



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

FERNANDO AUGUSTO BEE MAGALHÃES

Mito e Crítica:
uma interpretação da Teoria Crítica de Walter
Benjamin

CAMPINAS

2021

FERNANDO AUGUSTO BEE MAGALHÃES

**MITO E CRÍTICA:
UMA INTERPRETAÇÃO DA TEORIA CRÍTICA DE WALTER BENJAMIN**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Marcos Severino Nobre

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO FERNANDO AUGUSTO BEE MAGALHÃES, E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCOS SEVERINO NOBRE.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

B391m Bee, Fernando, 1987-
Mito e crítica : uma interpretação da Teoria Crítica de Walter Benjamin /
Fernando Augusto Bee Magalhães. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Marcos Severino Nobre.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940 - Crítica e interpretação. 2. Crítica. 3. Mito.
4. Teoria crítica. I. Nobre, Marcos, 1965-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Myth and critique : an interpretation of Walter Benjamin's Critical Theory

Palavras-chave em inglês:

Benjamin, Walter, 1892-1940 - Criticism and interpretation

Critique

Mith

Critical theory

Área de concentração: Filosofia

Titulação: Doutor em Filosofia

Banca examinadora:

Marcos Severino Nobre [Orientador]

Taisa Helena Pascale Palhares

Ernani Pinheiro Chaves

Carla Milani Damiano

Lucianno Ferreira Gatti

Data de defesa: 10-12-2021

Programa de Pós-Graduação: Filosofia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8114-1942>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9551185334488891>



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 10 de Dezembro de 2021, considerou o candidato Fernando Augusto Bee Magalhães aprovado.

Prof. Dr. Marcos Severino Nobre

Profa. Dra. Taisa Helena Pascale Palhares

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves

Profa. Dra. Carla Milani Damião

Prof. Dr. Lucianno Ferreira Gatti

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

E também com o suporte financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - Processos nº 2016/00441-5 e nº 2018/15367-0).

Não seria possível realizar este trabalho sem ambos os suportes.

Nesses anos de doutorado tive a sorte de ter a companhia de amigos novos e antigos. Aos antigos já nem tenho mais como agradecer com palavras novas. Só espero que saibam papel que têm na minha vida. Assim, só tenho como repetir palavras velhas: agradeço ao Vegan, à Jéssica, ao Fabrício, ao Yama, ao Rapha, à Bia, ao Eugênio, à Mari, ao Danilo, à Lis e ao Adriano. Aos amigos mais novos, agradeço a companhia que me deram tanto dentro da universidade quanto fora dela. Em especial, quero agradecer à Maria, ao Lira e à Raquel, que sempre estiveram presentes durante esses anos de pandemia, mesmo que à distância digital. Com certeza vocês tornaram esse período mais alegre e menos desolador.

Agradeço ao professor Marcos Nobre, que já me acompanha há um certo tempo, por toda a ajuda que meu deu durante esse longo processo de formação como pesquisador. Sem ela, talvez meus passos não teriam nem continuado em frente e realmente não teriam sido tão firmes.

Agradeço a todas as professoras e professores do Departamento de Filosofia da Unicamp e também a todas as funcionárias e funcionários do IFCH.

Agradeço ao professor Daniel Weidner por ter me recebido durante o estágio de pesquisa doutoral e também à Ursula Marx e a Michael Schwarz por terem tornado o Arquivo Walter Benjamin um espaço acolhedor para os meus dias de trabalho.

Por último, agradeço aos meus pais, Vilma e João, por sempre estarem por aqui.

RESUMO

O objetivo desta tese de doutorado é expor as continuidades e rupturas da crítica do mito elaborada por Walter Benjamin nas décadas de 1920 e 1930. Nesse sentido, primeiramente, será exposto como o conceito de crítica elaborado por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* se mantém o mesmo em sua obra posterior. Em seguida, será exposto como o conceito de mito se transforma durante esse período. Na década de 1920, o conceito de mito toma a forma da história natural e passa a se referir ao pressuposto de que a história é movida por uma *physis* demoníaca e alheia aos seres humanos, cuja origem remonta à literatura barroca do século XVII. Na década de 1930, o conceito de mito toma a forma da história cultural e passa a se referir ao pressuposto de que a história é movida por uma *téchne* demoníaca e alheia aos seres humanos, cuja origem remonta ao conceito de progresso do século XIX.

Palavras Chave: Crítica; Mito; Teoria Crítica; Walter Benjamin

ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis is to explain the continuity and ruptures of Walter Benjamin's critique of myth developed in the 1920s and 1930s. In this sense, first, it will be presented how the concept of criticism formulated by Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiel* remains the same in his later work. Then, it will be presented how the concept of myth transforms itself during these decades. In the 1920s, the concept of myth takes the form of natural history. For Benjamin, this form of myth corresponds to the presupposition that history is driven by a demonic physis, which origin dates back to seventeenth-century Baroque literature. In the 1930s, the concept of myth takes the form of cultural history. This form of myth corresponds to the presupposition that history is driven by a demonic *téchne*, which origin goes back to the nineteenth-century concept of progress. These two concepts of myth are both different forms of social domination highlighted by Benjamin.

Key words: Critique; Myth; Critical Theory; Walter Benjamin

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1. Crítica do mito.....	12
Qual é a crítica e qual é o mito?.....	12
O que continuou de 1920 para 1930: a crítica estabelecida no <i>Prefácio</i>	20
O que mudou de 1920 para 1930: as formas do mito na sociedade.....	39
Capítulo II. Drama barroco e história natural.....	53
Benjamin e a revalorização do Barroco.....	54
A situação da literatura secundária em relação à crítica de Benjamin ao Barroco.....	58
Benjamin contra a teoria da tragédia do século XIX.....	68
A mitologia e o sacrifício heroico das tragédias gregas.....	74
História e sofrimento melancólico nos dramas barrocos.....	82
A alegoria barroca e a sobrevivência da mitologia da Antiguidade europeia.....	93
O mito de história natural.....	101
Capítulo III. Baudelaire e história cultural.....	106
Benjamin e a renovação da mitologia na arte moderna.....	107
A situação da literatura secundária em relação à crítica da cultura de Benjamin.....	116
Baudelaire e a miséria do século XIX.....	122
O conceito de progresso do século XIX.....	125
A alegoria baudelairiana contra a teoria da correspondência.....	136
O mito da história cultural.....	149
Conclusão.....	151
Bibliografia.....	155

Introdução

O objetivo dessa tese de doutorado é expor as continuidades e rupturas da crítica do mito elaborada por Walter Benjamin nas décadas de 1920 e 1930. Nesse sentido, a argumentação da tese mostrará como a crítica do mito é a forma que a teoria crítica de Benjamin se desenvolve nessas décadas, apesar dela se transformar de uma década para a outra.

A afirmação de que a crítica do mito é a forma da teoria crítica de Benjamin nessas duas décadas implica na hipótese de que algo continua igual de uma década para a outra. No entanto, a afirmação de que a crítica do mito se transforma implica que algo mudou. Essas duas afirmações serão respondidas nessa tese da seguinte maneira: a crítica é o que se mantém o mesmo e o mito é o que muda de uma década para a outra.

O primeiro capítulo dessa tese tem duas tarefas. Ele se ocupa tanto da exposição da concepção de crítica de Benjamin quanto da indicação do como o conceito de mito muda de uma década para a outra. Primeiramente, o *capítulo I* se ocupa da tarefa de mostrar como a concepção de crítica a exposta por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* surge pela primeira vez nesse livro e se mantém a mesma até os seus últimos escritos. Essa concepção de crítica ressalta a temporalidade da verdade e a necessidade do objeto e dos próprios conceitos da crítica serem historicamente construídos. É por isso que Benjamin define a crítica como uma história filosófica em *Origem do drama barroco alemão*. Em segundo lugar, o primeiro capítulo indica como o conceito de mito se transforma na medida em que Benjamin passa a se atentar as mudanças históricas e sociais que constroem o seu objeto. Na década de 1920, Benjamin busca um conceito de mito capaz de explicar a situação dessa época. No entanto, na década de 1930, ele passa a buscar um outro conceito de mito, porque o conceito anterior já não servia mais à explicação da situação de sua época, tendo em vista que a própria situação

tinha mudado em relação ao que era na década anterior. Isso ressalta como a crítica do mito está ligada às mudanças históricas pelas quais a realidade passa e como Benjamin buscou um conceito de mito diferente para cada uma das décadas.

A década de 1920 constitui o primeiro ciclo da crítica do mito de Benjamin, seu desfecho se encontra no livro *Origem do drama barroco alemão*. Nesse ciclo, ele procura uma explicação para a injustiça da violência do Estado experimentada na Revolução Alemã e nos golpes que a seguiram. Benjamin encontra essa explicação no conceito de história natural. Para ele, essa é a forma que o mito toma na década de 1920 e que a domina. O segundo ciclo da crítica do mito de Benjamin segue até o fim da década de 1930. Nesse ciclo, Benjamin procura uma explicação para a miséria que domina diversas sociedades europeias na década 1930, inclusive a Alemanha pós-guerra. Benjamin encontra uma explicação para esse caso no conceito de história cultural. Para ele, essa é a forma que o mito toma na década de 1930 e com a qual ele passa a dominá-la.

Os capítulos 2 e 3 dessa tese tem a tarefa de explicar, respectivamente, os pormenores dessas críticas. O *capítulo 2* mostra como o conceito de história natural corresponde ao pressuposto de que a história do mundo é movida por uma *physis* demoníaca e alheia aos seres humanos, cuja origem remonta à literatura barroca do século XVII. O *capítulo 3* mostra como o conceito de história cultura se refere ao pressuposto de que a história do mundo é movida por uma *téchne* demoníaca, cuja origem remonta ao conceito de progresso do século XIX.¹

Em ambos os ciclos da crítica de Benjamin, os conceitos de mito retratam formas diferentes de dominação social. O adjetivo demoníaco que consta ao lado de *physis* e *téchne* serve para Benjamin destacar como elementos regressivos da mitologia e alheios aos seres humanos sobrevivem de forma renovada na sua época. Assim, os dois ciclos da crítica de Ben-

¹ O projeto inicial desta tese de doutoramento tinha um capítulo intermediário entre os capítulos 2 e 3 que trataria dos escritos de Benjamin sobre Goethe. O seu objetivo seria o de mostrar como esses escritos se enquadram no primeiro ciclo da crítica de Benjamin. No entanto, a realização desse capítulo não foi possível por causa da pandemia que ainda se estende até agora. Afinal, desde o início de 2019, grande parte do material de pesquisa que seria utilizado na redação desse capítulo intermediário, em especial a bibliografia internacional sobre o assunto, permaneceu inacessível devido ao fechamento das universidades. De qualquer modo, a ausência desse capítulo não atrapalha em nada o argumento desta tese de doutorado. De sua parte, ele funcionaria mais como um entreto para reiterar o ponto do capítulo 2 e explorá-lo um pouco mais. De qualquer modo, espero finalizar e publicar o trabalho correspondente a esse entreto no futuro, assim que as restrições da pandemia estiverem menores e o acesso aos materiais necessários for possível.

jamin também podem ser reconhecidos assim como teorias sobre as formas de dominação social existentes.

