentado como um momento de oscilação significativa entre os pólos jogo e aparência. Neste novo quadro de problemas, circunscrito pelo relevo dos aspectos antropológicos da mimesis, a discussão em torno do conceito de bela aparência, desenvolvida nos textos de juventude, aparece sob nova luz. A descoberta, em Goethe, de uma noção de beleza que não se reduzia à aparência ganha então contornos históricos mais amplos, especialmente quando Benjamin a confronta com a concepção hegeliana de beleza. Ela torna-se o sinal de uma experiência que entra em declínio na modernidade, a experiência da aura. Enquanto que na obra tardia de Goethe ainda havia o registro pleno desta experiência compartilhada pelos antigos, na estética de Hegel, que define a beleza

⁵²⁹ Benjamin, GS III, p. 131; OE I, p. 253.

⁵³⁰ Benjamin, GS III, p. 131; OE I, p. 253.

⁵³¹ Benjamin, GS III, p. 131-2; OE I, p. 253. Cf. também “Hábitos e Atenção”, in: *Imagens de Pensamento*, GS IV-1, pp. 407-8; OE II, p. 247.

como a “forma sensível imediata criada pelo espírito como adequada a ele”, essa experiência já se encontra em declínio, deixando à mostra os traços epígonos do conceito hegeliano de beleza.⁵³²

O que diferencia Goethe de Hegel, ou melhor, a beleza como realidade aurática da beleza como pura aparência, é a subsistência de um elemento oculto – sem-expressão – cuja exposição exige o véu da aparência. A beleza aurática, como conjunção de um elemento oculto e outro manifesto, como trama de distância e proximidade, é indissociável da fundamentação teológica da arte, a qual persiste, de forma secularizada, na reverência à beleza da obra de arte autônoma. O esfacelamento de uma experiência calcada na interdependência entre distância e proximidade abre o caminho para concepções estéticas como a de Hegel, na qual a beleza é uma forma exclusivamente sensível. É por este motivo que sua *Estética* identifica o apogeu da arte na antiguidade clássica, na perfeita adequação entre o espírito e a forma sensível, encontrada por ele na escultura grega. Nessa reconstrução histórica da idéia de beleza, a origem do tão mencionado classicismo de Hegel se mostra eminentemente moderna.

O declínio da aura resulta na extinção do elemento oculto do belo com o conseqüente fortalecimento da aparência. Beleza e aparência não se distinguem mais. A redução da beleza à aparência deve ser entendida então como um fenômeno correlato à intensificação do valor de exposição da obra de arte, em detrimento de seu valor de culto. Seria um erro, porém, interpretar esta tendência histórica como a libertação da beleza do domínio da magia, ou seja, como uma forma de desmitologização ou desencantamento da arte. O motivo reside no fato de que, para Benjamin, a caracterização da arte a partir da polaridade entre jogo e aparência não se esgota na exposição como manifestação dos elementos sensíveis da obra. A polaridade só tem sentido numa concepção de obra como forma de exposição da verdade. A redução da beleza à mera aparência rompe o vínculo entre beleza e verdade, na medida em que a beleza perde sua dialética interna (entre um elemento oculto e outro manifesto,) responsável pela exposição mesma da verdade. Esvaziada desta contradição, a beleza é privada de seu potencial de exposição da verdade, subsistindo como a sedução mítica reconhecida por Benjamin na estética fascista e nos primeiros passos da indústria de entretenimento.

Muitas das objeções levantadas por Adorno contra o ensaio sobre a “Obra de arte” fundam-se na indistinção entre aura e aparência.⁵³³ Com isso, a aura da obra de arte é transformada em categoria da obra de arte autônoma. Sua crítica central – a ausência de dialética

⁵³² Benjamin, GS VII-1, p. 368.

⁵³³ Cf. carta a Benjamin de 18 de março de 1936. Ver também carta de Adorno a Horkheimer de 21 de março de 1936, Adorno e Horkheimer, *Briefwechsel I*, pp. 130-2.

na relação entre arte e técnica – e sua defesa da obra de arte autônoma dependem dessa indistinção. Adorno compreende o declínio da aura unicamente como dissolução da bela aparência, um processo inscrito no desenvolvimento formal imanente à obra de arte e que se desdobra, em particular, na explicitação de seus procedimentos artísticos. Benjamin, por sua vez, encontra no cinema fatores de ruptura no desenvolvimento da arte, a partir dos quais elementos do passado ordenam-se numa nova constelação. Em outras palavras, Adorno vê o declínio da aura como *desenvolvimento dialético imanente* da técnica artística da obra autônoma enquanto Benjamin o apresenta como *corte* qualitativo em relação à arte do passado, também produzido pelo desenvolvimento das técnicas artísticas, mas cuja evolução resulta em saltos capazes de gerar um novo conceito de arte e uma reorganização dos elementos do passado em função dessa ruptura. Nesse sentido, ele não está, de forma alguma, tachando de ideológicas as produções artísticas autônomas, mas mostrando, primeiro, que a idéia de autonomia da arte é ilusória, não resistindo à apropriação pelo fascismo e, segundo, que as próprias obras modernas exigem uma outra concepção de arte. Deste ponto de vista, o que marca a posição de Benjamin perante Adorno é a consideração da insuficiência do conceito de aparência para dar conta dessas transformações de mais amplo alcance, forçando-o a formular o diagnóstico do declínio da aura.

Ao focar a apresentação do problema na questão da aura, Benjamin já está propondo uma outra maneira de encaminhar a discussão. Independentemente do fenômeno da dissolução imanente da aparência nas obras de arte modernas, sua função social permanece inalterada, pois parasitária do ritual, caso essas obras sejam compreendidas do ponto de vista da concepção de obra de arte autônoma. Ao contrário de Adorno, Benjamin já havia percebido a revolta contra essa situação no trabalho de Kafka e Brecht, os quais mostravam a insuficiência da tradição para a compreensão da nova situação histórica e artística. A questão da aura surge então como uma maneira de compreender tanto os impasses quanto as possibilidades desta situação. E estas só se mostram do ponto de vista da questão antropológica da transformação da percepção humana. Desta perspectiva, o cinema não é uma forma artística alinhada às demais. Ele cristaliza um momento em que a distância desaparece como referência da percepção humana. Como Benjamin diz a respeito de Baudelaire, é o momento em que “o olhar prudente prescinde do abandono que devaneia no longínquo”.⁵³⁴ Se a reprodutibilidade técnica representa um corte com a tradição, a aproximação violenta das coisas coloca à disposição dos espectadores as condições de uma outra forma de aprendizado do mundo, orientado não pela contemplação, mas pela aproximação

⁵³⁴ Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, GS I-2, p. 650; OE III, p. 142.

mimética da realidade entrevista por Benjamin no jogo. Dessa perspectiva, Benjamin ressalta a possibilidade de uma arte para a qual a aparência é secundária.

A aparência é o esquema mais retraído, e com isso também o mais constante, dos procedimentos mágicos da primeira [técnica]. E o jogo é o mais inesgotável reservatório de todo procedimento experimental da segunda técnica. (...) O definhamento da aparência, o declínio da aura das obras de arte implica num enorme ganho do espaço de jogo. O espaço de jogo mais amplo abriu-se com o filme. (...) No filme, o momento da aparência cedeu muito do seu lugar ao momento do jogo, o que está em relação com a segunda técnica.⁵³⁵

Como nos textos de juventude, a verdade se expõe na destruição da bela aparência pela explicitação dos procedimentos que conferem forma à obra de arte. O cinema, nesse sentido, se inscreve nesta tradição da *sobriedade* da arte. Mas, ao transformar os modos tradicionais de produção e recepção artísticos, analisados por Benjamin na relação entre declínio da aura e reprodutibilidade técnica, ele permite que esta tradição seja vista sob um outro aspecto: a aproximação entre o público e a técnica confere à dissolução da aparência contornos de emancipação social. Nos termos do ensaio sobre “*As Afinidades Eletivas* de Goethe”, haveria possibilidade de exposição não velada da verdade. Com isso, não se trata mais de salvar a aparência, como Adorno ainda considera, aludindo a esse mesmo trabalho de Benjamin, pois a dialética mesma entre aparência e sem-expressão foi ultrapassada pelos desenvolvimentos artísticos do início do século XX. A bela aparência não permite mais a articulação entre arte e verdade, tornando-se uma forma vazia apropriável por forças sociais regressivas. Mas uma nova possibilidade de articulação entre arte e verdade se encontra inscrita nos procedimentos mimético-antropológicos da segunda técnica. Esse é o sentido da epígrafe de Madame de Duras que aponta claramente a perspectiva que orienta a exposição da verdade. “*Le vrai est ce qu’il peut; le faux est ce qu’il veut*”.⁵³⁶

⁵³⁵ Benjamin, „Obra de Arte“, GS VII-1, p. 368 (nota 10). Der Schein nämlich ist das abgezogenste, damit aber auch beständigste Schema aller Magischen Verfahrensweisen der ersten, das Spiel das unerschöpfliche Reservoir aller experimentierenden Verfahrensweisen der zweiten Technik. (...) Was mit der Verkümmerng der Scheins, dem Verfall der Aura in den Werken der Kunst einhergeht, ist ein ungeheuer Gewinn an Spiel-Raum. Der weiteste Spielraum hat sich im Film eröffnet. (...) Im Film hat das Scheinmoment seinem Platz dem Spielmoment abgetreten, das mit der zweiten Technik im Bunde steht“.

⁵³⁶ Benjamin, GS VII-1, p. 350. OE I, p. 165. Esta ilustre desconhecida é, na realidade, uma escritora francesa, chamada Claire de Duras (1777-1828), a qual trocou a França pela Inglaterra durante a Revolução Francesa, retornando, porém, posteriormente a Paris, onde estabeleceu um importante salão literário. Ela é notada, sobretudo, pelo seu romance *Ourika*, publicado anonimamente em 1823, o qual incorpora diversos princípios da Revolução Francesa, tocando em questões de igualdade sexual e racial.

A identificação entre aura e aparência impede que Adorno dê conta dessa ruptura. Consequentemente, sua referência à técnica será diferente de Benjamin: enquanto este se refere novidade da técnica específica de reprodução da imagem, Adorno usa o termo para referir-se a qualquer procedimento artístico, amplo o suficiente para dar conta da literatura e da música. Em outras palavras, Benjamin justifica a diferença entre aura e aparência na necessidade de compreender o cinema com critérios distintos daqueles tradicionalmente usados até então. Caso contrário, o crítico de arte incidiria nos dois graves erros de avaliação cometidos por Adorno: primeiro, ele não seria capaz de ver no cinema nada além da manipulação da aparência como culto ao estrelato e dominação do público; e, segundo, reduziria o jogo à explicitação dos procedimentos artísticos, o que é insuficiente para dar conta da ruptura do cinema, uma vez que as demais artes, inclusive a pintura, também estavam concentradas, na mesma época, neste esforço de explicitação contra a bela aparência.

Embora a explicitação dos procedimentos artísticos, que expõem ao espectador a fatura da obra, sejam um elemento imprescindível ao jogo, a especificidade de sua configuração no cinema deve ser buscada naqueles elementos mimético-antropológicos que caracterizam a segunda técnica. No cinema, o jogo se inscreve num processo de aprendizado no funcionamento da técnica. Uma de suas funções sociais mais importantes, diz Benjamin, seria a de “criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”.⁵³⁷ A crítica de Benjamin à (primeira) técnica residia em que a ênfase obstinada e exclusiva na dominação da natureza, ou seja, na historicização da natureza pelo trabalho humano, abstraída da consideração de suas finalidades sociais, acabou por reverter-se em seu contrário, na naturalização da ordem social. A técnica não libertou o homem da sujeição à necessidade. O mundo transformado por ela é um mundo alienado do homem, que se apresenta a ele, numa remissão de Benjamin aos trabalhos do jovem Lukács, como uma segunda natureza.

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, o homem, que a inventou mas há muito não a controla, é obrigado a aprender como outrora diante da primeira. Mais uma vez a arte se põe a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para

⁵³⁷ Benjamin, GS VII-1, p. 375. OE I, p. 189. „Die Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen“.

exercitar o homem nas novas percepções e reações que condicionam as relações com um aparelho cujo papel cresce cada vez mais em sua vida.⁵³⁸

O jogo surge então como o exercício libertador nas formas de percepção e reação exigidas pelo aparelho. Reside aí o potencial emancipatório do “equilíbrio entre o homem e a técnica”. “A relação com o aparelho ensina também que a escravidão a seu serviço só servirá à libertação quando a constituição da humanidade adaptar-se às novas forças produtivas inauguradas pela segunda técnica”.⁵³⁹ Como na análise do declínio da aura e na recolocação do problema da bela aparência, o que orienta este processo é o motivo antropológico da transformação da percepção. A refuncionalização pedagógica da arte é uma possibilidade aberta pela relação entre percepção e técnica. A compreensão do cinema pela convergência desses dois fatores é o que pode ser apresentado como uma *pedagogia da distração*. Esta é a questão do último capítulo deste trabalho.

⁵³⁸ Benjamin, GS I-2, p. 444-5. OE I, p. 174. „Die emanzipierte Technik steht nun aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar, wie Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen, als eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaft gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten. Und wieder stellt sich in dessen Dienst die Kunst. Insbesondere aber tut das der Film. Der Film dient, den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt“.

⁵³⁹ Benjamin, VII-1, p. 359.

9. *Distração e montagem*

I

No cinema, Benjamin confrontou-se com uma situação inédita no domínio da arte: um público numeroso que enchia as salas de exibição em busca de distração para suas horas de lazer. A recepção coletiva distinguia este público do indivíduo que procurava sozinho, numa sala de museu, o recolhimento necessário à contemplação silenciosa de um quadro. A possibilidade de um único filme encontrar milhares de espectadores entre os habitantes das grandes cidades também diferenciava o público de cinema das pequenas platéias dos teatros e dos espetáculos de entretenimento consagradas pelo capitalismo liberal do século XIX. Diante dessas novas condições de formação do público, a recepção em massa da obra de arte é interpretada por Benjamin como um fenômeno que desencadeia uma crise nas formas tradicionais de recepção. A visita coletiva das obras de arte já era um primeiro indício desta crise.

Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi determinada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte. (...) Por mais que se tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum organizar-se e controlar-se. Teria que recorrer abertamente ao escândalo para manifestar abertamente seu julgamento.⁵⁴⁰

Como indica a ressalva à fotografia, a reproduzibilidade técnica da obra de arte não deve ser entendida como um fenômeno puramente técnico e isolado, mas no contexto em que a própria obra de arte exige a superação daquelas formas individuais de recepção que marcaram a consolidação da sociedade burguesa. A crítica de Brecht à empatia ressoa neste argumento de Benjamin. Na medida em que a formação do indivíduo era uma força social transformadora no

⁵⁴⁰ Benjamin, "Obra de Arte", GS VII-1, pp. 374-5. OE I, p. 188. "Die Gemälde hatte stets ausgezeichneten Anspruch auf die Betrachtung durch Einen oder durch Wenige. Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde. (...) Aber ob man auch unternahm, sie in Galerien und in Salons mit den Massen des Publikums zu konfrontieren, so war doch auf keinem Weg möglich, daß dieses Publikum im Rezipieren sich selbst organisiert und kontrolliert hätte. Es hätte schon zum Skandal schreiten müssen, um sein Urteil offenkundig zu manifestieren".

interior da sociedade burguesa, a recepção individual da obra de arte exerceu uma função progressiva durante o século XIX. Numa situação em que a pintura não é mais capaz de organizar seu público e em que o fascismo provou que o cinema se presta à organização das massas num sentido regressivo, a questão que se coloca para Benjamin é a de saber se esta nova forma de recepção em massa pode ser organizada e orientada num sentido progressista.

Seu ponto de partida é dado por uma constatação do senso comum que traduz qualquer estética sacralizante da obra de arte: “Afirma-se que as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção”.⁵⁴¹ Um dos principais pontos de atrito com Adorno a respeito do ensaio sobre a “Obra de Arte” está no esforço de descobrir potencialidades emancipatórias nesta distração fornecida às massas. Como se verá adiante neste capítulo, não se trata de ver na distração apenas diversão, mas também uma forma específica de percepção, correspondente ao modo como a imagem cinematográfica atinge o espectador. Na medida em que Benjamin sustenta a tese, segundo a qual “a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte”⁵⁴², o cinema não seria apenas um mecanismo de dominação das massas pela produção da falsa aparência, tal como eles encontram no fascismo e no capitalismo monopolista, mas poderia ser também um instrumento pedagógico, capaz de destruir esta falsa aparência pelo esclarecimento das massas.

A hipótese de Benjamin se articula em torno do que ele define, de modo brechtiano, como o comportamento progressista do público: “o prazer de ver e sentir, de um lado, e a atitude de especialista, por outro (...) a atitude de fruição e a atitude crítica”.⁵⁴³ Ao mesmo tempo em que o crescente afastamento entre estas duas posturas indica a perda de relevância social da pintura ele também permite avaliar a função social do cinema como um instrumento possível de pedagogia das massas. Benjamin não está postulando aqui uma forma de consciência correlata ao cinema, mas levando em consideração um interesse originário das massas urbanas pelo cinema, observado na rápida penetração do cinema entre as classes trabalhadoras alemãs, as quais enchiam as salas de cinema baratas dos bairros proletários. Este interesse é, na definição de Benjamin, um

⁵⁴¹ Benjamin, GS VII-1, p. 380. OE I, p. 192. “Man klagt ihm, daß die Massen im Kunstwerk Zerstreuung suchten, während doch der Kunstfreund sich diesem mit Sammlung nahe. Für die Massen sei das Kunstwerk ein Anlaß der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht“.

⁵⁴² Benjamin, GS VII-1, p. 380. OE I, p. 192. “Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht”.

⁵⁴³ Benjamin, GS VII-1, p. 374. OE I, p. 187. “die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht“.

interesse em suas próprias condições de vida, um “interesse no próprio conhecimento e, portanto, em sua consciência de classe”.⁵⁴⁴

A correlação entre o público de cinema e a consciência de classe das massas constitui um ponto decisivo para a forma de recepção vislumbrada por Benjamin. Adorno viu aí apenas um “motivo brechtiano sublimado” que teria levado Benjamin a confiar no “estado presente da consciência do proletariado”.⁵⁴⁵ Desde então nenhuma outra questão do ensaio foi tão debatida, nem gerou tanta imprecisão na avaliação das posições de Benjamin. Um registro destas posições, que criticam a pretensa aposta de Benjamin numa consciência revolucionária já formada, pode ser encontrado no seguinte texto de Miriam Hansen.