Para cumprir com o objetivo proposto, essa tese se apoia sobre a literatura secundária e sobre um conjunto delimitado da obra de Benjamin. Os documentos centrais da obra de Benjamin para essa tese são o livro *Origem do drama barroco alemão*, os ensaios sobre Baudelaire e o *trabalho das Passagens*. Essas são as principais fontes documentais da pesquisa. Outros escritos das décadas de 1910, 1920 e 1930, incluindo as cartas, também são utilizados, mas somente em vista da elucidação dos argumentos e questões inclusos nessas fontes principais. No entanto, um ponto importante para se destacar é que a sistematização da crítica de juventude, desenvolvida por Benjamin durante a Alemanha Guilhermina, se manteve fora do escopo dessa pesquisa doutoral.

Capítulo 1. Crítica do mito

Qual é a crítica e qual é o mito?

Os primeiros volumes das *Obras reunidas* de Benjamin foram publicados na década de 1970.² Nessa época, a recepção de sua obra entre pesquisadores se consolidou no confronto entre duas tendências diferentes que aparecem destacadas na primeira tese do ensaio *Sobre o conceito de história*: a teologia e o materialismo.³ De um lado, havia a defesa de que a teoria crítica de Benjamin é originalmente e de fato teológica – portanto, mais próxima dos planos de Gershom Scholem do que dos planos dos integrantes do *Instituto de pesquisa do social de Frankfurt* e de Bertold Brecht – e, de outro lado, de que ela é verdadeiramente materialista – ou seja, mais próxima dos colegas do *Instituto* do que de Scholem.⁴ Para ilustrar esse cenário, Jeanne Marie-Gagnebin⁵ ressaltou que a primeira coleção dedicada às teses de Benja-

²BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

³A confrontação dessas duas tendências foi predominante pelo menos até o fim da década de 1980 na pesquisa universitária europeia, ver: KÜPPER, Thomas; SKRANDIES, Timo, Rezeptionsgeschichte, in: LINDNER, Burkhardt (Org.), *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Berlin, Heidelberg, Stuttgart: Springer-Verlag, J.B. Metzler, 2011, p. 17–56.

⁴Na literatura secundária há dois momentos que são destacados como pontos de viragem de Benjamin da teologia para o materialismo: o encontro com Asja Lacis em 1924 e a redação de a rua de mão única, iniciada em 1924. O grande defensor de que a teologia é o guia principal da teoria crítica de Benjamin é o próprio Gershom Scholem. Como testemunho disso: SCHOLEM, Gershom, Walter Benjamin and his Angel, in: *On Jews and Judaism in Crisis: Selected Essays*, New York: Schocken Books, 1976, p. 231; SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin: a história de uma amizade*, São Paulo: Perspectiva, 1989. Pode ser visto um exemplo da tendência contrária ainda no seguinte artigo de Ronald Beiner, já da década de 1980: BEINER, Ronald, Walter Benjamin, *Political Theory*, v. 12, n. 3, p. 423–434, 1984. Ver também: TIEDEMANN, Rolf, Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?, in: BULTHAUP, Peter (Org.), *Materialien zu Benjamins Thesen “Über den Begriff der Geschichte”*, 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975; GREFFRATH, Krista R., Der historische Materialist als dialektischer Historiker, in: BULTHAUP, Peter (Org.), *Materialien zu Benjamins Thesen “Über den Begriff der Geschichte”*, 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

⁵GAGNEBIN, Jeanne-Marie, Über den Begriff der Geschichte, in: LINDNER, Burkhardt (Org.), *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Berlin, Heidelberg, Stuttgart: Springer-Verlag, J.B. Metzler, 2011, p. 284–300.

min sobre a história já tinha como núcleo esse debate: publicada em 1975, o livro organizado por Peter Bulthaupt reúne textos que giram em torno do conflito dessas duas tendências.⁶

O ensaio de Jürgen Habermas sobre a atualidade de Benjamin também é de 1972.⁷ No entanto, Habermas apresenta nesse ensaio a semente de uma terceira tendência, que viria a se desenvolver mais fortemente só a partir de 1990. Ele argumenta que o projeto filosófico de Benjamin não é nem teológico e nem materialista propriamente, mas procura conciliar esses dois domínios ao construir um modelo de crítica diferente da crítica da ideologia produzida pelos colegas do *Instituto de Pesquisa Social*.⁸ Contudo, na mesma medida em que abriu as portas para as pesquisas posteriores sobre o valor da crítica de Benjamin, o artigo de Habermas também acusa um ponto bastante negativo dessa crítica. Ele diz que apesar de propor uma abordagem inovadora, o resultado final da crítica benjaminiana não foi produtivo, pois não conseguiu colocar a teologia a serviço do materialismo histórico.⁹

Segundo Habermas, a teoria crítica de Benjamin é uma crítica do mito, pois se volta contra o destino mítico, uma força arcaica e tradicional que através do esquecimento do passado impossibilita a humanidade de se emancipar. Para Habermas, a crítica benjaminiana se volta contra o mito ao pretender exercer uma intervenção salvadora no passado, com objetivo de roubar do destino mítico fenômenos que podem ser utilizados na luta emancipatória

⁶PETER, Bulthaupt (Org.), **Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte"**, Frankfurt am Main: Surkamp, 2016.

⁷HABERMAS, Jürgen, Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin, in: FREITAG, Barbara (Org.), **Habermas: sociologia**, São Paulo: Editora Ática, 1993. O texto foi originalmente publicado em 1972, em Kultur und Kritik. Habermas apresenta no início desse texto um resumo muito útil da influência da obra de Benjamin na academia, nas artes e nos movimentos sociais até o início da década de 1970. Além disso, ele parece utilizar o projeto de Benjamin para refletir sobre o seu próprio projeto filosófico da década de 1970 e início da década de 1980 em torno da investigação de uma comunicação não violenta mediada pela linguagem.

⁸ A comparação entre a teoria crítica elaborada por Benjamin e aquela feita pelos outros colegas do *Instituto* é um tanto quanto complicada. Pois, como aponta Nobre, Benjamin desenvolve a sua teoria crítica de um jeito próprio e anterior ao ensaio *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*, escrito por Horkheimer em 1937 e utilizado como referência do que é Teoria Crítica por Marcuse, Adorno, Löwenthal e pelas gerações posteriores, ver: NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2011, p. 47-48. Ao mesmo tempo que a teoria crítica de Benjamin tem uma origem própria, ela compartilha os principais pontos daquilo que Horkheimer apresenta como Teoria Crítica em seu ensaio (conferir: NOBRE, Marcos, Introdução: Modelos de Teoria Crítica, in: NOBRE, Marcos (Org.), **Curso livre de Teoria Crítica**, Campinas-SP: Papyrus, 2008, p. 9-20). Afinal, a teoria crítica de Benjamin em cada um dos ciclos que serão expostos aqui nesta tese de doutorado confronta o pensamento utópico e a pretensão de neutralidade e objetividade das teorias positivistas. As análises presentes nesses ciclos mostram como a realidade é de fato determinada por formas de dominação social que bloqueiam qualquer tipo de liberdade e justiça. A própria escolha dos objetos literários que ele investiga é feita em vista da explicação dessas formas de dominação. Contudo, apesar do envolvimento de Benjamin com o trabalho dos pesquisadores do *Instituto*, na tentativa de focar na exposição de sua própria teoria crítica, evitei aproximar os seus textos daqueles de outros pesquisadores do *Instituto*. Para isso também evitei o uso da expressão modelos críticos, utilizada por Nobre para organizar os diferentes trabalhos das pesquisadoras e pesquisadores que se referem ao ensaio de Horkheimer marco principal. Talvez o ponto mais interessante para marcar a singularidade da teoria crítica de Benjamin seja as áreas e as teorias sociais que ele identifica na raízes dos problemas sociais. Primeiramente, ele identifica a teoria política da soberania do Estado como raiz dos problemas sociais da década de 1920 e, depois, ele identifica a teoria do progresso econômico e tecnológico como raiz dos problemas da década de 1930.

⁹BENJAMIN, Walter, Sobre o conceito de história, in: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222.

do presente.¹⁰ Nesses termos, a crítica do mito de Benjamin é compreendida como uma reelaboração da tradição, uma teoria da experiência não instrumental, que se baseia sobre uma concepção mimética da linguagem. Habermas escreve: “Pré-históricos são o mito assim como o conteúdo das imagens extraídas do mito, e que precisam ser renovadas criticamente num outro presente, por assim dizer antecipado, e tornadas legíveis, para que possam ser preservadas para o verdadeiro progresso, sob a forma de tradição”.¹¹ Para ele, a teoria crítica de Benjamin se orienta para a construção de uma experiência pública e coletiva da felicidade, na qual a natureza também esteja incluída de maneira renovada e não violenta.¹² Nas palavras de Habermas, esse seria o aspecto teológico, mas não o único aspecto da teoria crítica de Benjamin. Junto a esse, Benjamin tentou reunir um aspecto materialista tal como seus colegas do *Instituto*. Habermas ressalta que Benjamin também tinha a intenção de formular uma teoria crítica de relevância política, assim como a crítica da ideologia. No entanto, a relevância política da crítica da ideologia, que está na sua capacidade de desmascarar o interesse dos dominadores por detrás de um aparente interesse geral e chegar na ação política contra a violência institucionalizada que oprime os indivíduos, não foi alcançada por Benjamin.¹³ Habermas defende que Benjamin não conseguiu conciliar a sua teoria da experiência com uma teoria materialista, pois não conseguiu elaborá-la para além do domínio da arte e da cultura e relacioná-la de modo imanente com os problemas sociais e políticos de seu tempo.¹⁴ De acordo com Habermas, o que Benjamin fez foi se apropriar do conceito de politização da arte e utilizá-lo como um meio de organização e propaganda da luta de classes – algo que veio de fora e não do desdobramento de sua própria teoria crítica. Por isso, conforme a avaliação de Habermas, a crítica do mito de Benjamin não conseguiu conciliar o materialismo e a teologia como prometera e permaneceu, assim, sem a relevância que almejava.

Seguindo a abordagem de que a teoria crítica de Benjamin é uma crítica do mito, a tentativa de defender a relevância da filosofia de Benjamin para a teoria social se fortaleceu na literatura a partir da década de 1990, tal como pode ser visto de maneira representativa nos escritos de Giorgio Agamben e de Michel Löwy. O caminho explorado por esses estudos foi o

¹⁰HABERMAS, Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin, p. 180.

¹¹*Ibid.*, p. 181.

¹²*Ibid.*, p. 189.

¹³*Ibid.*, p. 194–195, 199.

¹⁴*Ibid.*, p. 201.

de conciliar a teologia e o materialismo através de uma reinterpretação do significado do mito para mostrar que a crítica do mito de Benjamin tem um alcance social e político.

Apesar das diferenças de seus escritos, Agamben e Löwy relacionam o ensaio *Sobre o conceito de história* com outros textos mais antigos de Benjamin e argumentam que a teologia pode auxiliar o materialismo a compreender a sociedade. Por um lado, os escritos publicados por Agamben desde meados dos anos 90 em torno do projeto *Homo Sacer* estabeleceram um paradigma para muitas pesquisas que estudam o conflito entre o direito e a moral no exercício da violência do Estado e a possibilidade de se construir um estado de direito não violento.¹⁵ Por outro lado, os trabalhos de Löwy ressaltaram a importância de pesquisas que procuram elaborar uma contra história ou uma história dos vencidos a partir da investigação de movimentos e de conflitos sociais em prol da construção de uma sociedade mais igualitária e comunitária.¹⁶

Nessas duas investigações representativas da literatura sobre a crítica de Benjamin, o conceito de mito tem papéis importantes e diferentes para a análise da sociedade, tanto como um elo perdido do passado com o presente quanto um ponto de encontro entre a teologia e o materialismo. No caso de Agamben, o mito corresponde ao poder proveniente dos *arcana imperii* da antiguidade romana que sobrevive no Estado moderno e reproduz atualmente injustiças através do controle biopolítico da mera vida.¹⁷ Já para Löwy o mito é um ideal de vida igualitária e comunitária, proveniente das investigações de Bachofen sobre as sociedades matriarcais da Antiguidade, que inspira Benjamin em sua crítica contra o fascismo e contra o progresso nas sociedades europeias do início do século XX. Löwy escreve:

O protesto romântico contra a modernidade capitalista é sempre feito em nome de um passado idealizado – real ou mítico. Qual é o passado que serve de referência ao marxista Walter Benjamin em sua crítica à civilização burguesa e às ilusões do progresso? Se, nos escritos teológicos de juventude, frequentemente é um paraíso

¹⁵ É possível incluir os seguintes livros no projeto do *Homo Sacer*: AGAMBEN, Giorgio, **Homo Sacer: poder soberano e vida nua I**, Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002; AGAMBEN, Giorgio, **Estado de exceção [Homo Sacer II, 1]**, São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2004; AGAMBEN, Giorgio, **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]**, São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2008; AGAMBEN, Giorgio, **O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo [Homo Sacer, II, 2]**, São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2011.

¹⁶ LÖWY, Michael, **Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**, São Paulo, SP: Boitempo, 2005; LÖWY, Michael; SAYRE, Robert, **Romantismo e Política**, São Paulo: Paz e Terra, 1993; LÖWY, Michael, **On Changing the World. Essays in Political Philosophy: from Karl Marx to Walter Benjamin**, New Jersey, London: Humanities Press, 1993.

¹⁷ AGAMBEN, **Homo Sacer: poder soberano e vida nua I**, p. 14.

perdido, nos anos 1930, é o comunismo primitivo que desempenha esse papel – como aliás em Marx e Engels, leitores atentos da antropologia romântica de Maurer e Bachofen, assim como dos trabalhos de Morgan.¹⁸

Tal como pode ser visto nos casos de Agamben e Löwy, mesmo com uma presença central, há pouco consenso sobre o significado do que vem a ser a crítica do mito e qual é a sua relação com a sociedade nos escritos de Benjamin em meio a literatura.

Por um lado, as divergências sobre o conceito de mito na teoria crítica de Benjamin são tão grandes que é difícil afirmar se para a literatura o mito é um estado de emancipação no qual a racionalidade e a não racionalidade convivem em paz e romanticamente ou se é uma forma de dominação que retrata um sinal do inferno na terra. Pesquisas mais recentes reiteraram as divergências presentes em Agamben e Löwy. Por exemplo, Judith Butler e Andrew Benjamin destacaram cada um a sua maneira que a tarefa da teoria crítica de Benjamin seria a de combater a mitologia na modernidade.¹⁹ E Marc Berdet defendeu que Benjamin não procurava contrapor a história ao mito, mas dissolver o mito na história em uma tentativa de, ao mesmo tempo, libertar os potenciais emancipatórios presentes nas utopias sociais e evitar que a força do mito não se autonomizasse e se voltasse contra a sociedade moderna.²⁰ Além disso, há também interpretações que apontam o conceito de mito apenas como uma outra palavra para o processo inconsciente de tomar objetos produzidos historicamente como dados da natureza.²¹

Por outro lado, as divergências sobre o significado de crítica tornam a literatura incapaz de estabelecer um consenso se a concepção benjaminiana de crítica se transforma ou continua a mesma ao longo dos escritos das décadas de 1920 e 1930. É possível encontrar pesquisas que defendem que o modelo de crítica do livro sobre o drama barroco alemão

¹⁸ LÖWY, **Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**, p. 28. O texto de Joseph Mali também defende a ideia de que o conceito de mito tem um papel para pensar um ideal primitivo que se coloca como meta da sociedade: MALI, Joseph, *The Reconciliation of Myth: Benjamin’s Homage to Bachofen*, **Journal of History of Ideas**, v. 60, n. 1, p. 165–187, 1999.

¹⁹ BUTLER, Judith, *Walter Benjamin and the critique of violence*, in: **Parting ways: Jewishness and the critique of Zionism**, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2012, p. 69; BENJAMIN, Andrew, **Working with Walter Benjamin: recovering a political philosophy**, Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2013.

²⁰ BERDET, Marc, **Le chiffonier de Paris: Walter Benjamin et les fantasmagories**, Paris: Vrin, 2015, p. 175–181. Tanto Löwy como Berdet “renovam” uma hipótese presente já Lindner, cujo aspecto interessante é incluir na filosofia benjaminiana a ideia psicanalítica de que a irracionalidade faz parte e tem o seu papel. Ver o texto de Burkhardt Lindner em: WISMANN, Heinz (Org.), **Walter Benjamin e Paris: Colloque international**, Paris: Cerf, 1986, p. 25.

²¹ Ver, por exemplo: LIJSTER, Thijs, *The Interruption of Myth: Walter Benjamin’s Concept of Critique*, in: DE BOER, Karin; SONDEREGGER, Ruth (Orgs.), **Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy**, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2012, p. 159–160.

sobreviveu e continuou basicamente o mesmo no *Passagenwerk*, tais como as de Samuel Weber e Marc Sagnol.²² Howard Caygill também defende que a teoria crítica de Benjamin se manteve contínua, no entanto, ele faz isso através do desenvolvimento do conceito de experiência.²³ Seguindo um caminho diferente, existem pesquisas que defendem que a crítica de Benjamin se transformou em meados da década de 1920, tais como a de Bernd Witte, que escreve: “O ano de 1924 foi marcante para a vida e o pensamento de Benjamin. Sob o impacto das suas experiências de então, ele passou de filósofo esotérico a publicista politicamente engajado, de adepto da mística da linguagem a defensor do materialismo dialético”.²⁴ A determinação de quando Benjamin começou a escrever sobre política é um ponto comumente utilizado para dividir a sua obra em períodos de diferentes maneiras.²⁵ Além dessas, também há pesquisas como as de Graeme Gilloch e Eli Friedlander, que defendem tanto a continuidade quanto a transformação de certos aspectos da crítica de Benjamin ao longo dos escritos das décadas de 1920 e 1930.²⁶

Apoiando-se na literatura é muito mais seguro afirmar atualmente tanto que a teologia presente na teoria crítica de Benjamin sofreu influência do diálogo com Scholem e das leituras de Hermann Cohen e Franz Rosenweig quanto que o que existe de materialismo em seus textos provém da leitura de George Lukács e dos encontros com Asja Lacis, Bertold Brecht e os colegas do *Instituto* do que qualquer tese mais precisa sobre o papel e a dimensão da crítica do mito ao longo de sua obra, porque muitas vezes essas afirmações se referem mais à importância que o judaísmo e o marxismo tiveram como meios de resistência à situação da época do que propriamente à explicação da teoria crítica de Benjamin.²⁷

²²Weber aproxima, sem distinções, a alegoria barroca e aquela da literatura oitocentista, ver, por exemplo: WEBER, Samuel, **Benjamin's -abilities**, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2008, p. 65. SAGNOL, Marc, **Tragique et Tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité**, Paris: Les éditions du Cerf, 2003, p. 655.

²³CAYGILL, Howard, **Walter Benjamin: the colour of experience**, London and New York: Routledge, 1998.

²⁴WITTE, Bernd, **Walter Benjamin: uma biografia**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 71. É possível marcar essa mudança de outras maneiras.

²⁵FENVES, **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**; PULLIERO, **Le désir d'authenticité. Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande**; BERDET, Marc, **Walter Benjamin. la passion dialectique**, Paris: Armand Colin, 2014.

²⁶GILLOCH, Graeme, **Myth and metropolis: Walter Benjamin and the city**, Cambridge, UK: Polity Press, 1996, p. 23; GILLOCH, Graeme, **Walter Benjamin: Critical Constellations**, Cambridge, UK: Polity Press, 2002 Capítulo 4. FRIEDLANDER, Eli, **Walter Benjamin: A Philosophical Portrait**, Massachusetts, USA: Harvard University Press, 2012, p. 117–118. O livro inteiro de Friedlander é uma tentativa de apresentar os fundamentos da crítica de Benjamin através da comparação do *trabalho das Passagens* com aquele de *Origem do drama barroco alemão*.

²⁷COHEN, Margaret, Benjamin's Marxisms, in: **Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution**, Berkeley and Los Angeles, California, London, England: University of California Press, 1993, p. 17–55; ROMASCHKO, Sergej A., Zur russische Literatur und Kultur. “Moskauer Tagebuch”, in: LINDNER, Burkhardt (Org.), **Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung**, Berlin, Heidelberg, Stuttgart: Springer-Verlag, J.B. Metzler, 2011, p. 346–247; PULLIERO, **Le désir d'authenti-**

Pesquisas que surgiram nos últimos 20 anos dedicadas à explicação da influência do cenário acadêmico alemão nos escritos de Benjamin tiveram um efeito parecido. Elas auxiliaram na compreensão, por exemplo, de como as abordagens teóricas de Hermann Cohen e Heinrich Rickert se mostraram presentes quando Benjamin buscou elaborar uma teoria crítica que não se fundamentava em uma consciência subjetiva, ainda que transcendental, e quando ele investigava o processo de formação dos conceitos a partir dos fenômenos e da história.²⁸ Desse modo, se essas pesquisas forem reunidas com aquelas mais antigas, é possível traçar com grande precisão um mapa das diversas influências que de algum modo marcaram mais ou menos diretamente os trabalhos de Benjamin ao longo dos anos de sua vida. No entanto, ainda assim não se obtém com esse mapeamento uma explicação sobre a crítica do mito de Benjamin capaz, por exemplo, de apresentar quais são os fundamentos dessa crítica e trazer uma resposta para a pergunta acerca de sua continuidade ou de seus momentos de mudança.

A literatura não tem um consenso sobre qual é ou quais são os epicentros da teoria crítica de Benjamin e nem mesmo aonde eles estão. Afinal, é possível se perguntar pelos fundamentos de sua teoria crítica sem encontrar uma resposta na literatura. Será que o epicentro de sua obra estaria nas *Teses sobre o conceito de história*, no ensaio *A linguagem em geral e a linguagem do homem*, no *Programa da filosofia vindoura*, em *As afinidades eletivas de Goethe* ou, ainda, no livro *Origem do drama barroco alemão*?