Para Benjamin, as massas que estruturalmente correspondem ao cinema não coincidem com a verdadeira classe trabalhadora (quer operários, quer burocratas), mas sim com o proletariado como categoria da filosofia marxista, uma categoria de negação das condições existentes em sua totalidade. (...) atribui-se às massas um grau de homogeneidade que não apenas falha em contemplar sua complexa realidade, mas também (...) deixa o intelectual em uma posição marginal, rendendo-se à existência dessas massas, na melhor das hipóteses, como um Outro poderoso, embora ainda não desperto. (...) a imagem que Benjamin faz das massas, recuada ao século XIX ou projetada para o “ainda não” da revolução proletária, permanece, em última análise, uma abstração filosófica, senão estética.⁵⁴⁶

Segundo esta caracterização, Benjamin não teria levado em conta a diversidade social do público de cinema das décadas de 1920 e 1930, preferindo optar, numa referência implícita ao Lukács de *História e Consciência de Classe*, pela construção teórica de um sujeito revolucionário. Hansen tem toda a razão ao lembrar que Benjamin nunca empreendeu uma análise detida do público frequentador das salas de cinema. A relação mesma de Benjamin com o cinema era esporádica e circunstancial, muita distinta da posição de Siegfried Kracauer, por exemplo, que acompanhou de perto, como crítico de cinema da *Frankfurter Zeitung*, tanto a produção cinematográfica quanto a composição do público de cinema nos anos da República de Weimar. Ainda que esta distância ocasione certa inespecificidade social de certos momentos de sua discussão do público de cinema – notadamente sua definição como massa –, afirmar uma opção pela construção de um sujeito

⁵⁴⁴ Benjamin, GS VII-1, p. 372. OE I, p. 185. “ein Interesse der Selbst- und somit auch der Klassenerkenntnis”.

⁵⁴⁵ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 169.

⁵⁴⁶ Miriam Hansen. EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: Leo Charney, Vanessa T. Schwarz (org.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p. 429.

revolucionário é forçar demais a letra do texto. Além disso, este tipo de leitura obscurece o aspecto mais interessante do ensaio de Benjamin, a saber, a investigação da historicidade das formas de percepção estética, a partir da qual o cinema ganha contornos históricos precisos. Curiosamente, o mesmo texto usado por Hansen para embasar sua tese – uma longa nota de rodapé da segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte” – pode indicar uma outra leitura que relativiza suas colocações.

Nesta nota, Benjamin empreende uma investigação da formação da consciência de classe do proletariado a partir da diferença entre os conceitos de massa e de classe social. Para tanto, ele caracteriza dois tipos de comportamento de massa, o do proletariado e o da pequena-burguesia. Esta é definida como a massa compacta e impenetrável que se comporta de maneira reativa e emocional. Por isso, suas manifestações “apresentam geralmente um traço de pânico, seja no entusiasmo pela guerra, no ódio aos judeus ou no impulso de auto-preservação”.⁵⁴⁷ O que diferencia o proletariado da pequena-burguesia é a possibilidade dele passar desse caráter compacto e reativo da massa, do qual ele originalmente não se diferencia, ao caráter organizado da classe. Como classe, e não como massa, o proletariado abandona o domínio das reações para entrar no domínio da ação. A mediação entre a massa e a classe é a consciência de classe, cuja descoberta corresponde ao momento em que essa classe inicia a luta pela sua libertação.

essa diferença mostra seu direito de ser, melhor do que em qualquer lugar, nos casos nada raros, em que o que era originalmente alvoroço de uma massa compacta tornou-se, em consequência de uma situação revolucionária (...), ação revolucionária de uma classe. O específico de tais processos verdadeiramente históricos consiste em que a reação de uma massa compacta provoca um abalo nela mesma que a descomprime e permite que ela interiorize sua própria reação como uma união de quadros com consciência de classe.⁵⁴⁸

Essas colocações permitem afirmar que a referência histórica de Benjamin não é o proletariado organizado como classe revolucionária. Ao contrário, seu ponto de partida é uma situação de indistinção entre proletariado e pequena-burguesia na massa que frequenta o cinema.

⁵⁴⁷ Benjamin, GS VII-1, p. 370. “So tragen die Manifestationen der kompakten Masse durchweg einen panischen Zug – es sei, dass sie der Kriegsbegeisterung, dem Judenhaß oder dem Selbsterhaltungstrieb Ausdruck geben”.

⁵⁴⁸ Benjamin, GS VII-1, p. 370-1. “(...) erweist diese Unterscheidung ihr Recht nirgends besser als in den keineswegs seltenen Fällen, wo das, was ursprünglich Ausschreitung einer kompakten Masse war, infolge einer revolutionären Situation (...) zur revolutionären Aktion einer Klasse geworden ist. Das eigentümliche solcher wahrhaft historischen Vorgänge besteht darin, dass die Reaktion einer kompakten Masse in ihr selbst eine Erschütterung hervorruft, welche sie auflockert und ihr erlaubt, ihrer selbst als einer Vereinigung klassenbewusster Kaders innewerden“.

O pressuposto da teoria de Benjamin não é, portanto, a consciência de classe proletária já formada, mas a possibilidade de que o cinema tenha algum papel organizador para a classe trabalhadora desmobilizada e desorganizada. A indistinção de classe, diz ele em uma anotação para o ensaio, impede que se pressuponha a mobilização política do público. Isso, porém, não exclui o fato, continua ele, de que determinados filmes tenham sim algum efeito sobre sua mobilização política. Não é por acaso que Benjamin lembra, nesse contexto, a importância da análise, feita por Kracauer, dos danos à consciência de classe proletária pela produção cinematográfica alemã.⁵⁴⁹

O dado fundamental aqui é a consideração da mobilização do público não apenas por seus aspectos politizadores e conscientizadores, mas também pelos reativos e emocionais. O motivo não está apenas no fato do fascismo ter prontamente reconhecido e instrumentalizado estes aspectos do comportamento de massa, mas também constatação de que o indivíduo comporta-se originalmente de maneira reativa e instintiva no interior da massa: “as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas controlam-se mutuamente”.⁵⁵⁰ Por este motivo, o controle emancipador da reação do público de cinema não pode ser pensado simplesmente como um processo de elevação do público, pela reflexão sobre sua própria situação, à auto-consciência de agente político coletivo. Benjamin considera que o cinema também produz reações instintivas e emocionais – o riso coletivo seria a mais importante – que não devem ser desconsideradas em favor das mais reflexivas, mas também orientadas para a emancipação. O riso despertado pelas comédias-pastelão norte-americanas, por exemplo, poderia ser considerado um elemento crítico da recepção e não apenas catarse reconciliadora com as situações apresentadas ou expressão de sadismo pequeno-burguês, como afirmou Adorno em seu comentário ao ensaio de Benjamin.⁵⁵¹ O controle das reações emocionais e reflexivas da massa no cinema poderia ser compreendido então como a formação dialética de um corpo coletivo em que a participação do indivíduo não seria uma adesão instintiva e somática que anula sua própria individualidade, como Adorno afirmará em seu ensaio “Sobre Jazz” a respeito do

⁵⁴⁹ Benjamin, GS VII-2, p. 668. Benjamin não menciona trabalhos específicos no grande número de textos escritos por Kracauer durante a República de Weimar. Uma amostra deste aspecto do trabalho de Kracauer pode ser encontrada, por exemplo, em “As pequenas balconistas vão ao cinema”, texto em que Kracauer examina os enredos estereotipados de certa produção alemã da década de 1920. O trabalho foi publicado na coletânea *O ornamento da massa*.

⁵⁵⁰ GS VII-1, p. 374. OE I, p. 188. “nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen des Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt”.

⁵⁵¹ Cf. Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, pp. 171-2.

dançarino que acompanha o ritmo sincopado da banda de jazz.⁵⁵² Com a consideração dos aspectos reativos do comportamento em massa do indivíduo, Benjamin procura discutir a capacidade de o cinema aproximar-se dos mesmos elementos apropriados pelo fascismo e dar-lhes, num processo de reversão dialética, uma orientação emancipadora. Neste sentido, o processo de organização e esclarecimento do público exige também a consideração destes traços não-reflexivos do comportamento de massa.

Aqui se manifesta o traço fundamental de toda a reflexão de Benjamin sobre a arte de massa, a saber, a dialética de distanciamento e aproximação que obriga o pensamento a aproximar-se mimeticamente de seu objeto de crítica, assimilando-se perigosamente a ele, até o ponto de quase sucumbir à sua força regressiva, como se essa fosse a única estratégia ainda disponível para sustentar um mínimo da distância crítica capaz de salvar suas potencialidades libertadoras. É assim que o cinema se coloca perante a divisão tradicional entre alta e baixa cultura. Em argumentos que se aproximam dos desenvolvidos por Kracauer na década anterior, Benjamin chama a atenção para o fato de que as condições de vida das massas urbanas – a educação precária e o trabalho alienado – as excluem, de antemão, do domínio da chamada arte elevada. O que resta a elas para refletir “a experiência da vida em sua amplitude inteira”⁵⁵³ é o *kitsch*. Se as “classes baixas são as únicas que se deixam comover por esse gênero subalterno”⁵⁵⁴, isso não significa que tal segmentação da cultura deva ser tomada como um fato, mas que deve ser criticada como um produto da sociedade dividida em classes. A função social do cinema não é, contudo, a de promover um amálgama de baixa e alta cultura que oculte a contradição social que subsiste na própria cultura. Sua função é antes a de aproximar-se das massas, assimilando o *kitsch* e elevando-o a um patamar em que ele não é mais mera matéria para o consumo e para a ilusão das massas. Numa anotação para o projeto das “passagens”, contemporânea ao ensaio sobre a “Obra de Arte” e intitulada “Sobre o significado político do cinema”, Benjamin faz considerações bem pragmáticas sobre essa estratégia de aproximação.

O socialismo nunca teria aparecido caso tivessem tentado entusiasmar a classe trabalhadora apenas com uma ordem melhor das coisas. O que produziu a força e a autoridade do movimento foi o fato de Marx tê-la feito interessar-se por uma ordem em que eles ficariam numa situação melhor e ter mostrado a ela que essa seria a ordem justa. Com a arte acontece exatamente o

⁵⁵² A discussão deste trabalho de Adorno, escrito como uma resposta ao ensaio sobre a “Obra de Arte”, será feita logo adiante.

⁵⁵³ Benjamin, “O que é o teatro épico?”, GS II-2, p. 528. OE I, p. 87.

⁵⁵⁴ Idem.

mesmo. Em nenhum momento, por mais utópico que seja, se ganhará as massas para uma arte superior, mas sempre para uma arte que lhe é mais próxima. A dificuldade consiste exatamente no fato de dar tal forma a esta arte que se possa afirmar com a melhor consciência que ela seja uma arte superior. (...) O kitsch (...) de modo algum dispõe mais do que a arte de caráter de consumo momentâneo, absoluto e irrestrito. Mas, justamente nas formas consagradas de expressão, arte e kitsch não são unificáveis. Para as formas vivas, em devir, ao contrário, o que vale é que elas têm em si algo que aquece, que é utilizável e que até torna feliz, de modo que elas conseguem acolher em si o kitsch de modo dialético, aproximando-se com isso das massas e, ainda assim, superá-lo. Hoje, talvez só o cinema esteja à altura desta tarefa; de qualquer modo, ele é o que está mais próximo dela.⁵⁵⁵

Esta militância a favor da superação do *kitsch* pelo cinema pode parecer uma estratégia que força a relação entre o intelectual, o artista e as lutas sociais a um âmbito bastante rarefeito. O argumento, porém, se torna mais interessante se lido no sentido contrário, ou seja, no sentido dos riscos da renúncia da relação com a práxis política. Pois sustentando esses comentários está a convicção de que o enfraquecimento da consciência revolucionária da classe operária ao longo das décadas de 1920 e 1930 não deveria justificar o abandono do movimento social pela teoria, pela arte e pela crítica, por mais paradoxal que fosse essa posição.⁵⁵⁶ O ensaio sobre a “Obra de arte” indica o erro desse afastamento, resulte ele na posição de que as massas já estão de antemão ganhas ou perdidas para o socialismo: “É certo que um conceito ambíguo de massa (...) promove

⁵⁵⁵ Benjamin, GS V-1, p. 499-500. „Nie wäre der Sozialismus in die Welt getreten, hätte man die Arbeiterschaft nur einfach für eine bessere Ordnung der Dinge begeistern wollen. Dass es Marx verstand, sie für eine zu interessieren, in der sie es besser hätten und ihnen die als die gerechte zeigte machte die Gewalt und die Autorität der Bewegung aus. Mit der Kunst steht es aber genauso. Zu keinem, wenn auch noch so utopischen Zeitpunkte, wird man die Massen für eine höhere Kunst sondern immer nur für eine gewinnen, die ihnen näher ist. Und die Schwierigkeit, die besteht gerade darin, die so zu gestalten, dass man mit dem besten Gewissen behaupten könne, die sei eine höhere. (...) Der Kitsch (...) ist gar nichts weiter als Kunst mit hundertprozentiger, absolutem und momentanem Gebrauchscharakter. So stehen aber damit Kitsch und Kunst gerade in den konsekrierten Formen des Ausdrucks einander unvereinbar gegenüber. Für werdende, lebendige Formen dagegen gilt, dass (sie) in sich etwas erwärmendes, brauchbares, schließlich beglückendes haben, dass sie dialektisch den ‚Kitsch‘ in sich aufnehmen, sich selbst damit der Masse nahe bringen und ihn dennoch überwinden können. Dieser Aufgabe ist heute vielleicht der Film gewachsen, jedenfalls steht sie ihm am nächsten“.

⁵⁵⁶ Cf. a seguinte passagem do *Diário de Trabalho* de Brecht, escrita em 19 de agosto de 1940, durante o exílio na Finlândia: “quando abro a *compra do latão*, só para variar um pouco, é como se recebesse uma rajada de poeira na cara. pode-se imaginar esse tipo de coisa voltando a ter algum significado? essa não é uma pergunta retórica. eu deveria ser capaz de imaginá-la. e não se trata das vitórias atuais de hitler, mas pura e simplesmente do meu isolamento no que diz respeito à produção. quando escuto as notícias no rádio pela manhã, ao mesmo tempo em que leio a *vida de johnson*, de boswell, e lanço um olhar à paisagem de bétulas no meio da névoa perto do rio, então o dia antinatural começa, não sobre uma nota dissonante, mas sobre nota nenhuma. este é o *tempo nos intervalos*”. Brecht, *Diário de Trabalho I*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p. 109.

ilusões que foram fatais para o proletariado alemão”.⁵⁵⁷ A ameaça na década de 1930 não era a perda da oportunidade revolucionária, como indica o tom retrospectivo dessa afirmação, mas a incapacidade de resistir ao avanço do fascismo. “O fascismo, ao contrário, fez um uso extraordinário dessa lei, tenha ele consciência ou não dela. Ele sabe que quanto mais compacta é a massa que ele põe de pé, maiores são as chances de que os instintos contra-revolucionários da pequena burguesia determinem suas reações”.⁵⁵⁸ Daí a importância da referência a Marx e ao socialismo na passagem acima. A questão é saber se o cinema pode representar algo distinto do conforto para as massas com uma falsa felicidade, colocando-se do lado da exposição da verdade histórica. A inscrição histórica desta estratégia de reversão dialética da distração é a reação originalmente progressiva das massas diante do cinema, a qual deveria tornar-se objeto de trabalho, tanto para a arte quanto para a teoria. “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin.”⁵⁵⁹

Embora Benjamin aponte aqui a necessidade apropriar-se desta reação positiva da massa, ele não foi, contudo, o primeiro a valorizar a distração como uma forma de recepção característica do cinema. Siegfried Kracauer, de quem Benjamin era próximo desde a década de 1920, num curto ensaio chamado “Culto da Distração”, publicado em 1926 na *Frankfurter Zeitung*, já havia identificado tendências positivas no fenômeno, ao examinar as novas *Filmpaläste* de Berlim, ou seja, as grandes salas de cinema situadas em regiões centrais da cidade e freqüentadas em sua maioria pelos “trabalhadores de colarinho branco”, um público de renda mais alta que os operários que freqüentavam as salas baratas dos bairros proletários. O ponto de partida de Kracauer é o diagnóstico da modernidade como época de desagregação e dispersão e, portanto, como dissolução dos valores da cultura burguesa, que sustentavam a distinção entre arte elevada e arte popular, e que definiam a obra de arte por meio de idéias como interioridade, personalidade, autenticidade e organicidade. O cinema se torna então um objeto privilegiado de análise para Kracauer como parte de um conjunto de objetos reveladores deste diagnóstico de época. No parágrafo inicial do ensaio “Ornamento de massa”, Kracauer escreve:

⁵⁵⁷ Benjamin, GS VII-1, p. 371. “Denn unzweifelhaft hat ein zweideutiger Begriff der Masse (...) Illusionen befördert, die dem deutschen Proletariat zum Verhängnis geworden sind”.

⁵⁵⁸ Benjamin, GS VII-1, p. 371. “Dagegen hat sich der Faschismus diese Gesetze – mag er sich durchschaut haben oder nicht – ausgezeichnet zunutze gemacht. Er weiß: je kompakter die Massen sind, die er auf die Beine bringt, desto mehr Chance, dass die konterrevolutionären Instinkte des Kleinbürgertums ihre Reaktionen bestimmen“.

⁵⁵⁹ Benjamin, GS VII-1, p. 374. OE I, p. 187. „Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigen, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z. B. angesichts eines Chaplin, um“.

O lugar ocupado por uma época no processo histórico pode ser determinado de modo mais convincente a partir da análise das manifestações imperceptíveis de sua superfície do que a partir dos juízos que essa época faz de si mesma. Enquanto a expressão das tendências da época, estes não são um testemunho concludente para a constituição total da época. Aquelas, por sua vez, por causa de seu caráter inconsciente, conservam um acesso imediato ao teor fundamental da ordem estabelecida. Sua interpretação está inversamente vinculada ao seu conhecimento. O teor fundamental de uma época e os movimentos despercebidos iluminam-se reciprocamente.⁵⁶⁰

O elemento central deste texto programático se encontra na idéia de superfície. Em seu estudo sobre a produção de Kracauer neste período, Miriam Hansen aponta que o termo sofre uma sensível inflexão ao longo da década de 1920.⁵⁶¹ Desde o início da década, o conceito faz parte de um diagnóstico de época em que a modernidade é vista como um processo histórico de progressivo esvaziamento de sentido, de dissociação entre verdade e existência e de dissolução do mundo numa multiplicidade caótica de fenômenos, concomitante à racionalização capitalista e à alienação das relações pessoais e de trabalho. Se a perspectiva inicial é a de recaída no pessimismo cultural, por volta de 1924, especialmente a partir do ensaio “Aqueles que esperam” (*Die Wartenden*), a metáfora da superfície adquire outros contornos, passando do âmbito da negatividade e da mera aparência para o domínio em que a realidade contemporânea se manifesta numa multiplicidade de fenômenos. Com isso, as conotações idealistas do conceito são relativizadas.

Embora o próprio tropo da superfície ainda implique a topografia vertical da filosofia idealista (essência/aparência, a hierarquia de verdade e realidade empírica), na prática crítica de Kracauer, a *Ober-fläche* perde cada vez mais seu prefixo e se torna uma *Fläche*, um plano de configurações preliminares que exigem investigação e interpretação.⁵⁶²

⁵⁶⁰ Kracauer, *Das Ornament der Masse*, in *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 50. „Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst. Diese sind als der Ausdruck von Zeittendenzen kein bündiges Zeugnis für die Gesamtverfassung der Zeit. Jene gewähren ihrer Unbewußtheit wegen einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden. An seine Erkenntnis ist umgekehrt ihre Deutung geknüpft. Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig“.

⁵⁶¹ Miriam Hansen. Decentric Perspectives. Kracauer’s Early Writings on Film and Mass Culture, in *New German Critique* N°. 54, 1991, pp. 50-1.

⁵⁶² Hansen, op. cit., p. 51. Cf. também Inka Mülder-Bach, *Der Umschlag der Negativität: Zur Verschränkung von Phenomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmaesthetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der ‘Oberfläche’*, *Deutsche Vierteljahresschrift* N°. 61.2, 1987, pp. 359-373.