O objetivo dessa pesquisa de doutorado é delinear os pontos centrais da teoria crítica elaborada por Benjamin nas décadas de 1920 e 1930. Nesse sentido, será apresentado como ele desenvolve a sua teoria crítica na forma de uma crítica do mito em ambas décadas, mantendo tanto um aspecto de continuidade quanto realizando uma mudança. A continuidade está na concepção de crítica que ele apresenta no *Prefácio de Origem do drama barroco alemão*. Essa é a primeira vez na qual ele explica a crítica como uma “história filosófica”.²⁹ Essa concepção é sustentada por ele durante todos os seus trabalhos posteriores. A mudança que ele

cité. **Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande**; WIZISLA, Erdmut, **Benjamin e Brecht: História de uma amizade**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

²⁸DEUBER-MANKOWSKY, Astrid, **Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen: Jüdische Werte, Kritische Philosophie und vergängliche Erfahrung**, Berlin: Vorwerk 8, 2000; FENVES, **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**; PROCYSHYN, Alexei, The origins of Walter Benjamin's concept of philosophical critique, **Metaphilosophy**, v. 44, n. 5, p. 655–668, 2013; THIEM, Annika, Benjamin's Messianic Metaphysics of Transience, *in*: DICKINSON, Colby; SYMONS, Stéphane (Orgs.), **Walter Benjamin and Theology**, New York: Fordham University Press, 2016.

²⁹ *Ibid.*

leva em frente de uma década para a outra está no mito. Na década de 1920, ele chega a conclusão de que o mito corresponde à história natural, enquanto na década de 1930 o mito corresponde à história cultural. A história natural é encontrada por Benjamin nos dramas barrocos alemães e designa o pressuposto de que história é movida por uma *physis* demoníaca (Capítulo 2). Já a história cultural é encontrada por ele na literatura baudelairiana e designa o pressuposto de que a história é desdobrada por uma *techné* demoníaca (Capítulo 3). Portanto, de uma década para a outra, apesar concepção benjaminiana de crítica continuar a mesma, o mito se transforma de história natural para cultural, de *physis* para *techné*.

Nesse primeiro capítulo da tese serão apresentadas duas coisas. Primeiramente, no item *O que continuou de 1920 para 1930*, será apresentada a concepção de crítica como história filosófica que Benjamin cunha em *Origem do drama barroco alemão*. Nesse sentido, será exposto como ele inclui a história na própria crítica e no seu objeto como uma alternativa às limitações da teoria do conhecimento de sua época. Em segundo lugar, no item *O que mudou de 1920 para 1930*, será apresentado como o conceito de mito designa uma natureza demoníaca em 1920 (a história natural) e depois passa a designar uma tecnologia demoníaca em 1930 (história cultural). Para isso será exposto como Benjamin se debruça sobre o conceito de mito ao longo do tempo na tentativa de transformá-lo em um conceito histórico que acompanha a sua concepção de crítica.

Antes de seguir em frente, é importante ressaltar que pesquisa dessa tese de doutorado pressupõe que antes de 1920, em especial durante a Alemanha guilhermina, Benjamin tinha outra visão do que era crítica e do que era o conceito de mito, ou pelo menos de que ele organizava a sua filosofia de uma maneira diferente daquela que ele irá passar a adotar posteriormente. Entretanto, a exposição do pensamento contido nos escritos de Benjamin do período guilhermino permaneceram fora do escopo dessa pesquisa. Alguns poucos escritos dessa época serão citados nas páginas seguintes, mas somente em vista da explicação da crítica do mito desenvolvida por ele nas décadas de 1920 e 1930.

O que continuou de 1920 para 1930: a crítica estabelecida no *Prefácio*

Em meio a literatura, os trabalhos de Winfried Menninghaus e Jeanne-Marie Gagnebin são aqueles que oferecem as interpretações mais precisas sobre quais seriam os fundamentos da concepção de crítica de Benjamin. Para eles o *Prefácio de crítica do conhecimento* que abre o livro *Origem do drama barroco alemão* junto com os ensaios sobre linguagem escritos anteriormente, isto é, os ensaios de juventude *A linguagem em geral e a linguagem do homem*, *O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia* e *A tarefa do tradutor*, são as fontes principais para compreender a crítica de Benjamin.³⁰

Menninghaus escreve que o desafio para compreender a crítica de Benjamin é entender em que medida a teoria das ideias presente no *Prefácio* corresponde aos ensaios sobre linguagem, pois eles se desenvolvem na mesma direção:

Para poder desdobrar a paralelidade da filosofia da linguagem e da doutrina das ideias é necessário explicar primeiramente à quais conceitos ou a quais conexões da antiga filosofia da linguagem o conceito de ideia corresponde de maneira geral e por que ele o corresponde. Para isso é necessário se lembrar de maneira breve o objetivo da apresentação do livro inteiro – e esse é a ideia do drama barroco.³¹

Por sua vez, Gagnebin defende uma relação parecida entre esses escritos, pois explica o conceito de origem a partir do problema da traduzibilidade da obra de arte presente nos ensaios sobre a linguagem, mais especialmente naquele sobre a tarefa do tradutor, onde Benjamin tem uma posição mais positiva em relação ao valor da diversidade das línguas. Ela escreve: “No ensaio de 1916, a origem assume a figura da língua adâmica e a ruptura do pecado original que leva à confusão linguística de Babel”.³² E mais a frente: “Ou ainda: a ver-

³⁰ MENNINGHAUS, Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995; GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *História e narração em Walter Benjamin*, 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999; GAGNEBIN, Jeanne-Marie, Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza, *Kriterion*, v. 112, p. 183–190, 2005. Um ponto muito importante da interpretação de Jeanne-Marie Gagnebin no seu doutorado é que ela procura afastar inclusive as interpretações que lêem a teoria de Benjamin como a retomada ou a busca pela reconstrução de uma origem primitiva que foi perdida, seja do ponto de vista de uma verdade perdida ou de princípios sociais, tais como as interpretações de Löwy e Stephan Möses, ver especialmente: GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 7. Bettine Menke reforça atualmente a interpretação de Menninghaus: MENKE, Bettine, *Das Trauerspiel-Buch. The Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld: transcript Verlag, 2010.

³¹ MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 80.

³²GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 17.

dade do original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial”.³³

A relação da crítica à teoria do conhecimento elaborada no *Prefácio* com os escritos sobre linguagem foi indicada pelo próprio Benjamin em suas cartas. Em 13 de Junho de 1924, ele escreve para Scholem que o *Prefácio* é um estudo sobre teoria do conhecimento assim como aquele sobre a linguagem em geral e da linguagem dos homens.³⁴ E, depois, em 19 de Fevereiro de 1925, que a introdução de sua habilitação é ainda um prolegômeno de uma teoria do conhecimento, uma espécie de segundo estágio daquele trabalho sobre a linguagem, só que agora frisado como uma doutrina das ideias.³⁵ Essas cartas mostram que ambos os escritos tratam de teoria do conhecimento, mas não provam que eles compartilham os mesmos problemas e respostas e nem que veem a crítica da mesma maneira.

O problema da defesa feita por Menninghaus e Gagnebin é que ela esconde a centralidade que a história passa a ganhar em *Origem do drama barroco alemão*. Nesse livro, Benjamin afirma que a crítica deve ser compreendida como uma história filosófica e não só, é também aqui que ele consegue mostrar como os conceitos formulados na interpretação filosófica são historicamente construídos, tal como o próprio conceito de mito, que se torna histórico somente aí.³⁶ Essa diferença torna impraticável afirmar a reciprocidade entre o *Prefácio* do livro *Origem do drama barroco alemão* e qualquer escrito anterior de Benjamin.

De fato, a história surge como um fator importante para Benjamin desde a década de 1910. Segundo Scholem, foi por volta de 1916 que a filosofia da história penetrou nos planos de Benjamin, inclusive na tentativa de lidar com o conceito de mito.³⁷ Em carta para Scholem de 22 de outubro de 1917, Benjamin escreve:

... em outras palavras, o parentesco específico de uma filosofia com a doutrina verdadeira terá de emergir da maneira mais clara na filosofia da história; pois aqui o tema

³³ *Ibid.*, p. 21.

³⁴ BENJAMIN, Walter, **Briefe**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, p. 347. Em 16 de Setembro de 1924, ele também escreve para Scholem dizendo que teria completado a introdução de teoria do conhecimento do seu trabalho, ver: *Ibid.*, p. 354.

³⁵ BENJAMIN, **Briefe**, p. 372.

³⁶ BENJAMIN, Walter, **Origem do drama trágico alemão**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 35. Sobre o conceito de mito em *Origem do drama barroco alemão*, ver o capítulo 2 dessa tese.

³⁷ Ver: HARTUNG, Günter, Mythos, in: WIZISLA, Erdmut; OPTIZ, Michael (Orgs.), **Benjamins Begriffe**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000. Também é possível rastrear o interesse de Benjamin na história desde Gedanken über Gerhart Hauptmanns Festspiel, escrito em 1913, ver: BENJAMIN, Walter, **Gesammelte Schriften**, vol. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 56–60.

do devir histórico do conhecimento terá de trazer [auftreten] aquilo que leva a doutrina à resolução.³⁸

E no ensaio *Sobre o programa da filosofia vindoura*, ele reforça o papel da história quando escreve:

E assim se deixa expressar, enfim, a exigência dirigida à filosofia vindoura: com as seguintes palavras: com base no sistema kantiano produzir um conceito de conhecimento para o qual o conceito corresponde a uma experiência e para a qual o conhecimento é doutrina. Uma tal filosofia ou seria propriamente designada como teologia em relação as suas partes gerais ou seria superior a essa, na medida em que, por exemplo, ela inclui historicamente elementos filosóficos.³⁹

Nesses dois textos, a história ou o conhecer historicamente já é posto em destaque, especialmente como o norte de um programa para o futuro. Foi assim que a história se manteve até antes do *Prefácio*: como um norte. Apesar de destacar a história já na década de 1910, foi somente no *Prefácio* que Benjamin conseguiu incluí-la em uma crítica do próprio conhecimento e, assim, no interior da sua própria concepção de crítica. Até então, em escritos anteriores, o objeto da crítica e própria crítica não foram considerados historicamente.

O ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*, por exemplo, contém formulações sobre a tarefa da crítica que seriam retomados no *Prefácio* alguns anos depois, porém a explicação da crítica nesses dois trabalhos não são as mesmas.⁴⁰ O par conceitual teor de coisa e teor de verdade introduzido no ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* tornou possível a Benjamin evitar o uso dos pares conceituais “sujeito e objeto” e “forma e conteúdo” no mesmo sentido da filosofia da consciência e, além disso, permitiu à crítica se dedicar à relação entre história e verdade.⁴¹ No entanto, ele não foi suficiente para Benjamin considerar historicamente o objeto da crítica e a própria crítica.

³⁸ BENJAMIN, *Briefe*, p. 151–152. p151-2

³⁹ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, p. 168. A tradução desse trecho foi apoiada na de Everaldo Vanderlei de Oliveira, no entanto alterações, ver: OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei de, **Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin**, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 214–15.

⁴⁰ Portanto, essa tese apresenta uma hipótese diferente daquela tanto daquela de Oliveira, quanto de Marcos Nobre e Cláudia Castro. Destaca-se aqui a novidade da crítica apresentada em *Origem do drama barroco alemão* em relação aquela de *As afinidades eletivas de Goethe*, ver: NOBRE, Marcos, **A dialética negativa de Theodor Adorno: a ontologia do estado falso**, São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 59–101; OLIVEIRA, **Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin**, p. 15,22,150; CASTRO, Cláudia, **Claudia Castro**, São Paulo: Editora Paz e Terra Ltda., 2011, p. Capítulo Primeiro.

⁴¹ Ver: OLIVEIRA, **Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin**, p. 150–154.