Com isso, Kracauer descobre um amplo domínio da experiência, ainda não interpretada e teorizada, capaz de apresentar o “teor fundamental da época”. É a partir desta perspectiva que inovações técnicas e artísticas como a fotografia e o cinema tornam-se objetos privilegiados de análise.

Numa clara tomada de partido pela técnica de montagem, Kracauer afirma que o cinema dispensa a exigência de coerência e organicidade que, segundo ele, caracterizava a “arte elevada”. Com isso, ele se torna o meio adequado à apresentação a uma vasta platéia da fragmentação e da desordem que imperava em seu mundo real destituído de interioridade. “Aqui, na pura exterioridade, o público encontra a si mesmo; sua própria realidade é revelada na seqüência fragmentada das esplêndidas impressões sensoriais”.⁵⁶³ Com esses elementos, é possível entender que a valorização por Kracauer da distração não se confunde com a aceitação acrítica do entretenimento como experiência estética alternativa e socialmente mais relevante que o culto da arte elevada. Ao contrário, Kracauer busca identificar na relação entre a realidade exposta no cinema e sua forma correspondente de recepção o anacronismo das concepções artísticas tradicionais do auge da época burguesa – autonomia da arte, personalidade do artista, recepção contemplativa – que sustentavam a antiga divisão entre alta cultura e entretenimento. Daí a dura crítica no ensaio “Culto da distração” às novas salas de cinema de Berlin – os *Filmpaläste* – por mascararem, com relíquias estéticas ultrapassadas, a nudez da realidade desagregada que os filmes apresentam. Kracauer aponta tal anacronismo no momento em que a apresentação de um filme ganha traços de grande espetáculo teatral. “A distração (...) é adornada com fitas e trazida à força para uma unidade que não existe mais. Em vez de reconhecer o estado atual de desintegração que tais shows deveriam representar, os cinemas colam as peças depois do acontecimento e as apresentam como uma criação orgânica”.⁵⁶⁴ Calcada em concepções artísticas ultrapassadas, a distração perde suas qualidades e se torna um instrumento de encobrimento da desintegração.

⁵⁶³ Kracauer, “Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“, in *Das Ornament der Masse*, p. 315. “Hier, in reinem Außen, trifft es sich selber an, die zerstückelte Folge der splendiden Sinneindrücke bringt seine eigene Wirklichkeit an den Tag”.

⁵⁶⁴ Kracauer, op. cit., p. 316. „Die Zerstreuung (...) wird von ihnen mit Draperien umhängt und zurückgezwungen in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt zum Zerfall sich zu bekennen, den darzustellen ihnen obläge, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung an“.

Se essa realidade permanecesse escondida de seus observadores, eles não poderiam nem atacá-la, nem transformá-la. (...) Que os espetáculos pertencentes à esfera da distração ofereçam uma desordem tão exterior como o mundo das massas das grandes cidades, que falte a eles toda coerência autêntica e materialmente fundada, salvo a argamassa de sentimentalidade que encobre esta carência apenas para torná-la mais visível, que esses espetáculos realizem a mediação, de modo exato e franco, entre a *desordem* da sociedade e os milhares de olhos e ouvidos – isso é precisamente o que os possibilita a evocar e manter a tensão que deve preceder a reversão necessária.⁵⁶⁵

Os pontos de contato entre Benjamin e Kracauer não implicam, porém, em uma mesma relação entre distração, arte e emancipação social. Em Kracauer, como em Benjamin (e em Brecht), a exposição de uma nova realidade pelo cinema também está relacionada a um elemento de ordem prática. Mas esta vocação social se articula de maneira diferente. Benjamin se distingue de Kracauer por tentar pensar o cinema não simplesmente como uma crítica à concepção burguesa de arte, mas também a partir da historicidade do próprio conceito de arte. Kracauer, pelo menos neste texto, localiza o poder emancipatório da distração no abandono da arte, como se o próprio idéia de arte não fosse pensável fora dos domínios de uma cultura aristocrática ou burguesa tradicional. A pretensão artística mesma do cinema é um equívoco, pois implica sua absorção por uma cultura obsoleta. Benjamin, por sua vez, não situa o cinema para além do domínio da arte, mas aponta as novas condições sob as quais uma obra de arte é produzida e recebida. O elemento curioso da distração em Kracauer está, porém, no fato de que, apesar da rejeição sumária da cultura burguesa, as virtudes do cinema se encontram justamente em seu poder de provocar a empatia do público. No esforço de garantir para o cinema um modo de exibição próprio, independente de meios tradicionais como o teatro, Kracauer acaba por restringir-se a assegurar-lhe um lugar num terreno já demarcado, em vez de ir além dos limites desse terreno. Em outras palavras, Kracauer vê no cinema uma forma ilusionista de exposição, com a qual os espectadores devem identificar-se a fim de se deixarem impregnar pela realidade apresentada. É o que ele diz ao contestar a introdução de artifícios teatrais nas salas de exibição: “A *bi-dimensionalidade* do filme produz a aparência do mundo físico sem necessitar de

⁵⁶⁵ Idem. “Wäre sie ihm verborgen, es könnte sie nicht angreifen und wandeln (...) daß die ihrer Sphäre zugehörigen Vorführungen ein so äußerliches Gemenge sind wie die Welt der Großstadtmasse, daß sie jedes echten sachlichen Zusammenhangs entraten, es sei denn des Kittes der Sentimentalität, der den Mangel nur verdeckt, um ihn sichtbar zu machen, daß sie genau und unverhohlen die *Unordnung* der Gesellschaft den Tausenden von Augen und Ohren vermitteln – dies gerade befähigte sie dazu, jene Spannung hervorzurufen und wachzuhalten, die dem notwendigen Umschlag vorangehen muß“.

complemento. (...) Por si mesmo o filme exige que o mundo refletido por ele seja o único. Todo entorno que lhe dê uma terceira dimensão deve ser arrancado. Caso contrário, o cinema fracassará como ilusão.”⁵⁶⁶ Não é tarefa do cinema chamar a atenção do público para a constituição mesma da obra de arte como uma forma de refletir sobre a realidade apresentada. Para Kracauer, o cinema é uma janela, decerto que não para uma realidade harmoniosa, mas para a desagregação da vida moderna. Ainda assim ele é uma forma de espetáculo ilusionista. Como tal, a idéia de distração não fornece nem uma nova idéia de arte, nem esclarece como o cinema se vincularia a um movimento mais amplo de transformação social. Ela limita-se a um reflexo da anarquia descontrolada do mundo.

II

O ensaio de Adorno “Sobre Jazz”, escrito em 1936 e publicado no mesmo ano na *Revista de Pesquisa Social*, foi escrito como resposta ao trabalho de Benjamin sobre “A Obra de arte”. O trabalho deveria ser lido como a contrapartida positiva àquelas críticas – a parte negativa – ao texto de Benjamin. O “positivo” de Adorno, porém, não corresponde necessariamente ao esforço de descobrir no jazz subsídios para uma compreensão mais acurada da arte contemporânea. Ele indica, bem ao contrário, o desmascaramento daqueles elementos regressivos da cultura de massa que Benjamin não teria notado em sua avaliação do cinema. Nos termos em que Adorno apresenta seu trabalho:

Trata-se de um completo veredicto sobre o jazz, na medida em que seus elementos, sobretudo os progressivos (aparência da montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução perante a produção), são mostrados, na verdade, como fachada de elementos reacionários. Acredito que fui bem sucedido em decifrar o jazz e identificar sua função social.⁵⁶⁷

Decifrar o jazz diz respeito a uma estratégia de análise em que o exame de sua técnica é feito do ponto de vista de sua função social, de modo que aquilo que é na *aparência* possa ser mostrado tal como é de *verdade*, evidenciando os elementos arcaicos produzidos pelo domínio técnico

⁵⁶⁶ Idem. „Seine *Zweidimensionalität* erzeugt den Schein der Körperwelt, ohne daß sie einer Ergänzung bedürfte. (...) Der Film fordert von sich aus, daß die von ihm gespiegelte Welt die einzige sei; man sollte ihn jeder dreidimensionalen Umgebung entreißen, sonst versagt er als Illusion“.

⁵⁶⁷ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, pp. 174-5. „Es kommt zu einem vollen Verdikt über den Jazz, indem zumal dessen „fortschrittliche“ Elemente (Schein der Montage, Kollektivarbeit, Primat der Reproduktion vor der Produktion) als Fassaden eines in Wahrheit ganz Reaktionären aufgewiesen werden. Ich glaube, daß es mir gelungen ist, den Jazz wirklich zu dechiffrieren und seine gesellschaftliche Funktion zu bezeichnen“.

moderno da música comercial. Logo no início do ensaio, esta verdade é apontada programaticamente da seguinte forma. “Os elementos tecnológicos constitutivos da função podem ser compreendidos como cifra dos elementos sociais: o gênero é dominado pela função e não por uma lei formal autônoma”.⁵⁶⁸ É fácil notar que em sua análise do jazz Adorno pressupõe sua concepção de obra de arte autônoma enquanto desdobramento imanente de seu material artístico. Ao contrário de Benjamin, Adorno não buscou desenvolver uma forma distinta de avaliação da produção e da recepção da cultura de massa. Sua abordagem do jazz permanece subsidiária do conceito de obra de arte autônoma que percorre normativamente toda a sua reflexão sobre a música comercial.

É neste contexto que se deve entender sua definição do jazz como “pura mercadoria”. Embora a música de Schönberg também fosse mercadoria, como afirma Adorno em “Sobre a situação social da música”, ela não era apenas mercadoria. Ao perseguir a tendência imanente ao seu material, mostrando o caráter obsoleto das categorias da arte burguesa, ela se configurava também como um processo de negação da própria sociedade que transformara a música em mercadoria. O jazz, por sua vez, se encontra no extremo oposto ao da música de Schönberg. Ele não é negação, mas adesão estrita da música às regras do mercado. Com isso, Adorno pretendia também mostrar a insuficiência, ou melhor, o caráter antiquado da divisão entre uma arte leve e a arte séria que caracterizava a relação entre a obra de arte autônoma e as formas de entretenimento do capitalismo liberal do século XIX. Segundo Adorno, num momento em que toda música é mercadoria, é a relação com o mercado que deve ser o critério de distinção.

Sob o aspecto social, a atual produção, o consumo e o exercício musical podem ser drasticamente divididos naqueles que reconhecem sem rodeios o caráter de mercadoria e, renunciando a toda intervenção dialética, direcionam-se às exigências do mercado, e naquelas que não se dirigem em princípio ao mercado. Dito de outro modo: em face do estranhamento entre sociedade e música, o primeiro grupo se coloca – de modo passivo e não dialético – do lado da sociedade e o segundo do lado da música.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Adorno, „Über Jazz“, GS 17, p. 76. „Der technologische Tatbestand der Funktion darf als Chiffre eines gesellschaftlichen verstanden werden: die Gattung wird von der Funktion beherrscht und nicht von einem autonomen Formgesetz“.

⁵⁶⁹ Adorno, „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, GS 18, p. 733. „Unterm gesellschaftlichen Aspekt läßt sich die gegenwärtige Musikübung, Produktion und Konsumtion, drastisch aufteilen in solche, die den Warencharakter umstandslos anerkennt und, unter Verzicht auf jeden dialektischen Eingriff, nach den Erfordernissen des Marktes sich richtet und in solche, die sich prinzipiell nicht nach dem Markt richtet. Anders gewandt: in der Entfremdung von Gesellschaft und Musik stellt die erste Gruppe - passiv und undialektisch - sich auf die Seite der Gesellschaft, die zweite auf die der Musik.“

A divisão tradicional entre música séria e música leve não é adequada a este posicionamento perante o mercado. Pois na mesma medida em que certa música séria se pautava por critérios de mercado, e até os transfigurava com o objetivo de aumentar seu valor, havia música ligeira que trazia em si elementos de resistência ao mercado e que apontavam para além daquela sociedade. Mesmo em textos posteriores, como o capítulo sobre a indústria cultural da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno valorizará elementos da cultura de entretenimento do capitalismo liberal. O que torna obsoleta a divisão tradicional a partir da década de 1930 é a tendência monopolista à concentração que impede que elementos negativos ao próprio sistema sobrevivam nele. Com isso a passagem entre a arte autônoma e a lógica do mercado começa a tornar-se intransponível, um movimento que Adorno veria consumado na década seguinte ao escrever sobre a indústria cultural norte-americana.

É a identificação do jazz como pura mercadoria, produzida segundo os imperativos do mercado, que permite a Adorno tratá-lo como um bloco que unifica diversos estilos musicais, de proveniência variada, sob o bordão de música comercial. Uma rápida contextualização é necessária à delimitação do terreno em que sua crítica se desdobra. Neste ensaio de 1936, o termo “jazz” não designa a música norte-americana de origem negra, mas fenômenos especificamente alemães, observados por ele desde o início da República de Weimar. No contexto marcado pelo isolamento cultural e econômico da Alemanha nos primeiros anos após o fim da I Guerra,⁵⁷⁰ o jazz se desenvolve ali pela introdução do ritmo sincopado do *ragtime* – um estilo pianístico que serviu de base ao jazz negro norte-americano – em gêneros de música comercial herdados da Alemanha guilhermina, como a banda militar e a *Radaukapelle*, um gênero de música de salão vienense, anterior a I Guerra. É a partir da relação entre esses dois estilos que Adorno classificará o jazz, em certo momento, como uma união de marcha e música de salão. A base do jazz alemão, porém, era dada por uma outra formação musical também já existente, originária da Europa Central, a orquestra de salão conduzida por um violinista, o *Stehgeiger*, a qual, por já possuir uma tradição de improvisação, se adequava bem à maquiagem de “banda de jazz”, entrando com

⁵⁷⁰ Nos primeiros anos após a I Guerra, a penetração e a recepção do jazz americano na Alemanha era bastante rarefeita. Nenhum músico de jazz visitou o país antes de 1924. Mesmo a indústria fonográfica norte-americana só começou a exportar para a Alemanha a partir de meados da década de 1920, quando um acordo de troca de matrizes para produção de discos permitiu que gravações de jazz americano chegassem a Alemanha e os Estados Unidos tivessem acesso às gravações alemãs de música clássica. Para uma contextualização das colocações de Adorno sobre o jazz, cf. J. Bradford Robinson, *The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany*, in *Popular Music*, V. 13, N°1, Jan. 1994; e Harry Cooper. On “Über Jazz”: Replaying Adorno with the Grain, in *October*, Vol. 75 (Winter 1996).

sucesso no mercado da música comercial dos anos 1920. Muitas das figuras proeminentes do jazz alemão do início da década de 1920 também vinham desta tradição, a ponto de a figura do violinista de origem húngara ou eslávica incorporar para o público o estereótipo do típico músico de jazz. A modificação mais importante ocorreu em meados da década de 1920, quando as *big bands* americanas, notadamente aquelas lideradas por músicos brancos como Paul Whiteman, começaram a ter maior penetração na Alemanha, introduzindo o estilo do jazz sinfônico na música da República de Weimar e deixando duas marcas importantes: a consideração do arranjador como um músico tão importante quanto o compositor e a elevação do jazz a música de concerto. Na década de 1930, por fim, ocorre um recuo dos elementos mais avançados desses estilos musicais, predominando a difusão da marcha musical.

Adorno compreende este quadro como uma tendência à padronização orientada pela adequação do jazz ao mercado musical das décadas de 1920 e 1930. Não é de surpreender que ele ignore ou desconsidere elementos desviantes, apegando-se àqueles que cristalizam uma tendência geral de fortalecimento do mercado do jazz enquanto música comercial feita para dançar. Daí seu juízo redutor da técnica musical do jazz, mesmo daqueles elementos que ele considerava inovadores como o timbre e o ritmo, os quais ele reduz, respectivamente, ao *vibrato* do violinista de orquestra e à síncope. A redução do ritmo de jazz à síncope indica que, para Adorno, a técnica do jazz ainda estava presa aos primórdios do *ragtime*, do qual o jazz se diferenciaria apenas pelo abandono do timbre do piano. Sua compreensão do ritmo permanece no nível dos manuais dos anos 1920 na Alemanha, que traziam exercícios para ensinar a sincopar melodias do repertório tradicional, as quais deveriam permanecer reconhecíveis por trás do ritmo alterado. Mesmo na consideração de sua forma de execução, Adorno permanece no que era corrente na época, avaliando a improvisação pelo esquema reproduzido pelos músicos da época a partir de manuais de improvisação bastante difundidos. Nesse sentido, se o jazz poderia prometer alguma liberdade na execução de uma peça, fosse ela na improvisação, fosse nas alterações de timbre e ritmo, ela permanecia, para Adorno, uma ilusão, uma falsa promessa que se revertia num esquema rígido e repetitivo.

Para Adorno, estas falsas inovações se inseriam num contexto em que o jazz assumia a função ideológica de produzir uma aparência de imediatidade na relação entre a música e o público, a qual poderia ter um efeito renovador sobre a cultura europeia.⁵⁷¹ “A crença no jazz

⁵⁷¹ Sobre este apelo primitivista exercido pelo jazz na República de Weimar, com atenção especial à literatura, cf. o artigo de Marc Weiner. “*Urwaldmusic* and the Borders of German Identity: Jazz in Literature of the Weimar Republic”. In *The German Quarterly*, Vol. 64, N° 4 (Autumn 1991), pp. 478-80.

como uma força elementar na qual a música européia pretensamente decadente poderia se regenerar é uma mera ideologia”.⁵⁷² Neste contexto é que deve ser entendida sua polêmica contra o apelo à origem primitiva negra do jazz, a qual lhe parecia historicamente falsa, diante da compreensão do jazz como um fenômeno urbano e moderno.

O Jazz se relaciona com os negros do mesmo modo como a música de salão e o *Stehgeiger* se relacionam com aqueles que eles acreditavam de modo tão firme ter superado, os ciganos. De acordo com a indicação de Bartók, esta música foi levada aos ciganos pela cidade; assim como o consumo, também a produção do jazz é urbana; e a pele do homem negro é um efeito colorido tal como o prateado do saxofone.⁵⁷³

Por maior que seja o estranhamento provocado hoje por esta tese, ela é historicamente convincente no contexto da música comercial alemã dos anos 20 e 30. Pois, mesmo após o aumento da importação de discos americanos na Alemanha, a partir de meados da década de 20, o jazz dos músicos negros permanecia indisponível no mercado alemão.⁵⁷⁴ A origem da música comercial alemã não deveria, portanto, ser buscada em pretensas tradições primitivas, mas em outro lugar, na música de salão européia. “Em suas origens, diz Adorno, o jazz alcança até as profundezas do estilo de salão”.⁵⁷⁵ Nesse sentido, o jazz alemão era um fenômeno de elite, uma música composta e tocada por brancos, e o privilégio de uma classe social que dispunha de tempo e condições para aprender a dançá-lo.

A função do jazz deve ser então entendida, antes de tudo, em relação à classe superior, e suas formas mais conseqüentes deveriam ser reservadas ainda hoje à camada superior bem altamente treinada e capaz de dançar, pelo menos enquanto se tratar mais de recepção íntima que da mera transmissão por auto-falantes e bandas em locais freqüentados pelas massas. De modo semelhante

⁵⁷² Adorno, *Über Jazz*, p. 82. „Der Glaube an den Jazz als eine Elementarkraft, an der etwa die angeblich dekadente europäische Musik sich regenerieren könnte, ist eine bloße Ideologie“.