No ensaio sobre *As afinidades eletivas*, a história está restrita aos comentários produzidos pelos críticos literários que se dedicaram a interpretar a obra original. É a esse conteúdo que Benjamin se refere quando fala sobre a vida do teor de coisa ou a história da literatura nesse ensaio.⁴² Isso mostra que ele segue aqui um escopo parecido com aquele indicado no ensaio *A tarefa do tradutor*.⁴³ Ou seja, mais precisamente, a história da obra designa aqui a sua fortuna crítica e as traduções que foram produzidas a partir da obra original pelos comentadores e tradutores. Portanto, nesse momento, Benjamin mantinha um sentido restrito de história que não contemplava o interior dos próprios conceitos e objetos da crítica, era como se a história estivesse da porta para fora da crítica. É por isso que a sua interpretação do conceito de mito no ensaio sobre *As afinidades eletivas* ora confunde a mitologia greco-romana da antiguidade europeia com a mitologia da natureza e ora separa o sacrifício dos heróis gregos daquele da personagem Ottilie.⁴⁴

Quando escreveu o ensaio sobre o romance de Goethe, Benjamin ainda não compreendia o mito como um conceito crítico que se transformava historicamente em seu interior. O conceito de mitologia utilizado nesse ensaio está entre as interpretações de *Para uma crítica da violência* e *Destino e caráter*, ambos do ano de 1921, e de *Origem do drama barroco alemão*, escrito em 1925 e publicado em 1928.⁴⁵ Nesses ensaios de 1921, Benjamin apresenta a mitologia grega da Antiguidade como um modelo de análise do Estado moderno. Ele identifica a violência estatal mais recente àquela da mitologia grega, saltando dos primórdios do pensamento europeu para a sua época presente como se pensamento grego não tivesse enfrentado mais de 2000 mil anos de história de um momento para o outro. A distinção paradigmática entre a mitologia das tragédias gregas da Antiguidade europeia e os dramas barrocos do século XVII, que ele elabora em *Origem do drama barroco alemão*, ainda não estava no horizonte de Benjamin em 1921 e nem no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe.⁴⁶ Nesse último, ele percebe que o sacrifício do herói grego e o de Ottilie não podem ser identificados,

⁴² BENJAMIN, Walter, *As afinidades eletivas de Goethe*, in: **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 13–14, 70–71, 112–113.

⁴³ BENJAMIN, Walter, *A tarefa do tradutor*, in: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p. 104–105.

⁴⁴ BENJAMIN, *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 21–22, 34–35, 47, 82, 85–86.

⁴⁵ O ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* foi publicado em duas partes, em 1924 e 1925, na revista *Neue Deutsche Beiträge*. No tanto, pelo que consta nas cartas, aparentemente ele foi escrito antes, nos anos de 1922-1923, quando o material teria chegado a Hoffmannsthal.

⁴⁶ Conferir *Capítulo 2* dessa tese.

porque o sacrifício da personagem goethiana não envolve a tomada de decisão do herói antigo e também não leva às mesmas consequências: não há uma reconciliação efetiva com o mito na morte de Ottilie, tal como nas tragédias gregas, aonde o herói mostra a sua inocência e caráter, e, além disso, há elementos do cristianismo antigo em Ottilie que são estranhos a mitologia.⁴⁷ Contudo, apesar de perceber as diferenças, ele não apresenta uma distinção elaborada e precisa entre a mitologia grega e mitologia que aparece no romance. Em vez disso, muitas vezes elas são identificadas em referências terrestres, misturando a natureza, o naturalismo de Goethe e o Barroco com os demônios e deuses ctônicos da mitologia grega.⁴⁸ Isso torna difícil o entendimento do que pode haver tanto de semelhante quanto de diferente entre a mitologia das tragédias gregas e a literatura moderna de Goethe.

Para o Benjamin do ensaio sobre *As afinidades eletivas*, a mitologia grega parece estar viva na maneira que Goethe concebe a natureza tal como era originalmente, ou seja, como se o pensamento mitológico grego não tivesse se transformado ou sido confrontado ao longo do tempo, da Antiguidade até a Modernidade europeia. Nesse sentido, se a mitologia ainda fosse exatamente a mesma, a morte de Ottilie seria simplesmente algo a mais que Goethe incluiu ao fim da história. No entanto, quando se olha de trás para frente, a partir distinção feita no livro *Origem do drama barroco alemão* entre as tragédias gregas e os dramas barrocos, percebe-se que esse não é o caso. Goethe não acrescentou simplesmente algo a mais à mitologia grega. Ele seguiu a cartilha do processo de naturalização da história dos dramas barrocos, através do qual a mitologia grega foi fragmentada, transformada e revitalizadas sob uma nova forma, diferente daquela da Antiguidade. É por isso que em *Goethe*, escrito entre 1926 e 1928, portanto, posteriormente ao livro sobre o Barroco, Benjamin utiliza o conceito de história natural dos dramas barrocos para designar a cerne da literatura e teórica de Goethe.⁴⁹

Foi somente em *Origem do drama barroco alemão* que Benjamin notou que a crítica não podia simplesmente sobrepor o conceito de mitologia da Antiguidade à literatura posterior e moderna, porque a mitologia passara por transformações históricas ao longo do tempo que alteraram a sua estrutura e significado. Isso se torna visível na medida em que Ben-

⁴⁷ BENJAMIN, *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 84–90.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23–25, 47, 52.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, Goethe, in: **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 144–147.

jamin conduz uma pesquisa sobre as mediações históricas pressupostas pelos conceitos, técnicas linguísticas e temáticas presentes nos dramas barrocos. Não houve uma análise de literatura comparativa no ensaio sobre o romance de Goethe, tal como houve no livro sobre os dramas barrocos, para responder pela pesquisa histórica e mostrar a pertinência dela na construção conceitual e também naquilo que há de mais essencial na obra. Assim, um dos méritos do livro sobre o drama barroco alemão é a constatação de que o mito e outros objetos e categorias que se mostram atualmente aos críticos e críticas pressupõem mediações históricas em seu interior que não se evidenciam imediatamente a olho nu e que, por isso mesmo, é necessário investigar as mediações desses objetos e conceitos para trazer à tona os seus pressupostos mais fundamentais e o que eles têm de novo. Em outras palavras, foi somente em *Origem do drama barroco alemão* que Benjamin passou a incluir a história no interior dos objetos e dos conceitos da crítica e transformou a própria crítica em uma história filosófica, que procura descobrir por meio da linguagem conceitual o pressuposto ou objeto *a priori* da realidade ou do fenômeno investigado.⁵⁰

A elaboração teórica dessa inclusão está exposta no *Prefácio de crítica do conhecimento* na forma de uma crítica às limitações da teoria do conhecimento de sua época, cuja base remonta ao conceito de sistema do século XIX. Nos dois primeiros parágrafos do *Prefácio*, Benjamin já dispõe a sua rejeição a essa teoria. Para ele, o conceito de sistema não se refere a nada mais do que à teoria do conhecimento que pressupõe a representação da consciência como a estrutura mais fundamental do conhecer. A princípio, essa rejeição significa que a verdade não pode ser um objeto da consciência e, assim, nem a intuição e nem os conceitos podem ser concebidos restritivamente como próprios à consciência, ou seja, respectivamente enquanto meios passivos e ativos da representação.⁵¹ É isso que se mostra respectivamente

⁵⁰ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 144.

⁵¹ Benjamin já apresentou sua rejeição à intuição e aos conceitos do entendimento no escopo da noção de representação em textos anteriores. Isso era uma tendência na academia alemã de sua época. Por exemplo, em *Sobre o programa da filosofia vindoura*, Benjamin acusa o conceito de representação da filosofia kantiana de ser mitológico por designar uma ligação imediata do sujeito com o objeto que acaba por transformar o objeto em uma propriedade do sujeito, na qual o objeto passa ser considerado como algo idêntico ao sujeito e não como algo posto e oposto a ele. Nesse ensaio Benjamin escreve: “Ambos os problemas estão estreitamente relacionados e mesmo se, em certa medida, Kant e os neokantianos superaram a natureza de objeto da coisa em si como causa das sensações, ainda resta eliminar a natureza de sujeito da consciência cognoscente. Mas esta natureza de sujeito da consciência cognoscente provém do fato de que ela é formada em analogia à consciência empírica que, evidentemente, tem objetos diante de si. O conjunto é um rudimento inteiramente metafísico na teoria do conhecimento; justamente um fragmento da “experiência” rasa desses séculos que se infiltrou furtivamente na teoria do conhecimento. É absolutamente indubitável que no conceito kantiano de conhecimento a representação, ainda que sublimada, de um eu psicofísico individual, que recebe as sensações por meio dos sentidos e sobre este fundamento forma suas representações, desempenha o papel mais importante. Entretanto, essa representação é mitologia e no que se refere ao seu teor de verdade é equivalente a qualquer mitologia do conhecimento. Sabemos de povos da natureza do chamado estágio pré-animista que se identificam com animais e plantas sagrados e que se nomeiam

nos seguintes trechos: “A alternativa da forma filosófica, que é posta pelos conceitos de doutrina e de ensaio esotérico, é o que o conceito de sistema do século XIX ignora. Na medida em que ele determina a filosofia, essa ameaça a se acomodar em um sincretismo, que busca apañar a verdade em uma teia de aranha esticada entre conhecimentos, como se ela [a verdade] viesse voando de fora para dentro” e “O conhecimento é um possuir [Haben]. O seu próprio objeto se determina da seguinte maneira, ele tem de ser possuído na consciência – e seja ela transcendental”.⁵²

Para não tomar a verdade como um produto da consciência, Benjamin afirma, ainda do segundo parágrafo do *Prefácio*, que a verdade tem de ser considerada como algo que está em movimento, que é múltiplo e que é anterior aos dados da realidade: “A verdade, presentificada no bailado das ideias apresentadas, furta-se a toda e qualquer projeção no domínio do conhecimento... As ideias são anteriores aos dados [Vorgegebenes]”.⁵³ Isso significa que para Benjamin a verdade não pode ser concebida de modo algum como algo fixo e imediatamente intuído pela consciência, mas tem de ser considerada como um objeto *logicamente* anterior à imediatidade dos dados da experiência, como um pressuposto *a priori*. No sexto parágrafo do *Prefácio*, ele reitera a sua rejeição da noção de representação: “O ser [Sein] das ideias não é pensado de modo algum como um objeto da intuição, nem mesmo da intelectual”.⁵⁴ E, além disso, ele também reforça que a verdade não coincide com os dados da experiência, os fenômenos, ao escrever que: “As ideias não são dadas [gegeben] no mundo dos fenômenos” e que como “ideativo o ser da verdade é diferente do tipo de ser dos fenômenos”.⁵⁵ Por fim, no décimo parágrafo desse mesmo texto ele afirma o seguinte sobre multiplicidade das ideias: “O reino do pensamento filosófico não se desenrola numa linha ininterrupta de

como eles; sabemos de loucos que, em parte, também se identificam com os objetos de sua percepção, os quais, portanto, não são mais objecta para eles, ou seja, o que lhes é oposto; sabemos de doentes que referem as sensações de seus corpos não a si mesmos, mas a outros seres, e de videntes que, no mínimo, afirmam poder sentir as percepções de outrem como se fossem as suas próprias. A representação comum do conhecimento sensível (e espiritual) tanto de nossa época, quanto da época de Kant e da pré-kantiana, é precisamente uma mitologia como as mencionadas. Nesse aspecto, que se refere à representação ingênua da recepção de percepções, a ‘experiência’ kantiana é metafísica ou mitologia e, certamente, apenas uma metafísica ou mitologia modernas e especialmente infrutíferas em termos religiosos.” Ver: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, p. 161–162; OLIVEIRA, *Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin*, p. 206–207. Tradução alterada em alguns pontos. Sobre o contexto da filosofia neokantiana na universidade do período, ver: FENVES, *The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time*.

⁵² BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 16, 17–18. Essa crítica se assemelha bastante a apresentada por Hegel na introdução da *Fenomenologia do Espírito*, ver: NOBRE, Marcos, *Como nasce o novo*, São Paulo: Todavia, 2018, p. 115–125.

⁵³ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 17.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23, 24.

deduções conceituais, mas pela descrição do mundo das ideias. Sua execução começa sempre de novo com cada ideia, como uma ideia original, pois as ideias compõem uma multiplicidade irreduzível. As ideias são dadas à consideração enquanto multiplicidade contável – mas de fato nomeável”.⁵⁶

De acordo com Benjamin, para haver conhecimento da verdade em um sentido diferente daquele da concepção de sistema do século XIX é necessário conceber o conhecimento como uma apresentação, a qual se mostra como um processo de descoberta do ponto de vista da pesquisa e como um processo de autodeterminação da realidade do ponto de vista da verdade – por causa de sua anterioridade lógica, e não como uma representação da consciência.⁵⁷ A apresentação é uma alternativa às limitações da teoria do conhecimento para Benjamin, exatamente porque ela não se funda em uma consciência, mas numa codificação histórica mediada pela linguagem: “A doutrina filosófica se baseia na codificação histórica. Assim, então, ela não pode ser invocada *more geometrico*. O quanto mais precisamente a matemática comprova que a eliminação total do problema da apresentação... é o signo [Signum] do conhecimento autêntico, mais sucintamente ela apresenta a sua renúncia ao âmbito da verdade, a qual a linguagem se refere”.⁵⁸

Nos primeiros parágrafos do *Prefácio*, Benjamin introduziu as seguintes proposições: (i) a verdade é logicamente anterior à imediatidade dos dados da experiência e (ii) a apresentação da verdade se baseia na codificação histórica por meio da linguagem. Se essas duas proposições forem reunidas, se tem a seguinte conclusão: para Benjamin a codificação histórica por meio da linguagem se dá sobre os dados da experiência em busca da verdade que se encontra pressuposta neles. Em outras palavras, os dados da experiência devem ser submetidos a uma interpretação das mediações históricas que codificaram a verdade nesses dados. Portanto, para Benjamin, a imediatidade desses dados é a situação do ponto de partida da crítica e não o seu destino final. Esse é a verdade que se encontra codificada nas mediações históricas do objeto da crítica. Assim, a apresentação, tal como ele a vê, é o movimento do

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15–16; BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 207. Tradução modificada.

ponto de partida ao destino final, o qual não é feito partir da consciência, mas da linguagem. Então, segundo a exposição de Benjamin, a apresentação é linguística.

Até aqui, Benjamin opôs a linguagem à consciência em sua crítica do conhecimento. No entanto, essa oposição não pode ser vista como uma substituição, na qual se procede simplesmente uma troca de fundamentos que são equivalentes da perspectiva da crítica, pois a linguagem não tem uma posição equivalente na crítica benjaminiana àquela que a consciência tem na teoria do conhecimento oitocentista. O objetivo de Benjamin não é definir a verdade como um produto da linguagem em vez de um produto da consciência. Não é isso que ele mostra com a sua rejeição à teoria do conhecimento oitocentista. Ao indicar a linguagem como meio de apresentação da verdade, ele distingue o domínio da linguagem daquele da verdade e também daquele da história. Ou seja, a verdade não é discurso em si mesma, não é um produto ou uma propriedade da linguagem, como nem a história o é. Para Benjamin, a linguagem é somente o meio através do qual se torna possível se referir à verdade e conhecê-la, assim como às mediações históricas. É dessa maneira que ele procura manter a história e a verdade como condições do objeto da crítica e não da própria linguagem. Portanto, Benjamin muda a posição da verdade em comparação a posição que ela tinha na teoria do conhecimento oitocentista: enquanto antes ela era subsumida à consciência, agora a verdade detém primado e situa sob si a linguagem. Além disso, ao se apoiar na linguagem e não na consciência, a intenção de Benjamin também é a de retirar as noções de intuição e de conceito, e outras palavras da filosofia, do domínio limitado da consciência. Essa reabilitação ocorre inclusive com o conceito de sistema, o qual ele afirma poder ter validade quando for libertado da consciência: “Somente lá onde o sistema, em sua base [Grundriß], se inspira propriamente na constituição do mundo das ideias é que ele tem validade”.⁵⁹

Mesmo sendo diferente da linguagem, a verdade é expressa pela linguagem numa palavra, que Benjamin define como nome ou ainda como simbólica no prefácio de *Origem do drama barroco alemão*. A remissão que ele faz ao *Banquete* de Platão em *Origem do drama barroco* tem como intuito esclarecer a relação da verdade com a sua apresentação e também evitar a tese de que a verdade é discurso ou linguagem. Benjamin resume o escrito platônico em

⁵⁹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 21.

duas proposições: a verdade é o teor essencial da beleza e a verdade é bela.⁶⁰ Para Benjamin, a junção dessas proposições levam a conclusão de que a apresentação é uma propriedade da verdade necessária à busca e ao conhecimento da verdade, porque a verdade não se dá nua e cruamente, de maneira imediata ao pesquisador, mas somente por um meio que precisa ser desdobrado ou elaborado. Em outras palavras, apesar da anterioridade lógica da verdade em relação à apresentação, reconhecimento da verdade só é feito através da investigação que avança de pouco em pouco e se organiza conceitualmente a partir dos dados da experiência. Segundo Benjamin, a apresentação é a exposição dessa investigação, é esse meio. Mais exatamente, a apresentação é uma escrita prosaica: um conjunto de proposições que caminham através de uma série de estágios de observação,⁶¹ sempre se referindo ao objeto e tentando organizá-lo conceitualmente, de modo que os próprios conceitos se formem nessa escrita e tenham um papel mediador de organização do material empírico investigado: “O papel mediador dos conceitos permite que os fenômenos participem do ser das ideias... Pois as ideias não se apresentam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente em uma organização dos elementos coisas no conceito. E, certamente, elas fazem isso enquanto configuração deles”.⁶²

Para Benjamin, a crítica filosófica ou a apresentação é um procedimento que caminha inicialmente como um processo de análise e decomposição dos fenômenos. Aquela unidade e integralidade que os fenômenos aparentam ter na primeira impressão é decomposta em seus pormenores e organizada por meio da construção de conceitos. Essa mediação conceitual permite que esses elementos sejam comparados e analisados em relação a outros com o intuito de compreender toda história de seus condicionamentos. Benjamin afirma que a configuração desses conceitos formados a partir da análise dos fenômenos é, diga-se, o ponto final da apresentação da verdade.⁶³ No entanto, enquanto de um lado são os elementos dos fenômenos que determinam a extensão e o teor dos conceitos – já que os conceitos são formados a partir da análise –, por outro lado é a ideia que determina a comunhão mútua desses elementos, pois ela se consolida como condição lógica sem a qual eles não podem ser concebidos.⁶⁴

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18–19.

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 22. Tradução alterada.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

A preocupação em distinguir entre a verdade e os fenômenos e atribuir à verdade uma realidade relativamente independente dos fenômenos, seja como essência, essencialidade ou ideia, mostra a influência que a tradição fenomenológica tem nesse momento da crítica benjaminiana. O testemunho direto disso está na citação de Jean Hering feita no sexto parágrafo do *Prefácio*, quando Benjamin procura justificar a independência das ideias. Jacek Surzin resume da seguinte maneira a compreensão que Hering tinha das ideias:

Parece que aqui nós podemos falar da “vermelhidão” [redness] como a natureza constituída da “cor vermelha”. Também podemos falar aqui da “vermelhidão em si mesma,” ou da qualidade ideal da “vermelhidão.” Hering chamou isso de *eine Wesenheit* ou usou o termo grego *eidos*. Ele não é uma entidade independente, mas nem tampouco dependente. A qualidade ideal não é um objeto individual, ela somente pode ser realizada no objeto. Conseqüentemente, as qualidades ideais são condições absolutas de objetos individuais possivelmente existentes e eles mesmos não requerem nenhuma outra condição.⁶⁵

Contudo, a influência da fenomenologia foi filtrada pelas tendências antipsicológicas de Benjamin. Isso significa que apesar de se aproveitar da fenomenologia, Benjamin não pôde aceitá-la completamente e reconhecer a ideia como um objeto da consciência.⁶⁶ O que sobrou desse filtro foi exatamente o pensamento de que a ideia é uma condição de possibilidade, um tipo de pressuposto fundamental e necessário da realidade que não se resume ao fenômeno, mas o determina, dando-lhe um certo tipo de unidade. Assim como ele escreve que, por parte da filosofia da arte, o drama barroco é uma ideia porque dá unidade a um conjunto de obras de arte e marca a diferença desse conjunto em relação a outros.⁶⁷

A abordagem da crítica de Benjamin ao objeto se situa entre o nominalismo e o realismo. No entanto, isso não significa que a sua abordagem é um produto da mistura dessas duas correntes que entraram no pensamento moderno como herança da escolástica medieval.

⁶⁵ SURZYN, Jacek, Jean Hering and Early Phenomenological Ontology, in: TYMIENIECKA, Anna-Teresa (Org.), **Phenomenology world-wide: foundations, expanding dynamics, life-engagements: a guide for research and study**, Dordrecht: Springer Science+Business Media, 2002, p. 75. Conferir também o próprio ensaio citado por Benjamin, que Jean Hering escreveu em homenagem aos 60 anos de Edmund Husserl: HERING, Jean, Bemerkung über das Wesen, die Wesenheit und die Idee, **Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung**, 4. ed. p. 495–543, 1921. Conferir o texto *Eidos e Begriff* (GS 6, p. 29), escrito por Benjamin em 1918 como forma de estudo e resposta aos escritos de Paul Linke. Esse texto também trata diretamente da fenomenologia, ver: BENJAMIN, Walter, **Gesammelte Schriften, vol. 6**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 29; FENVES, **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**, p. 49–55.

⁶⁶ Sobre a tradição fenomenológica à qual Benjamin absorveu, ver: FENVES, **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**.

⁶⁷ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 26–27.