⁵⁷³ Adorno, *GS 17*, p. 83. „Der Jazz verhält sich zu den Negeren ähnlich wie die Salonmusik der Stehgeiger, die er so stählern meint überwunden zu haben, zu den Zigeunern. Nach Bartóks Nachweis wird diese den Zigeunern von der Stadt aus geliefert; städtisch ist wie der Konsum so auch die Herstellung des Jazz, und die Haut der Neger so gut wie das Silber der Saxophone ein koloristischer Effekt“.

⁵⁷⁴ As gravadoras americanas segregavam os artistas negros em catálogos separados que não foram escolhidos para a exportação para a Alemanha. O que chegou a Alemanha foram, em grande parte, além das canções comerciais mais adocicadas, as gravações de jazz branco produzidas em estúdios de Nova Iorque ou de bandleaders também brancos, como Paul Whiteman. Os poucos artistas negros que visitaram Berlim, como Sydney Bechet, passaram anônimos. As rádios, por sua vez, também não fizeram nada para alterar o padrão do jazz branco, preferindo transmitir música produzida por suas próprias bandas e, posteriormente, discos dos bandleaders alemães. Cf. artigo citado de J. Bradford Robinson.

⁵⁷⁵ Adorno, *GS 17*, p. 91. “ Mit seinen Ursprüngen reicht der Jazz tief in den Salonstil hinab“.

ao traje social masculino, o jazz representa para ela a inexorabilidade da instância social que ela mesma é, mas que no jazz se transfigura em algo original, primitivo, em “natureza”.⁵⁷⁶

Adorno reconhece no jazz a função social de transfiguração das relações sociais. Pelo apelo popular de seu caráter de mercadoria, ele busca esconder a situação de alienação entre os homens conferindo a ela uma situação de aparência: falsa aparência de imediatidade. Numa situação em que a bela aparência não é mais capaz de apresentar a verdade, a música de Schönberg a dissolve num processo imanente de exposição dos próprios procedimentos artísticos; o jazz, por sua vez, a reconstrói como uma falsa aparência sem pretensão de verdade. A totalidade de sua técnica, do ritmo sincopado à pretensa espontaneidade da improvisação, é abarcada por Adorno como falsa superação da situação social de alienação.

A aptidão utilitária do jazz não supera a alienação, mas a reforça. O jazz é mercadoria em sentido estrito: sua aptidão para o uso determina sua produção de outro modo não distinto de sua vendabilidade, não somente na mais extrema contradição com a imediatidade de seu uso, mas também com a do próprio processo de trabalho. (...) Os traços no jazz em que sua imediatidade parecem se afirmar, ou seja, aqueles traços de pretensa improvisação, cuja forma elementar foi identificada na síncope, são adicionados, em sua pura externalidade, ao caráter normalizado da mercadoria, ela mesma vez por outra normalizada, com o intuito de mascará-lo, sem ganhar com isso poder sobre ele por um segundo sequer. Por meio de suas intenções, seja a do estilo elevado, seja a do gosto individual, ou ainda da espontaneidade individual, o jazz pretende melhorar suas condições de venda e encobrir seu caráter de mercadoria, o qual, de acordo com uma das contradições fundamentais do sistema, colocaria em risco seu próprio sucesso caso aparecesse desvelado no mercado.⁵⁷⁷

Esta crítica à busca de uma imediatidade perdida, transfigurada no apelo popular da cultura de massa, ecoa, por sua vez, as censuras de Adorno ao neoclassicismo, ao objetivismo, ao folclorismo e, de modo geral, à música utilitária da década de 1920. A diferença apontada pelo ensaio “Sobre Jazz” em relação a estes debates artísticos está no fato de Adorno reconhecer na

⁵⁷⁶ Adorno, GS 17, pp. 78-9. „Die Funktion des Jazz ist denn auch zunächst relativ auf die Oberklasse zu verstehen, und seine folgerichtigeren Formen dürften, jedenfalls soweit es um intimere Rezeption geht als das bloße Ausgeliefertsein an Lautsprecher und Kapellen in Massenlokalen, heute noch der tanzgerechten und hochtrainierten Obersicht vorbehalten sein. Der Jazz repräsentiert ihr, ähnlich etwa wie die Abendkleidung des Herrn, die Unerbittlichkeit der gesellschaftlichen Instanz, die sie selber ist, die sich jedoch im Jazz als urtümlich, primitiv, „Natur“ verklärt“.

⁵⁷⁷ Adorno, GS 17, p. 77-8.

própria cultura de massa, na música identificada com o mercado, a pretensão de corrigir o isolamento burguês da obra autônoma, ou seja, o processo de objetivação da música que a transformou em arte autônoma. O foco do problema não está, portanto, no romantismo da convicção de que a sociedade correta surgiria da produção de uma pura imediatidade ou de que materiais musicais passados poderiam ser reempregados na música contemporânea; o problema está em que agora é a mercadoria a responsável por produzir uma falsa aparência de imediatidade por meio da restauração do contato da música com o público. Nesse sentido, Adorno aponta no jazz a compreensão da forma-mercadoria que ele cobrava de Benjamin por ocasião do comentário ao *Exposé* para o “projeto das passagens”, no ano anterior: a produção do arcaico é uma função do novo. Na leitura de Adorno, Benjamin não teria apresentado o vínculo entre estes pólos de maneira suficientemente dialética. Consequentemente, o arcaico permanecia como um resto, um potencial libertador do mito, enquanto imagem pré-histórica da sociedade sem classes, contra o poder do fetichismo, em vez de ser apresentado, dialeticamente, como algo produzido pelo capitalismo. No ensaio “Sobre Jazz”, é possível ler uma resposta ao texto de Benjamin na medida em que Adorno vê no arcaico a própria expressão do jazz como mercadoria.

O arcaico moderno do Jazz não é outra coisa que seu caráter de mercadoria. Os traços de originalidade são as marcas da mercadoria: a imobilidade rígida, quase atemporal no movimento, a estereotipia mascarada, o em-um de agitação selvagem enquanto aparência de algo dinâmico e a inexorabilidade da instância que governa tal excitabilidade. Mas, antes de tudo, a lei que é tanto a do mercado como a do mito: ele deve sempre permanecer o mesmo e ao mesmo tempo simular o novo.⁵⁷⁸

Como mercadoria, o jazz penetra em todas as camadas sociais, num movimento de descendência social, o qual não pode ser mais caracterizado como dominação de uma classe sobre outra, mas como uma lógica de alienação que transpassa a totalidade da sociedade.

O efeito do Jazz sozinho permanece tão pouco vinculado à classe superior quanto sua consciência se distingue de modo nítido da consciência dos dominados. (...) Como efeito de *superfície* e *distração*, se não também como ritual sério de diversão, o Jazz penetra a sociedade inteira, mesmo

⁵⁷⁸ Adorno, GS 17, p. 84. „Die moderne Archaik des Jazz ist nichts anderen als sein Warencharakter. Die urtümlichen Züge an ihm sind die warenhaften: die starre, gleichsam zeitlose Unbewegtheit in der Bewegung, die maskenhafte Stereotypie, das Ineins von wilder Erregtheit als dem Schein des Dynamischen und Unerbittlichkeit der Instanz, die über solche Erregtheit herrscht. Vor allem aber das Gesetz, das eines des Marktes so gut wie eines der Mythen: er muß gleichzeitig stets dasselbe sein und stets das Neue vortäuschen.

o proletariado (...). Com frequência os dependentes podem identificar-se com a classe superior por meio da recepção do jazz.⁵⁷⁹

Ao apontar na indústria crescente de diversão a responsável pela difusão do Jazz, Adorno estabelece uma constelação diferente de Benjamin e de Kracauer para a compreensão do fenômeno da distração. Se ele se refere aqui ao jazz como *superfície* e como *distração* é porque ele pretende apontar no jazz, diferentemente de seus antigos mentores, a formação de uma cultura urbana e de massa, para a qual a música é apenas uma mercadoria destinada a preencher as horas de lazer, sem qualquer resquício da pretensão de verdade que ele reconhece nas obras de arte autônomas.

III

Os ensaios sobre a “Obra de arte” e “Sobre Jazz” constituíram um dos assuntos principais da conversa entre Adorno e Benjamin ocorrida em outubro de 1936, durante um encontro em Paris. A partir dela, Adorno escreveu uma série de anotações, reunidas posteriormente como *Oxfordner Nachträge*, que sintetizam alguns pontos da discussão. Um dos mais significativos diz respeito ao aproveitamento da abordagem benjaminiana da distração como forma de percepção própria ao cinema. Ao reapropriá-la como a forma de escuta característica do jazz, Adorno se contrapõe aos traços positivos ressaltados por Benjamin.

O exercício da função do jazz como constitutivamente inconsciente se torna possível na medida em que ele não é apreendida em completa atualidade, mas geralmente como acompanhamento para dança ou pano de fundo de uma conversa. (...) A atenção é apropriada à obra na medida em que ela a apreende de modo ativo-subjetivo, ao mesmo tempo em que a distancia do sujeito.⁵⁸⁰

Adorno não chega a considerar a distração como uma forma de percepção surgida da técnica artística recente, limitando-se a defini-la negativamente, como deturpação da forma correta. Seu modelo de escuta é a *atenção* exigida pela obra de arte autônoma. A audição de uma sonata de

⁵⁷⁹ Adorno, GS 17, p. 79 (grifos meus). „Allein die Wirkung des Jazz bleibt so wenig an die Oberschicht gebunden, wie deren Bewußtsein von dem der Beherrschten in Schärfe sich abhebt. (...) Als Oberflächenwirkung und Zerstreuung, ob auch nicht als seriöses Amüsieritual, durchdringt der Jazz die gesamte Gesellschaft, selbst das Proletariat. (...) Oft mögen die Abhängigen durch die Rezeption des Jazz mit der Oberklasse sich identifizieren.“

⁵⁸⁰ Adorno, „Über Jazz (Oxfordner Nachträge)“, p. 104. „Die Ausübung der Funktion des Jazz, als einer konstitutiv unbewußten, wird dadurch möglich, daß er gemeinhin nicht in voller Aktualität aufgefaßt wird, sondern als Begleitung zum Tanz oder als Hintergrund zum Gespräch. (...) Ihr angemessen (dem Werk) ist die Aufmerksamkeit, die sich, eben indem sie das Werk aktiv-subjektiv ergreift, zugleich von ihm distanziert.“

Beethoven, por exemplo, confronta o ouvinte com a objetividade da obra, exigindo tanto a receptividade da escuta quanto o esforço intelectual de sintetizar a percepção de seus momentos particulares. Este exercício não se verifica no jazz, pois o ouvinte, diz Adorno, não tem consciência plena do que ouve. Sua defesa da atenção, porém, não se limita a considerá-la como a forma de percepção adequada à música autônoma. Adorno confere à atenção e, portanto, à obra de arte autônoma e à subjetividade individual, como últimos focos de resistência contra a falsa aparência propagada pela cultura de massa, o poder de quebrar o encanto do jazz. “A recepção não atenta do Jazz não produz nenhum trabalho com a música – e por isso mesmo não a distancia. É necessário apenas ouvir o Jazz e ele perde seu poder”.⁵⁸¹

Dois anos depois, no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”, Adorno apresentaria a versão elaborada deste raciocínio, ao considerar o enfraquecimento da atenção como uma regressão da audição verificável em toda escuta de música não autônoma.

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido reconhecimento da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si não permitem, com exceção de certas particularidades surpreendentes, uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva. A observação de Walter Benjamin sobre a apercepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira.⁵⁸²

A avaliação da distração feita por Benjamin aponta, contudo, para outra direção. Ela se apresenta como o esforço de salvar as potencialidades emancipadoras da distração, reconhecendo-a como um instrumento de equilíbrio entre o homem e a técnica. Para isso era necessário compreendê-la como um fenômeno próprio, o que ele procurou fazer ao situar a

⁵⁸¹ Adorno, GS 17, p. 104. „Die unaufmerksame Rezeption von Jazz leistet keine Arbeit an der Musik – und eben darum distanziert sie nicht. Man brauchte nur dem Jazz zuzuhören, und er verlöre seine Macht.“

⁵⁸² Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 182. „Die perzeptive Verhaltensweise, durch die das Vergessen und das jähe Wiedererkennen der Massenmusik vorbereitet wird, ist die Dekonzentration. Wenn die genormten, mit Ausnahme schlagzeilenhaft auffälliger Partikeln einander hoffnungslos ähnlichen Produkte konzentriertes Hören nicht gestatten, ohne den Hörern unerträglich zu werden, dann sind diese ihrerseits zu konzentriertem Hören überhaupt nicht mehr fähig. Sie können die Anspannung geschärfter Aufmerksamkeit nicht leisten und überlassen gleichsam resigniert sich dem, was über sie ergeht und womit sie sich anfreunden nur, wenn sie nicht gar zu genau hinhören. Benjamins Hinweis auf die Apperzeption des Films im Zustand der Zerstreuung gilt ebensowohl für die leichte Musik“. Adorno, GS 14, p. 37.

distração no contexto maior da transformação histórica da estética em seu sentido originário de percepção. Com isso, o cinema não é avaliado com categorias emprestadas da concepção de obra de arte autônoma, mas pela transformação dos modos de percepção, mais precisamente pelo progressivo predomínio de uma dominante tátil no universo óptico.

Onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. (É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária.) Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.⁵⁸³

O efeito de choque das imagens cinematográficas permite a Benjamin reconhecer uma história da taticidade no domínio da percepção. Sua função originária está fora do domínio da obra de arte autônoma, ou seja, ela não se orienta pelo recolhimento contemplativo, mas pela satisfação de necessidades humanas, como indica sua origem na arquitetura.

Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e ópticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do *recolhimento*, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres, pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção óptica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção óptica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada.⁵⁸⁴

⁵⁸³ Benjamin, “Obra de arte”, GS I-2, p. 466. OE I, p. 194.

⁵⁸⁴ Benjamin, GS VII-1, p. 381. OE I, p. 193-4. “Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktisch und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktischen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktische Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen bemerken statt“.

Ao recolhimento necessário à atenção, Benjamin opõe a dispersão do hábito. Este momento de desagregação da consciência reflexiva envolve, porém, uma conquista de ordem prática: a desenvoltura na realização de tarefas cotidianas.

O distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema.⁵⁸⁵

Não se trata aqui da militância a favor da destruição de fronteiras entre arte e vida, mas do alargamento do domínio da estética para além do campo da obra de arte autônoma por meio do reconhecimento das faculdades pedagógicas da arte. Nesse sentido, Benjamin reconhece a taticidade também no efeito de choque exercido pelas vanguardas com o intuito de abalar a recepção contemplativa das obras de arte. O cinema não aparece como um sucedâneo de outras formas de entretenimento e diversão, mas como o herdeiro legítimo do dadaísmo, o qual submeteu as instituições artísticas burguesas à “prova de autenticidade” e atacou a postura contemplativa e individual perante a obra de arte.⁵⁸⁶ Com os meios técnicos que lhes estavam disponíveis – a desvalorização sistemática de seu material –, os dadaístas procuravam provocar a indignação pública, atingindo o espectador pela agressão e, assim, tornando suas obras impróprias à contemplação. As formas consolidadas de percepção e recepção estéticas eram assim abaladas. “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro”.⁵⁸⁷ A contemplação e o recolhimento diante da obra, que Benjamin julga transformados em “escola de comportamento anti-social” na fase da decadência da burguesia, opõe-se a distração, como forma de recepção estética e uma “variedade do comportamento social”.⁵⁸⁸ “O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações

⁵⁸⁵ Benjamin, GS VII-1, p. 381. OE I, p. 193-4. „Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, dass sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wieweit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den Einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste da angreifen, wo die Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film“.

⁵⁸⁶ Cf. nota sobre Marcel Duchamps, GS I-3, p. 1045-6.

⁵⁸⁷ Benjamin, GS VII-1, p. 379. OE I, p. 191. “Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschöß“.

⁵⁸⁸ Benjamin, GS VII-1, p. 379. OE I, p. 191.

dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo”.⁵⁸⁹ A inscrição histórica do dadaísmo se define por esse escândalo, o qual é também um limite imposto pelas possibilidades técnicas de produção do choque.

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (...) *o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema.*⁵⁹⁰

O salto do cinema em relação ao dadaísmo está em que o choque não é produzido mais no bojo do ataque à instituição artística burguesa. Ele é de caráter físico e está inscrito no próprio modo de apresentação das imagens cinematográficas. Enquanto que a tela imóvel convida o espectador à contemplação, a projeção de uma seqüência de imagens interrompe o desdobramento da associação de idéias do espectador.

O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador.⁵⁹¹

Na medida em que Benjamin valoriza o choque como princípio formal da apresentação cinematográfica das imagens, ele está claramente optando, como já o fizera Kracauer, por uma concepção de cinema fundada na exploração avançada dos recursos de montagem. É ela que confere à percepção óptica um caráter tátil. Tactilidade e montagem indicam, por sua vez, a preferência de Benjamin por certo de tipo cinema que, segundo indicações esparsas em seus textos, pode ser localizada no gênero das comédias-pastelão norte-americanas (*Groteske*, em

⁵⁸⁹ Benjamin, GS VII-1, p. 379. OE I, p. 191. Na 2a versão desta citação foi suprimida. “Das durch den Dadaismus provozierte soziale Verhalten ist: Anstoß nehmen. In der Tat gewährleisteten die dadaistischen Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung, indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandals machten”:

⁵⁹⁰ Benjamin, GS I-2, p. 463. OE I, p. 191. “Es ist jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist. Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d.h. in einer neuen Kunstform ergeben können. (...) *Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute in Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen*“.

⁵⁹¹ Benjamin, GS I-1, p. 464. OE I, p. 191-2.

alemão, ou *slapstick comedies*, em inglês), das quais tanto os filmes de Chaplin quanto os de Disney podem ser considerados desdobramentos.⁵⁹² Daí seu especial apreço pelo cinema mudo de forma geral, que trouxe à tona o interesse pela mímica e pelo desenvolvimento de uma linguagem corporal. Como afirma Anton Kaes, em sua introdução à coletânea de textos em torno dos debates iniciais sobre o cinema na Alemanha,

graças à ausência da palavra falada, a linguagem dos gestos foi revalorizada, desenvolvendo-se em um sistema de signos diferenciados ao longo do período do cinema mudo. A gesticulação exagerada e cheia de sinais nos primórdios do cinema dá lugar, já nos anos 1920, ao gesto sugestivo, porém, pleno de significativo. A tarefa para o ator no filme mudo consistia então em desenvolver um ‘registro de gesto’, em vez de um ‘registro de voz’. (...) Esta exigência de um sistema de signos gestuais nuançados encontra ecos na teoria da arte dramática esboçada por Brecht nos anos 1920 e 1930.⁵⁹³

O interesse de Benjamin pelo cinema pode ser lido então como uma retomada da discussão sobre gesto, enredo e ensinamento nos trabalhos de Brecht e Kafka, com uma clara tomada de partido pela abertura de sentido dos gestos. Do ponto de vista da história do cinema, Benjamin procura mostrar potencialidades inscritas num período anterior à integração de imagens e situações a um esquema narrativo totalizador. “No início do século, não se ia ao cinema para assistir a um único filme contando uma única história com começo e fim, mas a uma série de atrações de natureza distinta. Observar, e nem sempre, uma narrativa curta era apenas parte do programa, pois prevalecia o aspecto heteróclito das imagens disponíveis, dada a variedade do que era considerado espetacular e de interesse”.⁵⁹⁴ Em seus elogios a Chaplin, por exemplo, o qual já se insere no cinema narrativo, pode ser lida a valorização retrospectiva de um cinema que mostra situações por meio da expressão física dos personagens, desafiando o movimento integrador do enredo. Seu esforço poderia ser assim caracterizado como o de “recuperar o dinamismo próprio a

⁵⁹² O alto apreço pela comédia-pastelão era também compartilhado com Kracauer, cf. comentários de Miriam Hansen: “Em inúmeras críticas, Kracauer não tardou a endossar a comédia-pastelão como uma forma cultural na qual o americanismo fornecia um antídoto muito popular a seu próprio sistema. Melhor que qualquer outro gênero, a comédia-pastelão trazia à cena a imbricação do mundo mecânico com a vida, subvertendo o regime imposto pela ordem econômica em orgias de destruição, confusão e paródia muito bem improvisadas.” Miriam Hansen: “EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”. In Charney e Schawarz, *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001, pp. 418.

⁵⁹³ Anton Kaes, Einführung, in *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909-1929*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Tübingen, Niemeyer, 1978, p. 22.

⁵⁹⁴ Ismail Xavier, “Prefácio”, in Charney e Scharwarz, op. cit. p. 12.

uma ordem das imagens vencida pela consolidação do narrativo-dramático”.⁵⁹⁵ Daí o reconhecimento da perda do potencial revolucionário do cinema com o advento do filme sonoro. Como se lê em carta a Adorno de 9.12.38, Benjamin não via o significado político do cinema na politização explícita do espectador segundo uma determinada doutrina, mas na interrupção de um processo de produção de reações controladas e estigmatizadas. “Cada vez mais me parece que o lançamento do filme sonoro deve ser considerado como uma ação da indústria determinada a interromper o primado revolucionário do filme mudo, o qual favorece reações dificilmente controláveis e politicamente perigosas”.⁵⁹⁶

IV

Em nenhum outro momento de suas reflexões sobre o cinema, a relação entre as determinantes ópticas e táteis da percepção distraída se mostra de maneira mais clara que nas poucas passagens escritas sobre Chaplin. Também é a figura de Chaplin que torna visível as ambigüidades do humor físico e de seu efeito sobre a platéia, seja em suas tendências revolucionárias, que Benjamin procurou ressaltar com a idéia de distração, seja nas regressivas, reconhecidas por ele na aproximação entre Chaplin, Hitler e o pequeno-burguês que adere ao fascismo.⁵⁹⁷ O interesse de Benjamin por Chaplin se concentra, sobretudo, na forma de atuação do personagem do vagabundo. O destaque desta figura em prejuízo da diversidade de filmes em que ela aparece pode ser explicado, em parte, pelas circunstâncias da recepção dos filmes na

⁵⁹⁵ Xavier, op. cit., p. 13.

⁵⁹⁶ Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, pp. 384-5. „In meiner Arbeit versuchte ich, die positiven Momente so deutlich zu artikulieren, wie Sie es für die negativen zuwege bringen. Eine Stärke Ihrer Arbeit sehe ich infolgedessen dort, wo eine Schwäche der meinigen lag. Ihre Analyse der von der Industrie erzeugten psychologischen Typen und die Darstellung ihrer Erzeugungsweise ist überaus glücklich. Wenn ich meinerseits dieser Seite der Sache mehr Aufmerksamkeit zugewandt hätte, so hätte meine Arbeit größere historische Plastizität gewonnen. Immer mehr stellt sich mir heraus, dass die Lancierung des Tonfilms als eine Aktion der Industrie betrachtet werden muß, welche bestimmt war, das revolutionäre Primat des stummen Films, der schwer kontrollierbare und politisch gefährliche Reaktionen begünstigte, zu durchbrechen“. O fato de Benjamin reconhecer, nesta carta de 1938, certa ingenuidade de suas expectativas em relação ao cinema que era produzido na década de 1930 ganha certa plasticidade histórica com uma referência de Adorno, na carta de 18.3.1936, a uma visita aos estúdios de Neubabelsberg. “Dois anos atrás, quando passei um dia nos estúdios de Neubabelsberg, o que mais me impressionou foi ver o quão *pouco* a montagem e tudo o mais que você realça como progressivo se impõe realmente ali: em geral o que se vê é, isso sim, a realidade mimeticamente edificada de maneira infantil e então ‘fotografada’”. Embora as referências de Adorno ao cinema devam ser lidas com reservas, é significativo o fato dele mencionar que o retrocesso da experimentação com a montagem implica o fortalecimento de uma mimesis representativa servil à realidade. Adorno e Benjamin, *Briefwechsel*, p. 173. “Als ich vor 2 Jahren einen Tag in den Ateliers von Neubabelsberg zubrachte, hat mich am meisten beeindruckt, wie *wenig* von Montage und all dem Fortgeschrittenen wirklich durchgesetzt ist, das Sie herausholen; vielmehr wird überall mimetisch die Wirklichkeit infantil *aufgebaut* und dann ‚abphotographiert’“.

⁵⁹⁷ Cf. apontamentos de Benjamin, GS VI, pp. 103-4.

Alemanha, a qual diluiu a diferença entre o humor anárquico e agressivo dos primeiros filmes da década de 1910 e o sentimentalismo dos épicos cômicos da década de 1920.⁵⁹⁸

O destaque do personagem do vagabundo também deve ser entendido como uma decorrência da valorização da corporalidade de seu humor e do efeito libertador do emprego dos gestos, resistentes à univocidade do enredo, elementos que estavam em primeiro plano nos primeiros curtas realizados na década de 1910, como *O Vagabundo* (1914), e aos quais Benjamin parece ater-se mesmo após a domesticação do humor físico pelos enredos sentimentais que caracterizam os filmes posteriores a *O Garoto* (1920). A atenção à visualidade dos movimentos de Chaplin indica ainda a importância para Benjamin da recepção francesa de Chaplin, particularmente por escritores como Blaise Cendrars, Louis Aragon e Jean Cocteau, que perceberam em Chaplin a “visão utópica de um cinema liberto das restrições do realismo cinematográfico e dedicado somente às qualidades estéticas do novo *medium*. Uma vez que seu padrão de referência eram as artes plásticas, mais do que a literatura, a maioria dos críticos franceses louvava Chaplin pela beleza expressiva de seus gestos e movimentos, mais do que pelo retrato da luta humana e da injustiça social em suas histórias”.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ É oportuno aqui o comentário de Sabine Hake em seu artigo sobre a recepção de Chaplin na Alemanha. “A persona do primeiro Chaplin, cujas ações são moldadas segundo o princípio da “sobrevivência do mais apto” tornou-se parte integral da recepção dos filmes posteriores, que tendem a valorizar a submissão no lugar da agressão e o sofrimento em vez da satisfação maligna. Quando seus contemporâneos escreviam sobre o humor físico de Chaplin, sobre sua sátira social e seu humanismo universal, frequentemente permanece pouco claro se eles estão se referindo aos seus primeiros ou últimos filmes. Mas precisamente esta falta de clareza, esta afirmação da ausência de ambigüidade em face da diferença, tornou possível o vasto âmbito de interpretações que convergiam todas em um ponto: a figura bem conhecida do “pequeno vagabundo”. A familiaridade da imagem, que avaliza o reconhecimento instantâneo e não os detalhes da caracterização, contribuiu mais adiante para a diversidade das percepções. Como resultado, os traços de mudança histórica, na medida em que se sedimentaram na persona de Chaplin e em seus filmes, desapareceram sob as condições específicas da recepção, e Chaplin, o ícone quase religioso, foi recriado como uma figura composta convidando registros múltiplos”. Sabine Hake, *Chaplin Reception in Weimar Germany*, in *New German Critique* N° 51, 1990, p. 90.

⁵⁹⁹ Sabine Hake, *op. cit.*, pp. 88-9. Nesse sentido, Benjamin se afasta bastante da recepção inicial tanto de Chaplin quando do cinema em geral na Alemanha. O debate intelectual alemão das décadas de 1910 e 1920 a respeito do cinema foi dominado pela posição defensiva da literatura estabelecida, ou, mais precisamente, pela discussão a respeito da origem literária do cinema e dos efeitos do cinema sobre a literatura. Havia aí tanto o receio do avanço do cinema sobre consumidores mais favorecidos que passavam a dedicar ao cinema parte do tempo livre anteriormente ocupado pela leitura quanto acusações conservadoras de decadência cultural, mercantilização da cultura e escapismo para as classes baixas, expondo o elitismo cultural de parte intelectualidade alemã, inclusive de membros da vanguarda expressionista. Neste contexto, a aceitação do cinema como instituição cultural passou necessariamente por sua legitimação perante a literatura com o engajamento de escritores na confecção de roteiros, com a filmagem de obras literárias elevadas em oposição a um cinema originário de uma literatura trivial, e mesmo com o desenvolvimento de um cinema literário ou autoral, fenômenos que podem ser vistos como sintomas do abalo da distinção tradicional entre alta e baixa cultura. No âmbito da crítica, por sua vez, pelo menos até o final da década de 1920, quando começam a aparecer trabalhos que conferem ao cinema um estatuto próprio perante a literatura, o cinema permanece, em geral, um objeto de consideração literária, cabendo a maior parte das resenhas aos críticos de teatro consagrados. Para uma discussão sobre a recepção inicial do cinema na Alemanha, cf. Anton Kaes, *Einführung*, in *Kino-Debatte*. Para uma periodização da crítica de cinema da época, cf. também o posfácio de Kasten Witte ao volume que organizou com as críticas publicadas por Kracauer na imprensa da época. Kasten Witte,

A consideração do cinema pelas suas próprias qualidades estéticas pode ser reencontrada com toda nitidez no ensaio de Philippe Soupault sobre “Charles Chaplin” (1928), altamente elogiado por Benjamin no curto artigo “Chaplin em Retrospecto” (1929) e reaproveitado em tudo o que ele escreveu sobre o cineasta. Um traço marcante do trabalho de Soupault é a insistência na independência do cinema de Chaplin em relação ao texto, o que o distancia da exigência de “contar uma história e desenvolver as conseqüências psicológicas tal como um romancista poderia fazê-lo”.⁶⁰⁰ Daí sua ênfase no aspecto visual da figura de Chaplin, cujo significado não se limita à exteriorização da apresentação de estados psicológicos por meio de movimentos corporais, mas indica também que esses mesmos gestos e movimentos são inteiramente determinados pela técnica cinematográfica utilizada para expô-los. Soupault escreve:

Ele é um *ator de cinema*, isto é, um homem que não representa para um público durante algumas horas (...), mas um homem privado da palavra, que se movimento num estúdio sob a luz impiedosa dos projetores e para um aparelho incorruptível. (...) Sua primeira qualidade de ator é o tato. Ele indica mais do que representa. Um piscar de olhos ou um movimento do joelho quase sempre lhe basta para nos fazer compreender imediatamente de que se trata. O menor movimento é peremptório e significa exatamente o que convém significar naquele instante exato. Chaplin ignora o gesto inútil. Assim é seu modo de andar, seu jeito de brincar com a bengala, de levantar seu chapéu que nos faz conhecer seu estado de alma. Charles Chaplin, ator, nos ensinou que, no cinema, não só não se deve nunca repetir duas vezes seguidas o mesmo gesto, mas que também que não se deve ressaltar o gesto. O cinema multiplica de fato as repetições. Chaplin foi o primeiro a descobrir esta lei cinematográfica que separa tão nitidamente o cinema do teatro e que determina que não haja, num filme, um vocabulário de gestos. No teatro, um ator faz sempre o mesmo movimento corporal para sustentar certas palavras (...). Chaplin aplica melhor do que todos os outros atores de cinema a lei descoberta por ele. Não há gesto especial para ressaltar tal ou tal sentimento, mas ele se contenta, por exemplo, com a indicação, pela lentidão ou pela rapidez, pela violência ou pela doçura dos movimentos, daquilo que ele quer exprimir. O cinema exagera de fato os movimentos.⁶⁰¹

Nachwort, in Siegfried Kracauer, *Kino. Essay, Studien, Glossen zum Film*. Herausgegeben von Karsten Witte. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. Sobre a formação de uma discussão pública sobre o cinema na Alemanha, cf. Miriam Hansen. *Early Silent Movie: Whose Public Sphere?*, in: *New German Critique* N°. 29, 1983.

⁶⁰⁰ Philippe Soupault, Charles Chaplin, in *Europa* Bd. 18, Paris, 1928, p. 397.

⁶⁰¹ Soupault, op. cit. , pp. 387-8.

Esta descrição da gestualidade de Chaplin, cuja origem Soupault remete ao circo e à pantomima, está na base da relação estabelecida, por Benjamin, entre exponibilidade e taticidade nos gestos de Chaplin. Numa importante anotação para o ensaio sobre a “Obra de arte”, ele escreve:

O gesto de Chaplin não é na realidade o gesto de um ator. Ele não teria conseguido deter-se sobre o palco. Seu significado peculiar consiste em que ele montou o homem segundo seu gesto – ou seja, segundo sua postura corporal e espiritual – no filme. Isso é o novo no gesto de Chaplin. Ele decompõe o movimento expressivo do homem numa série de pequenas inervações. Cada um de seus movimentos se compõe em si mesmo por uma seqüência de pedacinhos motores entrecortados. Se o homem interrompe o passo no modo como ele manuseia sua bengala ou passa seu chapéu pelo ar – trata-se sempre da mesma seqüência em solavancos dos menores movimentos que eleva a lei da seqüência de imagens cinematográficas à lei do movimento humano.⁶⁰²

O princípio brechtiano da “descoberta de condições” pode ser encontrado na origem desta formulação. A mudança das relações entre produção e recepção estética torna possível a “apresentação de desempenhos que possam ser colocados à prova e apropriados, sob determinadas condições sociais, da mesma forma que o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais”.⁶⁰³ O mérito de Chaplin seria o de ter transformado seu próprio corpo num meio de exposição do conflito entre o homem e o aparelho técnico, o qual ele incorpora ao mesmo tempo em que o torna “mostrável”. A decomposição do movimento corporal numa seqüência intermitente de gestos é a mimetização da fragmentação do movimento do corpo pelo procedimento da montagem. Os gestos de Chaplin são, nesse sentido, produto e tematização da montagem cinematográfica.

⁶⁰² Benjamin, GS I-3, p. 1040. “Chaplins Gestus ist kein eigentlich schauspielerischer. Er hätte sich auf der Bühne nicht halten können. Seine einzigartige Bedeutung besteht darin, dass er den Menschen seinem Gestus – also seiner leiblichen wie geistigen Haltung – nach in den Film einmontiert. Das ist das Neue an Chaplins Gestus: er zerfällt die menschliche Ausdrucksbewegung in eine Folge kleinster Innervationen. Jede einzelne seiner Bewegungen setzt sich als einer Folge abgehackter Bewegungsteilchen zusammen. Ob man sich an seinen Gang hält, an die Art in der [er] sein Stöckchen handhabt oder seinen Hut lüftet – es ist immer dieselbe ruckartige Abfolge kleinster Bewegungen, die das Gesetz der filmischen Bilderfolge zum Gesetze der menschlichen Motorik erhebt“:

⁶⁰³ Benjamin, GS VII-1, p. 369 (nota 11). OE I, p. 183. “Sie erstrebt die Ausstellung prüfbarer, ja übernehmbarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen, wie der Sport sie zuerst unter gewissen natürlichen Bedingungen gefordert hatte”.

Benjamin apresentou esta “auto-exposição” do cinema por meio da caracterização do procedimento de montagem como a apresentabilidade de um teste.⁶⁰⁴ Esta noção de teste exerce a função de ressaltar o rompimento do processo de produção de um filme como todo resquício de totalidade que caracterizava a idéia de bela aparência. Não é por acaso que Benjamin situa o cinema para além do domínio da bela aparência por meio da discussão dos procedimentos técnicos de montagem. Como um teste, a montagem diz respeito à decomposição das etapas de produção da obra de arte, de modo a desaparecer a unidade orgânica do todo. O acontecimento reproduzido no estúdio, diz Benjamin, não é uma obra de arte, mas um teste realizado diante de um grupo de especialistas – produtor, diretor, operador de câmera, engenheiros de som e iluminação etc. – que a todo o momento tem o direito de intervir e interromper sua execução. Com isso, a produção de um filme se assemelha a um acontecimento esportivo:

A intervenção de um grêmio de especialistas num desempenho artístico é com efeito característico do desempenho esportivo e, no sentido mais amplo, da execução de um teste em geral. É uma intervenção desse tipo que determina, em grande parte, o processo de produção cinematográfica. Muitos trechos são filmados em múltiplas variantes. Um grito de socorro, por exemplo, pode ser registrado em várias versões. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como se proclamasse um recorde.⁶⁰⁵

A obra de arte aparece somente após esta série de procedimentos, como montagem de testes previamente selecionados: “A obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado”.⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ Apesar da ênfase no cinema como montagem, Benjamin não dá atenção à discussão sobre o tema no âmbito do construtivismo russo no final da década de 1920, notadamente na polêmica de Eisenstein contra Pudovkin, a qual opõe uma montagem como conflito a uma montagem como sucessão. Cf. Sergei Eisenstein, *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002. Para uma apresentação abrangente da questão, cf. François Albera, *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. O cinema russo aparece como um bloco indiferenciado na discussão de Benjamin, apresentado sob o aspecto da imagem da multidão em filmes como o *Encouraçado Potemkin* de Eisenstein e servindo à colocação de duas questões: a adequação entre a câmera e a massa enquanto coletivo organizado; e a realização na pretensão de qualquer indivíduo em ser filmado, o que estende para o cinema colocações desenvolvidas dois anos antes no ensaio “O Autor como Produtor” a respeito da tendência de desaparecimento da diferença essencial entre leitor e autor, a qual, em face da imprensa, teria se transformado em uma diferença funcional.

⁶⁰⁵ Benjamin, GS VII-1, p. 364. OE I, p. 178. “Das Eingreifen eines sachverständigen Gremiums in eine Kunstleistung ist nämlich charakteristisch für die sportliche Leistung und im weiteren Sinn für die Testleistung überhaupt. Ein solches Eingreifen bestimmt in der Tat den Prozess der Filmproduktion durchgehend. Viele Stellen werden bekanntlich in Varianten gedreht. Ein Hilfsschrei beispielsweise kann in verschiedene Ausfertigungen registriert werden. Unter diesen nimmt der Cutter dann eine Wahl vor; er statuiert gleichsam den Rekord unter ihnen“.

⁶⁰⁶ Benjamin, GS VII-1, p. 364. OE I, p. 178.