Mas sim que Benjamin se coloca contra essas correntes ao mesmo tempo em que procura aproveitar o que elas ofereceram de melhor para pesquisa filosófica. Mais ou menos como ocorre com a sua relação com a fenomenologia. Por um lado, ele se utiliza do ceticismo do nominalismo frente a hispostasiação desenfreada de conceitos gerais como realidades universais.⁶⁸ E, por outro lado, ele se utiliza da hipótese da existência de realidades ideativas para apontar que o conhecimento não pode ser somente um conjunto de suposições formado ao bel-prazer dos pesquisadores, mas deve ser reconhecido como a descoberta de uma determinação necessária do atual estado do mundo. Em outras palavras, a verdade deve ser decodificada sempre da realidade dos fenômenos e não pode ser encontradamente independentemente deles. É nesse último sentido que Benjamin procura defender o aproveitamento da ideia de uma época. No seguinte trecho, ele aponta como a ideia de uma época tem significado somente se compreendida como uma síntese apresentada na forma de um pressuposto que determina a diferença de uma época em relação às outras da situação atual das fontes:

Especialmente no que diz respeito a tipos e épocas históricas, jamais deve ser aceito que ideias como as de Renascimento ou de Barroco sejam capazes de lidar conceitualmente com o material [den Stoff], e a opinião de que uma visão moderna sobre os diferentes períodos da história se deixaria comprovar em eventuais debates polêmicos, nos quais as épocas se enfrentariam umas às outras, por assim dizer, a céu aberto, como que em grandes momentos de transição, desconhece o teor das fontes que costuma ser determinado por interesses atuais e não por ideias historiográficas. Mas o que tais nomes não conseguem fazer como conceitos, conseguem como ideias, nas quais não é o igual que vem a ser garantido, mas certamente o extremo que chega à síntese.⁶⁹

Do primeiro ao oitavo parágrafo do *Prefácio de Origem do drama barroco alemão*, Benjamin estabeleceu os termos de sua crítica à teoria do conhecimento. A partir do nono, ele começa a tirar as conclusões daquilo que ele apresentou anteriormente: “Somente com essa ponderação, preparada pelo que foi ressaltado e concludente no que se segue, será possível decidir se a ideia é uma abreviatura indesejada ou, pelo contrário, se ela fundamenta, em sua expressão linguística, o teor científico verdadeiro”.⁷⁰ Por isso ele retorna à questão inicial do

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29–30.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30. Tradução modificada

Prefácio, onde ressalta que a verdade não pode ser identificada a uma intuição imediata da consciência e nem a um conjunto de conceitos previamente deduzidos na consciência, para indicar um procedimento diferente que não recaia nas mesmas limitações daquele da teoria do conhecimento oitocentista.⁷¹ Assim, agora, a primeira coisa que ele ressalta é que a intuição deve ser considerada inicialmente como uma intuição da coisa que deve ser interpretada, ou seja, a intuição deve ser tomada como ponto de partida de uma investigação através da qual os conceitos se formarão e serão organizados, e não tomada como uma verdade imediata: “Com isto, como acontece com todas as descrições ingênuas e realistas da questão do método, retorna-se novamente ao início. Pois precisamente a intuição [Anschauung] deve sim ser interpretada”.⁷² Nesse sentido, para Benjamin, a apresentação deve ser considerado como o movimento da crítica, que parte da intuição do objeto e segue até alcançar a ideia que lhe antecede logicamente, sempre de maneira imanente, sem se aproveitar de critérios externos à apresentação.⁷³ E nesse movimento se coincidem dois pontos de vista. Por um lado, do ponto de vista da investigação, a ideia é a descoberta, é o momento final da apresentação. Por outro lado, pela condição lógica da ideia em relação à realidade, já que foi descoberta como pressuposto da realidade atual, a ideia se coloca como ponto original e logicamente anterior.⁷⁴

Interpretar a intuição do objeto corresponde para Benjamin a uma pesquisa profunda sobre os fenômenos. Ele escreve que: “Teremos, aliás, de falar sempre de pormenores quando a observação mergulha na obra e na forma da arte para avaliar o seu teor... A verdadeira contemplação... combina a rejeição do processo indutivo com o recurso cada vez mais amplo e intenso aos fenômenos...”.⁷⁵ E, ao ressaltar isso, ele percebe que tal pesquisa só pode

⁷¹ As rejeições que Benjamin faz do método indutivo e do dedutivo presente nas teorias e histórias da arte de Burdach e R. Meyer, por exemplo, são extensões de sua críticas ao psicologismo das noções de intuição e de conceito da teoria do conhecimento oitocentista, ver também: *Ibid.*, p. 30–32. Essas duas tendências da filosofia da arte já se apresentavam como métodos a serem rejeitados pela crítica de arte desde o Romantismo (apesar desse fundamentar a crítica de arte na consciência), ver também: BENJAMIN, Walter, **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**, São Paulo: Edusp, Editora Iluminuras, 1993, p. 60.

⁷² BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 31. Tradução modificada

⁷³ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁴ Caso queira argumentar que há metafísica na concepção do que vem a ser a crítica desenvolvida por Benjamin aqui, ela só pode estar nos pressupostos derradeiros que resultam de uma interpretação objetiva do mundo, pois não há espaço para metafísica em outro lugar. No *Prefácio* Benjamin liga a metafísica à história de modo que se torna impossível a afirmação de algo puramente transcendental ou alheio à histórica e ao mundo. Assim, se há metafísica na crítica de Benjamin, tem de se admitir que ela é uma metafísica mundana, ou seja, que as categorias determinantes do conhecimento são mundanas. É por isso que Benjamin usa a expressão história natural para caracterizar a apresentação das ideias em um trecho do décimo segundo parágrafo do *Prefácio*, de uma maneira similar com a qual ele caracteriza a visão que os dramas barrocos têm da história. No entanto, essas duas coisas não pode ser identificadas, pois apesar de tratarem da inserção de categorias que eram transcendentais no mundo “terreno”, a primeira trata da história da teoria do conhecimento e a outra da arte barroco e da situação social da Alemanha do século 1920. Conferir Capítulo 2 dessa tese e: *Ibid.*, p. 36.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

ser cumprida historicamente. Tal percepção está por detrás da ressalva que ele faz à “classificação genética” do método de Benedetto Croce. Benjamin escreve que Croce, por um lado, apresentou uma contribuição importante para a filosofia da arte ao apontar que a pesquisa da essência da arte é uma pesquisa histórica, porém, por outro lado, não foi suficientemente feliz ao compreender essa essência como a gênese da intuição do objeto na consciência. É nesse momento que surge no texto uma das frases mais citadas do *Prefácio*, a partir da qual Benjamin procura explicar rapidamente a sua noção de origem:

A origem [Ursprung], apesar de ser uma categoria plenamente histórica, não tem nada em comum com a gênese [Entstehung]. Na origem não é designado o vir a ser do que surgiu, mas o que surge do vir a ser e do deixar de ser. A origem se coloca dentro do fluxo do vir a ser como um rodado e arrasta para dentro no seu ritmo o material da gênese. O que é originário jamais se dá a conhecer no plano evidente e nu do factual e seu ritmo se mostra somente a uma visão dupla. Ela quer ser conhecida como restauração e reconstituição, por um lado, e como incompleta e inacabada, por outro. Em todo fenômeno de origem tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca das descobertas factuais, mas diz respeito a sua pré e pós-história.⁷⁶

Com o conceito de origem, Benjamin traz a história para dentro do objeto da crítica e, assim, da própria crítica. E faz isso sem identificar a história da formação do objeto ao resultado final da crítica, em vez disso ele indica que o pressuposto lógico que determina a realidade surge da história do objeto, mas se coloca ao mesmo tempo como algo relativamente independente à ela. Isso quer dizer que uma ideia pode surgir e determinar um momento específico da história e também pode depois de certo tempo ser renovada em um período futuro em outra situação que será semelhante àquela anterior.

O que Benjamin aponta nesse momento de seu texto é que as categorias do conhecimento são, além de lógicas, também históricas,⁷⁷ de modo que um objeto da realidade não pode ser conhecimento meramente pela investigação das qualidades físicas imediatas de um fenômeno. O processo de formação conceitual tem de estar também e especialmente atento às

⁷⁶ *Ibid.* Tradução modificada.

⁷⁷ *Ibid.*

semelhanças e processos históricos que envolvem o objeto, pois a história é inerente ao objeto e à apresentação do objeto, ou seja, a história faz parte do desdobramento conceitual e da constituição material da coisa investigada: “Com isto, é de novo determinada, no antigo sentido, a tendência de toda a formação de conceitos filosóficos: constatar o vir a ser dos fenômenos no seu ser. Pois o conceito de ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, precisa de absorver toda a sua história”.⁷⁸ Sendo assim, a apresentação é sempre um processo de descoberta do pressuposto lógico que determina o objeto da realidade investigado e da reconstrução histórica de seu surgimento: “Pelo contrário, a tarefa do pesquisador começa aqui, pois ele tem de considerar um tal fato primeiramente como assegurado, quando sua estrutura mais interior aparece essencialmente de modo que ela se revele como uma origem. O autêntico — o aquele selo da origem nos fenômenos — é objeto de descoberta, uma descoberta que está conectada de maneira única com o reconhecimento”.⁷⁹

Assim, até aqui, a crítica formulada por Benjamin designa nesse sentido uma interpretação que conecta os objetos empíricos e ideativos da crítica através da história. Pois é na medida em que a crítica investiga as mediações históricas codificadas no objeto empírico e as reconstrói concatenadamente de maneira racional, que a própria realidade toma uma forma racional e o pressuposto mais fundamental toma a forma de uma verdade ou de objeto *a priori*.⁸⁰ Se vê então que não é por acaso que Benjamin chama a sua crítica dos dramas barrocos também de uma fenomenologia ou uma apresentação do objeto *apriorístico* do sofrimento melancólico característico desses dramas.⁸¹

A importância que Benjamin dá à história no *Prefácio*, é bastante diferente do que ele havia apresentado até então, mesmo quando comparado com o ensaio *As afinidades eletivas*, pois é somente aqui que a história é ressaltada como algo inerente à crítica e à realidade e

⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 35. Tradução modificada

⁸⁰ Considerando as devidas diferenças em relação a filosofia da consciência, Benjamin aproxima a sua visão de crítica daquela que Marx expõe no posfácio à segunda edição de *O capital*, que foi citado diretamente no *trabalho das Passagens*, ver: BENJAMIN, Walter, Notas e Materiais, in: **Passagens**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. [N 4a, 5]. Mais exatamente, Benjamin remete a diferença entre o modo de exposição e o de investigação: “Sem dúvida, deve-se distinguir formalmente o modo de apresentação [Darstellungsweise] do modo de investigação. A investigação tem de se apropriar da matéria em seus detalhes, analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e rastrear seu nexos interno. Somente depois de consumado tal trabalho é que se pode expor adequadamente o movimento real. Se isso é realizado com sucesso, e se a vida da matéria é agora refletida idealmente, o observador pode ter a impressão de se encontrar diante de uma construção a priori”, em: MARX, Karl, **O capital: crítica da economia política: Livro I: O processo de produção do capital**, São Paulo: Boitempo, 2013, p. 90; GAGNEBIN, Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza.