À intervenção do especialista na reprodução de um acontecimento Benjamin associa um outro fator responsável por afastar o cinema do domínio da bela aparência: a diferença essencial entre elementos artísticos e não artísticos que participam da composição de um filme. A dissolução deste limite é apontada na decomposição do trabalho do ator. A montagem exige dele “um desempenho independente de qualquer contexto vivido”⁶⁰⁷, pois:

sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias seqüências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia etc. Assim, pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente será talvez rodada semanas depois, numa tomada externa. Exemplos ainda mais paradoxais de montagem são possíveis. O roteiro pode exigir, por exemplo, que um personagem se assuste, ouvindo uma batida na porta. O desempenho do intérprete pode não ter sido satisfatório. Nesse caso, o diretor recorrerá ao expediente de aproveitar a presença ocasional do ator no local da filmagem e, sem aviso prévio, mandará que disparem um tiro às suas costas. O susto do intérprete pode ser registrado nesse momento e incluído na versão final. Nada demonstra mais claramente que a arte abandonou o reino da ‘bela aparência’, longe da qual, como se acreditou muito tempo, a arte não conseguiria prosperar”.⁶⁰⁸

O rompimento da totalidade da forma pela montagem dissolve a bela aparência, privando o ator do contexto de sua atuação. É a partir da desagregação de seu desempenho que ele se distingue do ator teatral, o qual dispõe tanto de seu público imediato quanto da unidade de sua atuação – começo, meio e fim determinados – e de sua presença sobre o palco – o aqui e agora de seu desempenho, ou seja, sua aura. O fim da bela aparência reflete, portanto, uma situação de alienação do homem em relação a si mesmo ao ser confrontado com o teste diante do aparelho,

⁶⁰⁷ Benjamin, GS VII-1, p. 367. OE I, p. 181.

⁶⁰⁸ Benjamin, GS VII-1, p. 367-8. OE I, p. 181. Continuação da citação: “Seine Leistung ist durchaus keine einheitliche, sondern aus vielen einzelnen Leistungen zusammengestellt. Neben zufälligen Rücksichten auf Atelierrmiete, Verfügbarkeit von Partner, Dekor u.s.w sind es elementare Notwendigkeiten der Maschinerie, die das Spiel des Darstellers in eine Reihe montierbarer Episoden zerfallen. Es handelt sich vom allem um die Beleuchtung, deren Installation die Darstellung eines Vorgangs, der auf der Leinwand als einheitlicher geschwinder Ablauf erscheint, in einer Reihe einzelner Aufnahmen zu bewältigen zwingt, die sich im Atelier unter Umständen über Stunden verteilen. Von handgreiflicheren Montagen zu schweigen. So kann ein Sprung aus dem Fenster im Atelier in Gestalt eines Sprungs vom Gerüst gedreht werden, die sich anschließende Flucht aber gegenfalls wochenlang später bei einer Außenaufnahme. Im übrigen ist es ein leichtes, noch weit paradoxere Fälle zu konstruieren. Es kann, nach einem Klopfen gegen die Tür, vom Darsteller gefordert werden, das er zusammenschrickt. Vielleicht ist dieses Zusammenfahren nicht wunschgemäß ausgefallen. Da kann der Regisseur zu der Auskunft greifen, gelegentlich, wenn der Darsteller wieder einmal im Atelier ist, ohne dessen Vorwissen in seinem Rücken einen Schuß abfeuern zu lassen. Das Erschrecken des Darstellers in diesem Augenblick kann aufgenommen und in den Film montiert werden. Nichts zeigt drastischer, dass die Kunst aus dem Reich des ‘schönen Scheins’ entwichen ist, das solange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne”.

situação essa que Benjamin compara com a do operário na linha de montagem de uma fábrica e ilustra com um texto de Pirandello:

O ator de cinema sente-se exilado, escreve Pirandello. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, se volatiliza, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa mesma imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio. A câmera representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmera.⁶⁰⁹

Ocorre que o fim da bela aparência também coloca a disposição um instrumento de reversão dialética da mesma alienação que seu declínio testemunha. “Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente produtiva”.⁶¹⁰ Esta aplicação passa pela superação de um limite social inerente a todo teste e que “consiste no seguinte: essas provas [provas mecânicas diante do aparelho] não podem ser mostradas, como seria desejável, e como acontece com as provas esportivas. É esta a especificidade do cinema: *ele torna a execução do teste mostrável, na medida em que ele faz da própria apresentabilidade da execução um teste*”.⁶¹¹ E aqui não é só o ator que está sendo submetido ao teste, mas também a própria capacidade de compreensão do público.⁶¹² Por isso, Benjamin afirma que quem, em última instância, controla o desempenho do ator de cinema é o seu público.

A questão é então qual o potencial da “apresentabilidade do teste” reverter a alienação. O distanciamento crítico ainda seria suficiente ou mesmo possível? Benjamin sabia que o público procurava diversão no cinema e que o riso provocado pelos filmes de Chaplin e pelas comédias-

⁶⁰⁹ Benjamin, GS VII-1, p. 366. OE I, p. 179-80. “Der Filmdarsteller, schreibt Pirandello, fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, dass sein Körper zur Ausfallerscheinung wird, dass er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln. Das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet. Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen“.

⁶¹⁰ Benjamin, GS VII-1, p. 369. OE I, p. 180. „In der Repräsentation des Menschen durch die Apparatur hat dessen Selbstentfremdung eine höchst produktive Verwertung erfahren“.

⁶¹¹ Benjamin, GS VII-1, p. 365. OE I, p. 178-9. „Die Prüfungen sind nämlich, zum Unterschied von den sportlichen, nicht im wünschenswerten Maß ausstellbar. Und genau dies ist die Stelle, an der der Film eingreift. *Der Film macht die Testleistung ausstellbar, indem er aus der Ausstellbarkeit der Leistung selbst einen Test macht*“.

⁶¹² Cf. Benjamin, GS I-3, p. 1045. „Dieser Tatbestand bezieht nun eine eigentümliche Signatur als der doppelten Verwendungsmöglichkeit und Funktion des Tests. Getestet wird nicht nur ein bestimmtes Verhalten der Versuchsperson (des Schauspielers) in dem Bild, sondern auch die Fähigkeit des Beschauers, dieses Verhalten zu verstehen wird geprüft“. Benjamin, GS I-3, p. 1045.

pastelão não poderia ser simplesmente compreendido como esclarecimento crítico. Como então ainda defender o potencial revolucionário de Chaplin e sustentar a risada como “a paixão mais internacional e revolucionária das massas”?⁶¹³ O vagabundo conseguiria assegurar não só a sua humanidade como também a de seu público? A referência ao caráter revolucionário de Chaplin e de seu poder de despertar o riso do público certamente não passa por nenhuma virtude revolucionária no sentido tradicional. O que o vagabundo é, antes, a fraqueza, a passividade, a ingenuidade e a falta de consciência de sua própria condição, expostas em situações marcadas pela humilhação e pela inadequação ao ambiente social. Como então sustentar seu potencial libertador para o público?

Antes de tentar esclarecer a posição de Benjamin, convém, entretanto, examinar as críticas de Adorno a este sujeito subserviente apresentado pela cultura de massa. Este encaminhamento da questão permitirá não só definir melhor a posição de Benjamin pelo contraste com a de Adorno, como também caracterizar a posição de ambos os autores diante da relação entre a arte de massa e a aparência. A seguinte passagem do ensaio sobre a “Obra de Arte” pode ser tomada como ponto de partida para o exame da crítica de Adorno à capacidade de reversão dialética entrevista por Benjamin no riso: “As comédias-pastelão norte-americanas, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin como figura histórica”.⁶¹⁴

Adorno reconhece no excêntrico o modelo de sujeito prefigurado no jazz. Se o ensaio de Benjamin, pela relação entre Chaplin e a figura do excêntrico, permite ver neste último alguns dos elementos subversivos do palhaço, Adorno os vê como figuras opostas. “O excêntrico pode ser visto antes de tudo como o estrito adversário do palhaço”.⁶¹⁵ Enquanto a comicidade do palhaço se origina de sua impotência em relação às coisas, o excêntrico se preocupa em ostentar uma aparência de superioridade. Se o palhaço é ridículo por causa da incompatibilidade de sua imediaticidade anárquica e arcaica com a vida burguesa, o excêntrico é apenas aquele que ostenta sua exclusão da regularidade e do ritmo da vida social. Mas sua inadequação, a qual também pode assumir formas ridículas, não é produto de sua impotência, como a do palhaço, mas de sua aparência de superioridade. Adorno usa aqui o termo *aparência* para indicar que a arbitrariedade

⁶¹³ Benjamin, „Chaplin im Rückblick“, GS III, p. 159.

⁶¹⁴ Benjamin, GS VII-1, pp. 377-8; OE I, p. 190.

⁶¹⁵ Adorno, Über Jazz, GS 17, p. 97. „Der Excentric kann zunächst als der strikte Gegenspieler des Clowns verstanden werden“.

que caracteriza a diferença do excêntrico como caráter social é, na verdade, uma forma de submissão à norma geral: “obedecer à lei e ainda assim ser diferente”.⁶¹⁶ Esta aparência de contestação da norma social, identificada como expressão de uma subjetividade enfraquecida, define também a técnica do jazz, especialmente síncope como aparente desvio do ritmo de uma peça no momento de sua execução.

A execução do jazz pelas melhores orquestras mantém, mesmo superficialmente, sempre traços do excêntrico. (...) As próprias categorias da *hot music* são categorias do excêntrico. A síncope, ao contrário de sua contrapartida, aquela de Beethoven, não é expressão de força subjetiva acumulada que se dirige contra à lei anterior até que ela, a partir de si mesma, produza uma nova lei. Ela é sem propósito; ela não leva a nada e é arbitrariamente extirpada por meio da incorporação matemática e não dialética à batida.⁶¹⁷

A ausência de oposição entre a regra e sua contestação, que transforma o negativo num disfarce da adesão, é o argumento levantado por Adorno contra o pretense poder subversivo desta figura do excêntrico. Enquanto a assimilação de Chaplin à força social representava para Benjamin o estabelecimento de um jogo de identificação e subversão, Adorno vê aí apenas a identificação do mais fraco com o poder que o domina, um processo de adaptação em que a dominação é vivenciada com prazer.

Como palhaço, o eu da *hot music* começa a seguir, de maneira muito fraca, a norma coletiva estabelecida de modo não problemático, cambaleando com incerteza tal como os personagens das comédias-pastelão como Harold Lloyd e ocasionalmente até Chaplin. A tendência decisiva de intervenção do jazz consiste em que este sujeito da fraqueza, exatamente por causa de sua fraqueza, e como se ele devesse ser recompensado por ela, se adapta àquele coletivo que o tornou tão fraco e cuja norma sua fraqueza não pode satisfazer.⁶¹⁸

⁶¹⁶ Adorno, op. cit., p. 97.

⁶¹⁷ Adorno, op. cit., pp. 97-8. „Äußerlich schon hält die Jazzpraxis der besten Kapellen stets Züge des Excentrics fest. Die rhythmischen Kategorien der hot music selber sind Excentric-Kategorien. Die Synkope ist nicht, wie ihr Widerspiel, die Beethovensche, Ausdruck gestauter subjektiver Kraft, die gegen das Vorgesetzte sich richtete, bis sie aus sich heraus das neue Gesetz produziert. Sie ist ziellos; nirgends führt sie hin und wird durch ein undialektisches, mathematisches Aufgehen in den Zählzeiten beliebig widerrufen“.

⁶¹⁸ Adorno, Über Jazz, p. 98. „Als Clown beginnt das hot-Ich, zu schwächlich, der unproblematisch gesetzten Kollektivnorm zu folgen, unsicher taumelnd gleich manchen Figuren der amerikanischen Filmgroteske wie Harold Lloyd und zuweilen selbst Chaplin. Die entscheidend eingreifende Tendenz des Jazz besteht nun darin, daß dies Subjekt der Schwäche gerade vermöge seiner Schwäche, ja als sollte es für diese belohnt werden, in eben jenes Kollektiv sich einpaßt, das so schwach es machte und dessen Norm seine Schwäche nicht genügen kann“.

As comédias-pastelão, assim como o jazz e a cultura de massa de modo geral, não passam, deste modo, de um instrumento de adaptação do público à fraqueza produzida pela norma social externa a ele. Por isso, Adorno rejeita o entusiasmo de Benjamin e Kracauer por Chaplin, vendo no riso coletivo do público de cinema somente a expressão de sadismo pequeno-burguês e de fraqueza neurótica. Sua referência ao coletivo não aponta, porém, apenas para a adaptação das massas consumidoras da cultura comercial às regras do capitalismo monopolista. Ela indica também, como para Benjamin, a conexão entre o estágio mais recente do capitalismo e a ascensão do fascismo. Diferentemente de Benjamin, contudo, Adorno desacredita a hipótese de que os instrumentos apropriados pelo fascismo – a arte de massa surgida do desenvolvimento técnico – possam ser refuncionalizados numa direção emancipatória. Se Benjamin ainda vê na relação entre cinema e corpo humano a possibilidade de uma reorientação não fascista da técnica, Adorno reconhece na música para dançar apenas o adestramento do corpo às necessidades do militarismo. Com isso o jazz se coloca a serviço de uma nova mitologia produzida pelo capitalismo mais avançado. E aqui Adorno aponta sua função social central na remitologização da dança por meio de sua transformação em marcha militar.

A relação de música de salão e marcha, que se misturam no Jazz, tem seu fundamento na própria tendência de desmitologização da dança: a transformação da dança no andar burguês, o andar porventura do indivíduo para fora do salão. (...) A função social do jazz é transpor, a partir de suas próprias conseqüências, a tendência de desencantamento da dança (...) em seu contrário, a saber, a nova magia. O andar do indivíduo burguês, não mais vinculado à magia, reverte, uma vez comandado ritmicamente, em marcha. (...) Num primeiro momento, o andar negligente que acompanha o Jazz parece certamente o oposto do marchar. Ele parece escapar à prisão do gesto exato na casualidade de seu cotidiano, que ele também não abandona com a dança, mas que transfigura com a dança numa ordem escondida. Com o Jazz se impõe a contingência da existência individual em face de sua regulação social, com a pretensão de que ele é pleno de sentido. A síncope do Jazz quer apagar de todo da memória a medida ritual; às vezes isso soa como se a música quisesse sacrificar sua distância e sua figuração estética e passar para o domínio da empiria corporal da vida regrada pelo acaso. (...) nestes momentos o Jazz se efetiva de modo tão correto à situação que ele quase não vem mais à consciência.⁶¹⁹

⁶¹⁹ Adorno, *Über Jazz (Oxforder Nachträge)*, p. 93. „Das Verhältnis von Salonmusik und Marsch, die sich im Jazz vermischen, hat seinen Grund in der Entmythologisierungstendenz des Tanzes selber: der Umwandlung des Tanzes in bürgerliches Gehen, womöglich von Individuen aus dem Salon. Die Vorformen des Jazz, vor dem Kriege, waren „Step“ genannt: die Schrittbewegung, also eine aus dem Gehen, gab ihnen den Namen. Es ist die gesellschaftliche Funktion des Jazz, die Tendenz der Entzauberung des Tanzes, deren Geschichte zu schreiben wäre, aus ihrer eigenen

Embora Adorno descreva aqui a relação de música para dançar e marcha como algo da natureza do Jazz, ela correspondia, na realidade, a um processo histórico que somente a partir da década de 1930 conferiu ao jazz alemão o caráter predominante de marcha militar.⁶²⁰ Uma vez que ele considerava os diversos elementos novos ou progressivos do jazz – improvisação, ritmo sincopado, interrupções instrumentais, entre outros – como meros ornamentos que não alteravam a substância da própria música, era natural que ele pensasse que, quando esses elementos recuassem em favor da marcha, não se tratasse de uma transformação do jazz, mas do descobrimento de sua própria natureza: música utilitária a serviço do militarismo germânico.⁶²¹ Com isso, Adorno está apontando o indivíduo que obedece a comandos de maneira inconsciente, prefigurando a adesão irrefletida e instintiva ao fascismo, sob a promessa falsa de uma nova imediatidade. Daí a conclusão sentenciosa: “Jazz, o amálgama de marcha e música de salão, é um falso amálgama: o amálgama de uma subjetividade destruída com o poder social que a produz, a aniquila e se objetiva pela aniquilação”.⁶²²

Com isso, é possível dizer que o jazz, em particular, e a cultura de massa, de modo geral, não apontam para potencialidades novas no domínio da arte, no sentido em que Benjamin tenta compreender o cinema, mas apenas para sua padronização. Em 1938, no ensaio sobre “O fetichismo na música e a regressão da audição”, Adorno descarta qualquer possibilidade de refuncionalização da música de massa nas presentes condições históricas. Caso a música se liberte da falsa aparência, ela perde necessariamente o contato com as massas. Toda arte leve se tornou aparência:

Konsequenz in ihr Gegenteil, den neuen Zauber, überzuführen. Das magisch nicht länger gebundene Gehen der bürgerlichen Individuen schlägt, einmal rhythmisch kommandiert, in Marschieren um. Soweit Tanz gleichgerichtete Bewegung heißt, ist im gehenden Tanz die Tendenz zum Marschieren von Anbeginn vorhanden; darum knüpft der Jazz im Ursprung an den Marsch an, und seine Geschichte deckt lediglich die Beziehung auf. Zunächst freilich gibt das lässige Gehen, mit dem der Jazz begleitend mitläuft, sich als das Gegenteil des Marschierens. Es scheint den Tanzenden aus der Haft der genauen Gestik zu entlassen in die Zufälligkeit seines Alltags, die er auch mit dem Tanz nicht mehr verläßt, doch die der Tanz als eine verborgene Ordnung spielerisch verklärt. Mit dem Jazz setzt, so dünkt es, die Kontingenz des individuellen Daseins gegenüber seiner gesellschaftlichen Regel sich durch, mit dem Anspruch, es sei sinnvoll. Vollends die Jazzsynkope will das rituale Maß vergessen machen; zuweilen klingt es, als ob die Musik ihre Distanz und ästhetische Bildlichkeit opferte und in die leibhaftige Empirie des geordnet-zufälligen Lebens überginge. (...) In solchen Augenblicken wirkt der Jazz so situationsgerecht, daß er kaum mehr ins Bewußtsein dringt.“

⁶²⁰ Cf. Robinson, op. cit., pp. 20-21.

⁶²¹ A respeito da falta de discussão por Adorno das especificidades da relação entre o nazismo e o jazz, que envolviam o aproveitamento de estilos como a marcha e o banimento da *hot music*, cf. Harry Cooper, “On ‘Über Jazz’. Replaying Adorno with the grain”.

⁶²² Adorno, Über Jazz, GS 17, p. 99. „Jazz, das Amalgam von Marsch und Salonmusik, ist ein falsches: das eines zerstörten Subjektiven mit einer es produzierenden, vernichtenden und durch Vernichtung objektivierenden Gesellschaftsmacht“.

A arte registra de modo negativo precisamente aquela possibilidade de felicidade a qual se opõe hoje perniciosamente a mera antecipação positiva e parcial da felicidade. Toda arte “leve” e agradável tornou-se aparente e mentirosa: o que aparece esteticamente em categorias de prazer não pode mais ser fruído com prazer, e a *promesse de bonheur*, com a qual a arte já foi definida uma vez, não pode mais ser encontrada em outro lugar que onde a máscara é arrancada para a falsa felicidade. O prazer só tem vez ainda na presença corporal e não mediada. Onde ele necessita da aparência estética, ele é aparente segundo medidas estéticas e, ao mesmo tempo, engana aquele que o desfruta a respeito de si mesmo. Só ali onde sua aparência falta, ele mantém-se fiel a sua possibilidade.⁶²³

Na visão de Adorno, não é a aparência que recua em favor do jogo, mas a falsa aparência que se expande assumindo o aspecto da objetividade.

Com isto se formula uma crítica às “novas possibilidades” na audição regressiva. Poder-se-ia tentar salvá-la de tal maneira como se nela o caráter aurático da obra de arte, os elementos de sua aparência, recuaria em favor dos elementos lúdicos. Como de resto ocorre no cinema, a atual música de massa pouco apresenta deste progresso no desencantamento. Nada sobrevive nela de modo mais resistente que a aparência; nada apresenta mais o caráter de aparência (nada é mais ilusório) do que sua objetividade.⁶²⁴

Contra Benjamin, Adorno conclui que o jogo não passa de reforço da aparência, pois não há superação da aparência no âmbito da cultura de massa. Como indica seu resguardo da atenção contra o encanto da distração, ele ainda aposta na consciência crítica do indivíduo e na autonomia da arte como possibilidade de rompimento do domínio da falsa aparência.

⁶²³ Adorno, “O fetichismo na música”, GS 14, p. 18-9. Kunst verzeichnet negativ eben jene Glücksmöglichkeit, welcher die bloß partielle positive Vorwegnahme des Glücks heute verderblich entgegensteht. Alle »leichte« und angenehme Kunst ist scheinhaft und verlogen geworden: was in Genußkategorien ästhetisch auftritt, kann nicht mehr genossen werden, und die *promesse du bonheur*, als welche man einmal Kunst definiert hat, ist nirgends mehr zu finden, als wo dem falschen Glück die Maske heruntergerissen wird. Genuß hat seine Stelle nur noch in der unvermittelten, leibhaften Präsenz. Wo er des ästhetischen Scheins bedarf, ist er scheinhaft nach ästhetischen Maßstäben und betrügt zugleich den Genießenden um sich selber. Einzig wo sein Schein fehlt, wird seiner Möglichkeit die Treue gehalten.

⁶²⁴ Adorno, op. cit., p. 188. “Damit ist Kritik gesetzt an den »neuen Möglichkeiten« im regressiven Hören. Man könnte versucht sein, es zu retten, so, als ob es eines wäre, in welchem der »auratische« Charakter des Kunstwerks, die Elemente seines Scheins, zugunsten des spielerischen zurücktreten. Wie immer es damit beim Film sich verhalte, die heutige Massenmusik zeigt wenig von solchem Fortschritt in der Entzauberung. Nichts überlebt in ihr standhafter als der Schein; nichts ist scheinhafter als ihre Sachlichkeit“. Adorno GS 15, p. 46.

V

A valorização por Benjamin de Chaplin não exige a negação da subserviência do vagabundo, mas uma outra maneira de compreendê-la. Benjamin não foi nem o primeiro nem o único a valorizar o que se poderia chamar de virtudes negativas do personagem desempenhado por Chaplin. Em sua resenha de *A Corrida do Ouro* (1925), Kracauer as expõe do seguinte modo.

Com exceção do impulso de auto-conservação, ele não possui vontade alguma. A avidez pelo poder é um vazio único para ele, tão branco como os campos de neve do Alasca. Outros homens possuem uma consciência de si e vivem em relações humanas; para ele o Eu se perdeu e, por causa disso, ele não pode tomar parte na vida. Ele é um buraco em que tudo cai, o qual se não estiver preso se despedaça em suas partes quando bate em seu fundo.⁶²⁵

Enquanto Kracauer prezava Chaplin por mostrar o esvaziamento da subjetividade burguesa que reduzia toda vontade ao impulso de auto-conservação,⁶²⁶ Benjamin o fazia por causa da faculdade mimética que lhe permitia assemelhar-se aos dispositivos técnicos que fragmentavam seu movimento sem sucumbir a eles. É por meio deste processo que Soupault o qualifica como ator cômico:

Chaplin é também um ator cômico e seu jogo confirma sem cessar aquela lei proposta pelo filósofo Bérghson: “Rimos sempre quando uma pessoa nos dá a impressão de uma coisa”. Com frequência, Chaplin nos lembra algo mecânico e em muitos de seus filmes o vemos se transformar

⁶²⁵ Siegfried Kracauer. *The Gold Rush*, in *Kino. Essay, Studien, Glossen zum Film*. Herausgegeben von Karsten Witte. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 167. „Er hat keinen Willen, an der Stelle des Selbstunterhaltungstriebes, der Machtgier ist bei ihm eine einzige Leere, die so blank ist wie die Schneefelder Alaskas. Andere Menschen haben ein Ichbewußtsein und leben in menschlichen Beziehungen; ihm ist das Ich abhanden gekommen, darum kann er, was so Leben heißt, nicht mitleben. Er ist ein Loch, in das alles hereinfällt, das sonst Verbundene zersplittert in seine Bestandteile, wenn es unten in ihm aufprallt“.

⁶²⁶ Cf. o comentário de Miriam Hansen: “O Chaplin de Kracauer não é nem tão barroco, nem tão vanguardista quanto o de Benjamin, Enquanto este último procura dar ênfase à mortificação e à “auto-alienação” alegórica, Kracauer situa a atração da figura de Chaplin em um “eu” já ausente. (...) Seja por falta de identidade, seja pela incapacidade de estabelecer uma distinção entre o eu e suas imagens multiplicadas (...), Chaplin encena uma visão “esquizofrênica” em que as relações habituais entre as pessoas e coisas estão estilhaçadas, e diferentes configurações parecem possíveis; assim como o clarão de um relâmpago, o riso de Chaplin “solda a loucura e a alegria”. O centro ausente da *persona* de Chaplin dá margem à reconstrução da humanidade em condições de alienação. (...) Um aspecto fundamental inerente a essa humanidade é uma forma de comportamento mimético que desarma o agressor, quer pessoa, quer objeto, por meio da imitação e da adaptação, e que assegura uma vitória temporária do fraco, do marginalizado e do desfavorecido, do Davi sobre Golias. (...) – a possibilidade (...) de uma linguagem universal de comportamento mimético que faria da cultura de massa um horizonte imaginativo e reflexivo para as pessoas que tentam viver suas vidas no terreno conflitivo da modernização”. Miriam Hansen: EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In Charney e Scharwarz, *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001, pp. 418-9.

em autômato ou em objeto abandonado às forças cegas das máquinas. Mas nessas transformações rápidas, ele resguarda a medida e sabe permanecer humano. Pois, em suma, o verdadeiro poder de Chaplin, ator, consiste no fato de que ele é sempre e profundamente humano. Constantemente ele apela a uma parte de nós mesmos e quando rimos dele é a maior parte do tempo que nós rimos nos lembrando de nossas distrações, de nossas infelicidades ou de nossos medos ou imaginando nossa atitude diante dos mesmos fatos.⁶²⁷

A comicidade de Chaplin reside no processo de reificação e, portanto, de despersonalização e desumanização do personagem. Soupault, porém, não explica como o vagabundo sustenta sua humanidade ao final do processo, permitindo que essa surja da identificação do público com o vagabundo, como se esta união garantisse a reversão da situação desfavorável em momentos de felicidade. É certo que o riso era um elemento de identificação entre o cinema e a platéia, que se apresenta na forma de uma reação física coletiva,⁶²⁸ mas ele só seria subversivo caso elevasse o público à consciência de sua própria situação histórica, o que implica na tomada de distanciamento e de controle em relação à situação com que ele se identifica. Nesse sentido, o que distingue Benjamin de Soupault é a interpretação da relação entre cinema, gesto e riso como um processo de auto-exposição do próprio cinema que o configura como um dispositivo anti-ilusionista.

A única forma de recepção capaz de reunir estas exigências colocadas pelo ensaio sobre a “Obra de Arte” é o desenvolvimento da capacidade do público de rir de si mesmo.⁶²⁹ Só esta forma distanciada do riso reúne aqueles dois componentes do comportamento progressista e organizado do público: a crítica e a diversão. Pois a capacidade de expor-se a ridículo, que beira à

⁶²⁷ Soupault, pp. 388-9.

⁶²⁸ Cf. comentário de Hake, op. cit., pp. 95-7: “A risada era essencial a esse processo de identificação e transformação. Chaplin emergiu como uma força revolucionária porque as audiências reconheceram em sua persona na tela as limitações e privações de sua própria existência e, em vez de responder com raiva ou tristeza, eram capazes de aproveitar este momento de reconhecimento por meio do poder revolucionário da risada. (...) É pela passividade e pela aceitação quase masoquista do sofrimento que Chaplin introduziu uma forma de resistência que utiliza o absurdo inerente à ordem social para chamar atenção para as contradições fundamentais que a sustentam. Precisamente esta oscilação entre submissão e subversão constitui Chaplin como a quintessência do pequeno-burguês, uma posição de classe que ele compartilhava com a maioria de seus fãs. Enquanto sua verdadeira identidade social, que permanece escondida por trás da figura mais romântica do vagabundo, tornou possível que a audiência se identificasse com seu personagem, o espetáculo de seu corpo desafia constantemente essas classificações sociais. É esse jogo enganador com a superfície e com a profundidade, com o exterior e com o interior, que permite às comédias de Chaplin negociar as exigências de crítica e comédia. Mais uma vez, as qualidades revolucionárias emergem com toda força na relação com as audiências e no contexto da risada. E de novo, o efeito libertador está primeiramente ligado ao teste de fronteiras, tanto no que concerne às ordens da sociedade e da representação”.

⁶²⁹ Cf. a esse respeito Gagnebin. “Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea entre Benjamin e Adorno”. In Rodrigo Duarte, Virgínia Figueiredo, Imaculada Kangussu (org.). *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre, Escritos, 2005, pp. 264-5; e Hansen, Room for Play: Walter Benjamin’s Gamble with the Cinema”, pp. 26-7.

humilhação e à própria aniquilação, divertindo-se com a situação, implica um certo controle das forças que produzem a subserviência e a dominação. A submissão do vagabundo à ordem reverte-se assim em subversão da autoridade que impera nesta ordem. Caso o público compreenda este jogo, pois é um teste para ele também, terá então condições de produzir um exercício análogo em relação à sua própria situação social. O riso de si mesmo, um produto da montagem cinematográfica, constitui a figura da dialética de elementos táteis e ópticos entrevistados por Benjamin no cinema: ele incorpora elementos do distanciamento crítico nas reações físicas do público ao mesmo tempo em que se vale do corpo humano como meio de exposição da relação entre o homem e a técnica, dissolvendo a aparência que se impõe em certos domínios da arte e da técnica sob domínio fascista.

A exposição contínua e reiterada a situações adversas possibilitaria, senão o controle, pelo menos a neutralização de seu efeito nocivo. É o que Benjamin encontra nos filmes-pastelão em desenhos como os do Mickey Mouse: a exposição do espectador a episódios grotescos da relação entre homem e técnica exerceria, pelo estímulo do riso, uma função terapêutica e imunizadora, servindo como antídoto ao desenvolvimento de psicoses engendradas pela técnica. Mas esta interpretação complacente dos desenhos animados não pode deixar de contemplar também a adversidade desta desumanização do homem:

As reações infantis mostram que a comicidade e o horror estão estreitamente ligadas. E porque, em face de certas circunstâncias, deveria ser proibido perguntar qual reação é a mais humana numa dada situação? Alguns dos filmes mais recentes do Mickey Mouse apresentam um conjunto de fatos que mostram evidências desta questão. (A magia sombria dos fogos para a qual o filme em cores criou o pressuposto técnico ressalta um traço que até agora vigorou oculto e mostrou o quanto o fascismo também nesse terreno se apropria confortavelmente de inovações “revolucionárias”). O que vem à luz nos novos filmes de Disney já estava de fato presente em muitos dos mais antigos: a inclinação de aceitar a bestialidade e a violência como fenômenos complementares da existência. Com isso se retoma uma tradição antiga e não menos digna de confiança; ela é conduzida pelos Hooligans dançantes que encontramos nas imagens medievais dos Pogroms; a “canalha” dos contos de fadas dos irmãos Grimm forma sua retaguarda lívida e indistinta.⁶³⁰

⁶³⁰ Benjamin, GS VII-1, p. 377. „Komik und Grauen liegen, wie es die Reaktionen von Kinder zeigen, eng beieinander. Und warum sollte angesichts von bestimmten Tatbeständen die Frage verboten sein, welche Reaktion in einem gegebenen Fall die menschlichere ist? Einige der neusten Micky-Maus-Filme stellen einen Tatbestand dar, der diese Frage erscheinen läßt. (Ihr düsterer Feuerzauber, für den der Farbenfilm die technischen Voraussetzungen geschaffen hat, unterstreicht einen Zug, der sich bisher nur versteckt geltend machte und zeigte, wie bequem der

A consciência da regressão representada por tais filmes não é um recuo diante de sua aposta no cinema, do mesmo modo que seu entusiasmo não desconsiderava a constituição de uma falsa aparência pelo fascismo. Ao contrário de Adorno, que não abria mão do distanciamento crítico presente na subjetividade individual e na obra de arte autônoma, Benjamin questiona se esta distância ainda é possível. Ao reconhecer que a explicitação dos procedimentos artísticos só é possível mediante a habituação física ao terror, ele está apontando para o caráter extremamente problemático do distanciamento crítico em face de uma cultura que se impõe ostensivamente em imagens de choque. O tão mencionado otimismo de Benjamin poderia ser então interpretado como uma posição mais atenta que a de Adorno aos obstáculos colocados ao exercício crítico e artístico pelos acontecimentos da década de 1930. No momento histórico em que a imagem cinematográfica toma parte em um processo de “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”, oferecendo-a ao público “numa grande liquidação”, a tradição já se encontra esvaziada como referência segura para a crítica do tempo presente. Daí a atenção de Benjamin a personagens como o de Chaplin e os de Disney numa época de “pobreza da experiência”, pois sua capacidade de adaptação, ainda que desajustada, era também uma capacidade de sobrevivência numa época em que o dia seguinte poderia “trazer destruição em escala tão gigantesca que nós nos veremos apartados dos textos e das produções de ontem como que por séculos”.⁶³¹ A apresentação do rompimento dos laços entre a história presente e a cultura tradicional poderia ensinar ao espectador a possibilidade de sobrevivência a ela. “Nesses filmes, a humanidade se prepara para sobreviver à civilização. O Mickey Mouse mostra que a criatura ainda permanece existindo, mesmo quando ela afastou de si tudo o que é semelhante ao homem.”⁶³²

Faschismus auch auf diesem Gebiet sich ‚revolutionäre‘ Neuerungen aneignet) Was im Licht neuester Disneyscher Filme zu Tage tritt, ist in der Tat in manchen älteren schon angelegt: die Neigung, Bestialität und Gewalttat als Begleiterscheinung des Daseins gemächlich in Kauf zu nehmen. Damit wird eine alte und nichts weniger als vertrauenerweckende Tradition aufgenommen; sie wird von den Tanzenden Hooligans angeführt, die wir auf mittelalterlichen Pogrombildern finden, und das „Lumpengesindel“ des Grimmschen Märschens bildet ihre undeutliche, fahle Nachhut“.

⁶³¹ Benjamin, “Kommentare zu Gedichten von Brecht. Zur Form des Kommentars“. GS II-2, p. 540. „daß nämlich schon der kommende Tag Vernichtungen von so riesigen Ausmaß bringen kann, daß wir von gestrigen Texten und Produktionen wie durch Jahrhunderte uns geschieden sehen“.

⁶³² Benjamin, *Zu Micky-Maus*, GS VI, pp. 144-5. “In diesen Filmen bereitet sich die Menschheit darauf vor, die Zivilisation zu überleben. Die Micky-Maus stellt dar, dass die Kreatur noch bestehen bleibt, auch wenn sie alles Menschenähnliche von sich abgelegt hat“. Cf. também *Experiência e Pobreza*, GS II-1, p. 218-9.

Considerações finais

Este trabalho procurou apresentar, da perspectiva dos posicionamentos distintos de Adorno e Benjamin perante fenômenos artísticos decisivos das primeiras décadas do século XX, as controvérsias documentadas na *Correspondência* entre ambos a respeito do exercício de uma crítica de arte de teor materialista. Diante da obra de autores como Brecht e Kafka, bem como de novos fenômenos artísticos como o cinema e o jazz, Adorno e Benjamin são confrontados com os problemas colocados ao exercício da crítica pelos desdobramentos artísticos mais recentes. Do ponto de vista da trajetória intelectual desses dois autores, esse desafio se mostrava na necessidade de conservar intuições fundamentais da obra de juventude de Benjamin, colocando-as à prova na avaliação da produção artística contemporânea. Este projeto exigia assim a manutenção do vínculo entre crítica e verdade num contexto artístico marcado pelo esvaziamento da idéia de beleza de seu potencial de exposição da verdade das obras de arte. No que diz respeito à concepção e ao exercício da crítica materialista, tal vínculo implicava a consideração das obras e dos fenômenos artísticos da perspectiva da apresentação de uma configuração verdadeira da história, conferindo à arte uma função de conhecimento fundado numa crítica da realidade elaborada do ponto de vista da possibilidade de sua transformação emancipadora.

Os conflitos registrados na *Correspondência* se realçam sobre este pano de fundo tecido pela necessidade de conservação e crítica da obra de juventude de Benjamin em virtude de novos objetos artísticos que exigiam avaliação. É assim que este trabalho confronta os dois autores com a questão da possibilidade de produção da verdade pelas obras de arte enquanto produção e transmissão de sentido. Na consideração de escritores como Kafka e Brecht desenvolvem-se duas maneiras de desdobrar uma obra literária na linguagem da crítica: em Adorno, a ênfase em elementos discursivos e conceituais; em Benjamin, por sua vez, o acento nos componentes corporais e imagéticos. Esta distinção pôde ser notada com nitidez no modo radicalmente distinto com que ambos compreenderam o desenvolvimento do teatro épico de Brecht. Adorno se atém à doutrina das peças a fim de colocar em questão não só o teor de verdade da figuração da realidade por enredos esquemáticos, mas também a efetiva possibilidade de aprendizado do público pelas lições apresentadas explicitamente pelo dramaturgo. Benjamin, por sua vez, insiste em localizar a função pedagógica do teatro épico e, conseqüentemente, sua capacidade de

exposição da verdade, nos elementos não discursivos e gestuais, os quais interrompem o desdobramento do enredo. Com isso, ele não só apresenta uma visão do teatro épico que escapa às censuras de Adorno, como também mostra a radicalidade do esforço brechtiano em recolocar a relação entre arte e verdade numa situação histórica e artística em que formas e instituições artísticas tais como legadas pela tradição não se prestavam mais a essa tarefa.

Esta mesma diferença de perspectiva situa a ênfase de Benjamin na gestualidade e na corporeidade na composição das parábolas kafkianas no centro das discussões com a Adorno, uma vez que este se recusa a aceitar a relação estabelecida por Benjamin entre o gênero narrativo da parábola – enquanto forma de ensinamento da verdade – e a irredutibilidade do corpo e do gesto a todo sentido previamente articulado. Na representação do corpo, Benjamin pretendeu apontar o viés privilegiado que permitiu a Kafka apresentar, na descontinuidade entre o sentido de suas parábolas e os ensinamentos da doutrina judaica, o esfacelamento dos vínculos entre verdade e tradição, e transformar a literatura numa forma de crítica da tradição. Esta atenção ao corpo produz, por sua vez, uma forma de exposição crítica bem peculiar, segundo a qual a obra de Kafka não é exposta como passagem da figuração artística à produção de sentido pela interpretação, mas como rearticulação das figuras corporais encontradas pelo crítico nos textos. Daí a resistência de Adorno, para o qual somente uma rearticulação conceitual da obra, capaz de extrair dela um conceito de modernidade, poderia mostrar a obra de Kafka como crítica e possibilidade de reversão dialética dos elementos arcaicos produzidos pela modernidade.

Uma relação análoga entre corpo e narração orienta também os esforços de Benjamin em pensar as transformações artísticas decorrentes do desenvolvimento do cinema. A técnica de montagem não diz respeito apenas à transformação da produção artística, mas também à forma de percepção da obra de arte. O choque da imagem cinematográfica também colocava em questão os pressupostos de uma recepção visual-contemplativa da obra de arte, introduzindo componentes tácteis na percepção das obras de arte. Ao mesmo tempo em que essas transformações situam o cinema num domínio distinto daquele identificado pela bela aparência, elas também favorecem a aproximação entre o público e a arte. Além disso, na medida em que essas transformações são ditadas pelo desenvolvimento técnico, elas permitem uma aproximação esclarecedora entre as massas urbanas que ocupam as salas de cinema e as condições produtivas que determinam seu modo de vida. A crítica assim não veria no cinema apenas sua apropriação ilusionista pelo fascismo, mas também seria capaz de vislumbrar, em virtude da possibilidade de esclarecimento do espectador, uma nova configuração de arte e verdade.

As objeções de Adorno a estes desdobramentos da reflexão estética de Benjamin foram apresentadas não só como restrições à capacidade de transformação da consciência do público no âmbito da arte de massa, mas também como uma compreensão distinta destas transformações artísticas do início do século XX. Enquanto Benjamin pretende encontrar no advento das técnicas de reprodução elementos de dissolução da falsa aparência propagada pela orientação fascista da arte de massa, Adorno compreende a relação entre verdade e aparência exclusivamente no âmbito da arte autônoma, mais precisamente, no desenvolvimento imanente de seu material artístico. Esta diferença determina, por sua vez, o uso diferenciado dos conceitos de aura e aparência por cada um dos autores. Enquanto a distinção entre os dois termos é necessária a Benjamin a fim de dar conta de transformações estéticas que escapavam ao âmbito da obra de arte autônoma, a equiparação dos dois termos, por Adorno, é um sinal de sua defesa persistente da autônoma da arte, bem como de sua recusa em conceder à arte de massa uma função de resistência à produção da falsa aparência.

Apesar de este trabalho ter sido organizado em função das discussões entre Adorno e Benjamin, a presença consideravelmente menor dos textos do próprio Adorno salta aos olhos. Isso não se deve, porém, somente ao teor mesmo da *Correspondência*, concentrada na discussão dos textos de Benjamin, ou à pouca ressonância do trabalho de Adorno nos ensaios de seu correspondente, mas também à própria dinâmica do trabalho de Adorno ao longo da década de 1930. As discussões com Benjamin mostram um jovem autor com intuições bem desenvolvidas, mas ainda pouco articuladas em trabalhos próprios. Por esse motivo a repercussão propriamente dita do pensamento de Benjamin na trajetória intelectual de Adorno só poderia ser observada com nitidez muitos anos mais tarde. No que diz respeito particularmente aos seus textos de crítica literária, o primeiro resultado efetivo do enfrentamento com Benjamin é o grande ensaio “Anotações sobre Kafka”, publicado no início da década de 1950. O ensaio sobre Samuel Beckett, intitulado “Tentando entender *Fim de partida*”, talvez o mais importante estudo literário de Adorno, também não é compreensível sem as discussões com Benjamin na década de 1930, uma vez que aí não há apenas um reaproveitamento de suas reflexões sobre Kafka, mas também uma retomada de suas críticas ao teatro de Brecht com o intuito de situar o trabalho de Beckett como um dos pontos mais avançados da arte do pós-guerra.

No que diz respeito à obra de Benjamin, por sua vez, o recorte fornecido pela *Correspondência* permitiu discutir certas continuidades de seu pensamento sem recair no lugar-comum da oposição entre unidade e ausência de sistematicidade de sua obra. Nesse sentido, a

articulação entre gesto, corpo e procedimentos narrativos nos ensaios sobre Brecht, Kafka e sobre a “Obra de arte” permite o delineamento de uma visão abrangente de problemas fundamentais da arte moderna sem correr o risco de afastamento da análise dos fenômenos em questão. A organização da exposição em torno da figuração do corpo humano, de modo a ressaltá-lo como um elemento decisivo do materialismo de Benjamin nos anos 1930, não perde de vista assim o contato direto com as obras, algo sempre valorizado por Benjamin na escolha do exercício crítico como a forma privilegiada de sua reflexão estética. A montagem de uma configuração com alguns de seus textos não se efetiva assim pela localização de premissas que orientariam o desenvolvimento de cada ensaio ou pela busca de continuidades conceituais entre seus diversos trabalhos, mas pelo reconhecimento de problemas e imagens comuns que são rearticuladas em função das exigências de cada objeto. Nesse sentido, a coerência de sua reflexão mostra-se menos na possibilidade de reconstituição pelo intérprete de um discurso sobre determinados fenômenos, feito a partir do estabelecimento de relações entre diversos textos, do que nesta necessidade mesma de ajuste constante de foco em função da singularidade do objeto, a qual exige do leitor a imersão na configuração de cada ensaio a fim de trazer à tona as conexões entre arte e verdade que se expõem a cada vez em novas constelações.

Bibliografia

- ADORNO, Gretel; BENJAMIN, Walter. *Briefwechsel 1930-1940*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- ADORNO; Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- _____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983,
- _____. *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo, Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Briefwechsel 1927-1969*, Bände I-II. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003-4,
- AGAMBEN, Giorgio, *Lange et Histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin*. In WISSMAN, Heinz, *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986.
- ALLEN, Richard. The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno and Contemporary Film Theory, in *New German Critique*, N° 40 (Winter 1987).
- ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. *Música e Verdade. A estética crítica de Theodor Adorno*. Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. *Kritiken und Afsätze zum Film*. Carl Hansen Verlag, München, 1967.
- BENJAMIN, Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- _____. *Gesammelte Briefe*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000.
- _____. *Documentos de cultura – Documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.
- _____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo, Iluminuras, 1993.
- _____. *Obras Escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.
- BINDER, Hartmut (Hrsg). *Kafka-Handbuch*. Stuttgart, 1979.
- _____. *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München, Winkler, 1975
- _____. „Vor dem Gesetz“. *Einführung in Kafkas Welt*. Stuttgart, Metzler, 1993.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp, 1994.

- BOLZ, Norbert. “Die Wahlverwandtschaften”, in WITTE, Bernd / SCHMIDT Peter. *Goethe-Handbuch*, Band 3. Stuttgart, Weimer, Metzler, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A estética do teatro*. São Paulo, Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.
- _____. Um Homem é um Homem, in: *Teatro Completo 2*. São Paulo, Paz e Terra, 1991.
- _____. *Arbeitsjournal 1938-1955*. Berlin e Weimer, Aufbau-Verlag, 1977.
- _____. *Diário de Trabalho, Volume 1: 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan.. *The Origins of the Negative Dialectics*. New York, The Free Press, 1979.
- _____. *The Dialectics of Seeing - Walter Benjamin and the Arcades Project* Cambridge/Mass., The MIT Press, 1989.
- _____. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October*, Vol. 62, Autumn, 1992 (Autumn, 1992), pp. 3-41.
- _____. Revolutionary Time: The Vanguard and the Avant-Garde, in: *Benjamin Studien I. Perception and Experience in Modernity*, Amsterdam/New York, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- CHAVES, Ernani. *No Limiar do Moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém, Paka-Tatu, 2003.
- COOPER, Harry. On “Über Jazz”: Replaying Adorno with the Grain, in *October*, Vol. 75 (Winter 1996).
- COSTA, Luis Inácio Oliveira. *Do canto e do silêncio das sereias. Um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. PUC/SP, Dissertação de mestrado, 2005.
- DEURING, Dagmar. „Vergiss das Beste nicht“. *Walter Benjamins Kafka-Essay: Lesen, Schreiben, Erfahren*. Würzburg, 1994.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid. *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen: jüdische Werte, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlin, Vorwerk 8, 2000.
- ELM, Theo; HIEBEL, Hans Helmut (Hrsg.). *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- FÜRNKÄS, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart, Metzler, 1988.
- _____. Aura, in OPTIZ, Michael und WIZINSLA Erdmut (hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Perspectiva, 1994.

_____. A Propósito do Conceito de Crítica em Walter Benjamin, in *Discurso* 13, 1983.

_____. Do conceito de *Mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin, in: *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

_____. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Jena, in: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1999.

_____. “Divergências e convergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin”, Manuscrito.

_____. “Kátharsis” e “Einführung”. Críticas estéticas e políticas da “kátharsis” compreendida como identificação., In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada. (Org.). *Kátharsis. Reflexões de um Conceito Estético*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

_____. Do Conceito de “Darstellung” em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza, in *Kriterion*, Belo Horizonte - MG, v. 112, 2005.

_____. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre a arte contemporânea entre Benjamin e Adorno. In: DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virgínia, KANGUSSU, Imaculada. *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre, Escritos, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. „Die Wahlverwandschaften“. In *Goethe Werke*. Hamburger Ausgabe. C. H. Beck, München, 1977.

_____. „Die Wahlverwandschaften“. In *Sämtliche Werke*. Münchener Ausgabe. München, Carl Hansen Verlag, 1987.

_____. *Die Leiden des jungen Werthers; Die Wahlverwandschaften*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

_____. *As Afinidades Eletivas*. Tradução de Erlon José Paschoal, São Paulo, Nova Alexandria, 1998.

HAAS, Willy. *Gestalten der Zeit*. Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930.

_____. *As Afinidades Eletivas*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo, Nova Alexandria, 1998.

HABERMAS, Jürgen. O falso no mais próximo, *Novos Estudos Cebrap*, N. 69, julho 2004.

- HAKE, Sabine. Chaplin Reception in Weimar Germany, in *New German Critique* N° 51, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986
- HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology" *New German Critique*, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987), pp. 179-224.
- _____. Benjamin and Cinema: not a One-Way Street, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No 2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin (Winter 1999), pp. 306-343.
- _____. EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: Leo Charnez, Vanessa T. Schwarz (org.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naifi, 2001.
- _____. Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema, *October 109*, Summer 2004, pp: 2-45.
- _____. Decentric Perspectives. Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture, in *New German Critique* N°. 54, 1991.
- _____. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, Vol. 19, N° 3, (Spring, 1993).
- _____. Early Silent Movie: Whose Public Sphere?, in: *New German Critique* N°. 29, 1983.
- _____. Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966), in *New German Critique*, N° 24/25 (Autumn 1981, Winter, 1982).
- HEGEL. *Cursos de Estética. Volume I*. São Paulo, Edusp, 2001.
- HÖLDERLIN, Friedrich. Observações sobre Édipo, in *Reflexões*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.
- HOLZ, Hans Heinz. Idee, in OPTIZ, Michael und WIZINSLA Erdmut (hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.
- HONOLD, Alexander. *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin, Vorwerk 8, 2000.
- JEHRING, Herbert. *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken von 1909-1932*. Rowohlt, Hamburg, 1967.
- KAES, Anton. Einführung, in *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909-1929*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Tübingen, Niemeyer, 1978.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

- _____. *O Castelo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A Metamorfose. O Veredito*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Narrativas do Espólio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Um Médico Rural*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Um artista da fome. A construção*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O desaparecido ou Amerika*. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- KAMBAS, Chryssoula. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen, Niemeyer, 1983.
- KAULEN, Heinrich. Der Kritiker und die Öffentlichkeit. Wirkungsstrategien im Frühwerk und im Spätwerk Walter Benjamins. In GARBER, Klaus; REHM, Ludwig (hrsg.). *Benjamin Global*. München, Fink, 1999.
- KNOFF, Jan. (Hrsg.) *Brecht-Handbuch*, Stuttgart, Weimer, Metzler, 2001.
- KOUDELA, Ingrid D. (org.). *Heiner Müller. O Espanto no Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- KRACAUER, Siegfried. *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963.
- _____. *Kino. Essay, Studien, Glossen zum Film*. Herausgegeben von Karsten Witte. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- _____. *Schriften V 1-3*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, ??.
- KRAFT, Werner. *Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.
- _____. *Noch einmal Kafka*. Bonn, Georg Heusch Verlag, 1990.
- KRAMER, Andréas; WILCOK, Evelyn. "A preserve for professional philosophers". Adornos Husserl-Dissertation 1934-1937 und ihr Oxforder Kontext. In *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, V. 73, 1999.
- KRAMER, Sven. *Rätselfragen und wolkige Stellen: zu Benjamins Kafka-Essay*. Lüneburg, zu Klampen, 1991.
- _____. *Walter Benjamin zu Einführung*. Hamburg, Junius, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka. In: KURZ, Gerhard (Hrsg.) *Der junge Kafka*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.
- _____. Remarques sur L'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin, in: WISMANN, Heinz (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.
- _____. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin, Theater der Zeit, 2002.

LINDNER, Burkhardt (Hrsg.). *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimer, J. B. Metzler, 2006.

_____. Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. Benjamins „Positives Barbarentum“ im Kontext, in LINDNER, Burkhardt (Hrsg.). *Walter Benjamin in Kontext*. Königshausen, 1985.

_____. Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text, in: STEINER, Uwe (Hrsg.). *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992.

_____. Zeit und Glück. Phantasmagorien des Spielraums, in: *Benjamin Studien I. Perception and Experience in Modernity*, Amsterdam/New York, 2002.

LÖWENTHAL, Leo. *Literatur und Massenkultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

_____. *Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

LÖWY, Michel. *Redenção e Utopia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

OPTIZ, Michael. Ähnlichkeit, in: OPTIZ, Michael und WIZINSLA Erdmut (hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

MENKE, Christoph. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

MENNINGHAUS, Wienfried. Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene, in: STEINER, Uwe (Hrsg.). *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992.

MOSÈS, Stéphane. L' idée d'origine chez Walter Benjamin, in Wissman, *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986.

_____. *L'Ange de L'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Seuil, Paris, 1992.

_____. Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten, in: MOSÈS, Stéphane / SCHÖNE, Albrecht (Hg.). *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

MÜLDER-BACH, Inka. Der Umschlag der Negativität: Zur Verschränkung von Phenomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmaesthetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der 'Oberfläche', *Deutsche Vierteljahresschrift* N°. 61.2, 1987.

MÜLLER-SCHÖLL, Nicolaus. *Das Theater des , konstruktiven Defaitismus': Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*. Frankfurt am Main und Basel, Stroemfeld/Nexus, 2002.

NÄGELE, Rainer. *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1991.

NOBRE, Marcos. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno. A Ontologia do Estado Falso*. São Paulo, Iluminuras, 1998.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. *Aura. A Crise da Arte em Walter Benjamin*. São Paulo, Editora Barracuda, 2006.

PRIMAVESI, Primavesi. *Übersetzung, Kommentar, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Frankfurt und Basel, Strömfeld Verlag, 1998.

_____. The Performance of Translation: Benjamin and Brecht on the Loss of Small Details, in: TDR: The Drama Review - Volume 43, Number 4 (T 164), Winter 1999, pp. 53-59.

RITZENHOFF, Ursula. *Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart, Reclam, 2004.

ROBINSON, J. Bradford. The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany, in *Popular Music*, V. 13, N°1, Jan. 1994.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte*, Bauru, Edusc, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997.

SCHLÜPMANN, Heide. Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920. in *New German Critique*, N° 40, 1987.

SCHOLEM, Scholem. *Über einige Grundbegriffe des Judentums*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

SCHÖTTKER, Detlev. *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.

_____. Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde. In: GARBER, K. und REHM, L. (Hrsg) *Global Benjamin*. München, Fink, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da Atualidade de Brecht, *Seqüências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin e crítica poética*, São Paulo, Iluminuras, 1999.

_____. (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1999.

SOUPAULT, Philippe. Charles Chaplin, in *Europa* Bd. 18, Paris, 1928.

SPETH, Rudolf. *Wahrheit und Ästhetik, Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991.

STEINER, Uwe. *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1989.

_____. (Hrsg.) *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992.

_____. Kritik, in OPTIZ, Michael und WIZINSLA Erdmut (hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

_____. *Walter Benjamin*. Stuttgart, Metzler, 2004.

STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart, Metzler, 1976.

SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998.

_____. A ciência simbólica do mundo, in NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

SZONDI, Peter. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik, in *Poetik und Geschichtsphilosophie II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

_____. Hoffnung im Vergangenen. In *Schriften II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.

_____. *Einführung in der literarischen Hermeneutik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

_____. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac & Naifi, 2001.

TACKELS, Bruno. *L'Oeuvre d'Art à l'Époque de Walter Benjamin. Histoire de l'Aura*. Paris, Harmattan, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Campinas, Papirus, 1996.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*, São Paulo, Iluminuras, 2004.

TRAVERSO, Enzo. Adorno, Benjamin, une correspondance à minuit dans le siècle, *Lignes*, n. 11, março 2003. Paris, Lignes/Éditions Leo Sheer, 2003.

WEBER, Samuel. Between a Human Life and a Word. Walter Benjamin and the Citability of Gesture, in: *Benjamin Studien I. Perception and Experience in Modernity*, Amsterdam/New York, 2002.

WEINER, Marc. Urwaldmusic and the Borders of German Identity: Jazz in Literature of the Weimar Republic. In *The German Quarterly*, Vol. 64, N° 4 (Autumn 1991).

WIGGERSHAUS, Rolf. *Die Frankfurt Schule: Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.

WITTE, Kasten. Nachwort, in Siegfried Kracauer, *Kino. Essay, Studien, Glossen zum Film*. Herausgegeben von Karsten Witte. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

_____. Darwin's Baby. Charles Chaplin. In *Kino. Texte von Sehen und Hören*. Fischer Frankfurt am Main, 1985.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

WOHLFARTH, Irving. "Was nie geschrieben wurde, lesen", Walter Benjamins Theorie des Lesens, in: STEINER, Uwe (Hrsg). *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern, Peter Lang Verlag, 1992.

_____. Walter Benjamin and the Idea of a Technological Eros. A tentative reading of *Zum Planetarium*, in: *Benjamin Studien I. Perception and Experience in Modernity*, Amsterdam/New York, 2002.

_____. Et Cetera? De l'Historien comme Chiffonnier. in WISMANN, Heinz (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

_____. Perte D'Aureole: The Emergence of the Dandy. In: *Modern Language Notes*, May 1980.

_____. Märchen für Dialektiker. Walter Benjamin und sein "bücklicht Männlein". in DODERER, K. *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanzigen Jahren*. München, Juventa Verlag, 1988.

_____. "Immer radikal, niemals konsequent...". Zur theologisch-politischen Standortsbestimmung Walter Benjamins. in BOLZ, N. e FABER, R. *Antike und Moderne. Zu WBs "Passagen"*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1986.

_____. History, Literature and Text. The Case of Walter Benjamin, in: *Modern Language Notes*, Vol. 96, N. 5, Comparative Literature. (Dec. 1981).

XAVIER, Ismail. *A opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

ZENCK, Martin. Phantasmagorie – Ausdruck – Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und Benjamins Kunsttheorie in den dreißiger Jahren. In: Kolleritsch, Otto. *Adorno und die Musik*. Graz, Universal Edition, 1979.