⁸¹ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 144.

como uma saída, para que os conceitos e a intuição não sejam tomados da maneira como faz a teoria do conhecimento. A historização do desdobramento do processo crítico e do próprio objeto da crítica (empírico e ideativo) é a última etapa da crítica que Benjamin apresenta às limitações psicológicas das teorias de sua época. É por isso que aquilo que no primeiro parágrafo do *Prefácio* era a “doutrina da filosofia” torna-se enfim “história filosófica” no décimo segundo.⁸²

Contudo, a inclusão que Benjamin faz da história na crítica não se refere à submissão da obra de arte e da verdade ao desenvolvimento superficial da história universal de todos os povos, como fazia a história da arte do século XIX, inserindo a obra no fluxo da história como um momento da história universal.⁸³ A proposta de Benjamin é outra. Ele se contrapõe à história universal. Assim, por história filosófica, Benjamin não remete à história universal, mas a uma imagem de mundo ligada à situação do objeto da crítica, que de fato contrapõe a ideia de uma história efetivamente universal. Ou seja, a decodificação histórica das mediações do objeto remete ao mundo, mas não necessariamente à ideia de uma história universal. Ao final do décimo segundo parágrafo do *Prefácio* ele escreve que a verdade expressa uma imagem de mundo:

A ideia é mônada – nela repousa, preestabelecida, a representação [Repräsentation] dos fenômenos como sua interpretação objetiva. Quanto mais ordenada as ideias, mais perfeita a representação fixada [gesetzte Repräsentation] nelas. E assim o mundo real poderia ser visto como uma tarefa, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo (...) A ideia é mônada – isto é, em suma: cada ideia contém a ima-

⁸² *Ibid.*, p. 35.

⁸³ BENJAMIN, Walter, *Strenge Kunstwissenschaft: Zum ersten Bande der “Kunstwissenschaftlichen Forschungen”* [Zweite Fassung], in: **Gesammelte Schriften**, Frankfurt am Main, Alemanha: Suhrkamp Verlag, 1991, v. III, p. 369–374. Nessa resenha, Benjamin escreve o seguinte sobre a história universal e as novas pesquisas sobre arte: “Apenas o estado atual das coisas possibilita reconhecer o quanto a concepção de uma história universal [universalhistorische Auffassung] da história da arte, em cujos tempos o ecletismo teve carta branca, acorrentou a pesquisa autêntica. E certamente não somente na ciência da arte”; “Aqui se mostra que a característica do novo espírito do pesquisador não é um vislumbre do “plano geral” [Große Ganze] ou das “conexões abrangentes”, como outrora a mediocridade do Gründerzeit reivindicou”; “Além disso, em um ensaio curto, “História da arte e história universal,” publicado em 1898, Riegl também delimitou metodicamente a maneira antiga de consideração da história universal frente a uma nova ciência da arte, cujo caminho ele mesmo trilha. É aquela interpretação detalhada da obra individual que, sem se renunciar em lugar algum, se defronta inteiramente com as leis e os problemas do desenvolvimento da arte. Essa orientação de pesquisa tem tudo a ganhar com o reconhecimento de que quanto mais determinantes forem as obras, mais inconspicuamente e intimamente o teor de significação estará ligado ao teor de coisa delas. Ela teria a ver com a referencialidade que provoca uma elucidação recíproca entre, de um lado, o processo histórico e a revolução e, de outro lado, a acidentalidade, a exterioridade e a estranheza da obra de arte.”

gem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos do que traçar a imagem desse mundo em sua abreviação.⁸⁴

Em *Origem do drama barroco alemão*, a história filosófica, ou em outras palavras, a crítica dos dramas barrocos alemães levou em frente a apresentação da nova imagem que essas obras produziram na história: a imagem de um mundo vazio.⁸⁵ Essa imagem não corrobora a evolução da história universal, mas a confronta. Ela evidencia que o Barroco, apesar de absorver, carregar e transformar elementos herdados da Antiguidade e da Idade Média, produziu algo novo – algo de novo que ainda rejeita o caráter evolutivo da história universal.

Por fim, o *Prefácio* do livro *Origem do drama barroco alemão* expõe, de maneira inaugural e também da maneira mais bem organizada que se pode encontrar nos escritos de Benjamin, como ele passou a orientar a crítica pelo objeto e pela história. Em outras palavras, Nesse texto de 1925, Benjamin incluiu a história nos objetos da crítica, conectando-os ao mundo, tanto no sentido de destacar as influências do passado quanto os interesses da realidade que eles carregam, em uma tentativa de se libertar das limitações impostas pela teoria do conhecimento do século XIX. Por isso ele defende nas páginas do *Prefácio* que o conhecimento filosófico é uma apresentação da verdade, uma interpretação objetiva que caminha de pouco e em pouco por meio da linguagem. Nessa caminhada, a crítica forma conceitos que remetem e organizam os elementos dos fenômenos da realidade e segue até a descoberta dos pressupostos mais fundamentais, que os determinam e estruturam. Desse modo, a verdade passa a ser ela mesma algo que só pode ser apresentado historicamente e os conceitos a serem eles mesmos formados historicamente. Em outras palavras, Benjamin percebe que só é possível deixar de lado o psicologismo da teoria do conhecimento através do reconhecimento da inerência da história em cada um dos elementos do processo do conhecimento: nos conceitos, nos fenômenos e nas categorias *a priori*. O que significa dizer também que a crítica deve mudar e se transformar na medida em que a situação atual do objeto se transforma: a realidade e a verdade são temporais e, assim, a crítica deve acompanhá-las.

Benjamin manteve essa concepção de crítica de 1925 até o final da década seguinte. Em carta de 07.03.1931 para Max Rychner, Benjamin reafirma a importância da his-

⁸⁴ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 36.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 144.

tória para a crítica, inclusive para a própria noção de verdade. Ao fazer isso, ele aproxima a abordagem da filosofia da linguagem apresentada no livro sobre o Barroco àquela do materialismo dialético, mas também traça algumas diferenças entre elas. Mais exatamente, Benjamin afirma que a verdade não está nem em ideias eternas e nem em valores atemporais, mas no conhecimento histórico e filosófico da existência presente:

Cur hic [Por que aqui]? - Não porque eu fosse um “professor” da “visão de mundo” materialista; mas porque estou disposto a orientar a direção do meu pensamento para aqueles objetos nos quais a verdade sempre incide da maneira mais densa. E hoje isso não está nem “nas ideias eternas” e nem “nos valores atemporais.” Em um lugar de seu trabalho você se refere ao meu ensaio sobre Keller de um modo bonito e prestigioso. Mas você me admitirá: também era a minha exata tentativa nesse ensaio de legitimar a visão de Keller em relação ao estado verdadeiro de nossa existência presente. Que a grandeza histórica tem um índice do estado em virtude da qual todo conhecimento autêntico dela se torna autoconhecimento histórico-filosófico – e não psicológico – daquele que reconhece [Erkennenden], pode ser uma formulação certamente não materialista, mas é uma experiência que me liga ainda assim mais às análises insensatas e grosseiras de um Franz Mehring do que às paráfrases mais profundas do reino das ideias, tais como elas procedem hoje da escola de Heidegger.⁸⁶

No mesmo sentido das reflexões apresentadas no *Prefácio* e na carta acima, Benjamin escreve no *trabalho das Passagens* que é “importante afastar-se resolutamente do conceito de ‘verdade atemporal’”.⁸⁷ E, ainda nesse mesmo trabalho, ele considera a possibilidade de que algo fundamentalmente novo possa surgir na história, apesar dela ser condicionada por estágios precedentes, e reforça a necessidade da pesquisa se transformar junto e de acordo com as demandas do objeto. Ele caracteriza o método científico (ou dialético) exatamente como aquele que “se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado dialético tem um e *somente* um método”.⁸⁸ Em outras palavras, mais uma vez ele reforça aqui a historicidade dos objetos da crítica e a necessidade da crítica acompanhá-los.

⁸⁶ BENJAMIN, Briefe, p. 523–524.

⁸⁷ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [N 3, 2].

⁸⁸ *Ibid.*, p. [N 9, 2], [N 10, 1].

Um último ponto importante a ser destacado (e que pode servir de guia para um passo futuro na investigação da crítica benjaminiana) sobre a maneira pela qual Benjamin passa a olhar para a crítica a partir de *Origem sobre o drama barroco alemão* é a história do próprio conhecer. A crítica que Benjamin faz à teoria do conhecimento oitocentista deve ser lida efetivamente como uma crítica da teoria do conhecimento. Isto é, no *Prefácio*, Benjamin procurou decodificar as mediações históricas e evidenciar os pressupostos da teoria oitocentista do conhecimento a fim de encontrar problemas e alternativas para o conhecer. O ensaio *A doutrina da semelhança*, de 1933, pode auxiliar a compreensão desse ponto e em especial o enfoque que Benjamin dá à linguagem. Para Benjamin, as limitações da teoria oitocentista e a necessidade de se recorrer à linguagem como meio da apresentação corresponde à situação mais atual da própria teoria do conhecimento, especialmente do ponto de vista da história do desdobramento do próprio conhecer. Em uma enxuta reconstrução da história da Antiguidade europeia, ele escreve em *A doutrina da semelhança* que o conhecimento se mostrou inicialmente como uma capacidade mimética através da qual os seres humanos estabeleceram semelhanças entre algo sensível e algo extra ou suprassensível. Segundo Benjamin, isso ocorreu principalmente nas percepções dos oráculos clarividentes que liam as vísceras, os semblantes das pessoas, as datas de nascimentos e os astros e percebiam semelhanças entre essas coisas e as personalidades e destinos das pessoas. Contudo, essa capacidade do conhecimento humano se transformou muito com o tempo e em vez de se apoiar na consciência do intérprete esotérico e nas suas leituras e percepção mágica, ela adentrou cada vez mais no mundo das palavras e da escrita, desligando-se assim, da consciência subjetiva ou transcendental. Portanto, para Benjamin, foi a linguagem escrita que herdou a capacidade cognitiva da previsão e da explicação das coisas por meio do estabelecimento de relações de coisas sensíveis com coisas extra e suprassensíveis, tais como o futuro e verdade. Benjamin resume essas transformações do conhecimento no seguinte trecho:

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para um nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de seme-

lhanças extrassensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história.⁸⁹

Então, a concepção de crítica apresentada por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* parece corresponder à situação mais avançada da própria teoria do conhecimento. Pois a consciência era um vestígio arcaico que sobreviveu na filosofia contemporânea e precisava ser evitado.

O que mudou de 1920 para 1930: as formas do mito na sociedade

Ainda hoje, a investigação mais precisa sobre o mito na teoria crítica de Benjamin continua sendo o trabalho de Menninghaus. No artigo *Walter Benjamin's Theory of Myth*, Menninghaus distingue a interpretação do mito feita por Benjamin de outras tradições teóricas. Ele argumenta que conceito de mito elaborado por Benjamin difere daqueles da psicanálise freudiana e do surrealismo porque não é subjetivo, daqueles do estruturalismo e da psicologia jungiana, porque não é universal e a-histórico, daquele de Ernst Cassirer, porque não é evolucionista, e daqueles do iluminismo, do romantismo e das filosofias da religião (como a de Cohen), porque é histórico e exclui a verdade.⁹⁰ Além disso, Menninghaus reforça que é um engano querer encontrar aquele que é “o” conceito de mito, porque não há uma maneira geral e única de determinar o significado do conceito de mito na obra de Benjamin. A própria ideia de destino que aparece atrelada ao mito em ensaios do início da década de 20, como *Destino e Caráter* e *Para a crítica do poder*, e em escritos do final da década de 30 não encontra uma uniformidade suficiente para determinar o conceito de mito de uma maneira só.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter, A doutrina das semelhanças, in: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 112.

⁹⁰ MENNINGHAUS, Winfried, Walter Benjamin's Theory of Myth, in: SMITH, Gary (Org.), *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, Cambridge, USA: MIT Press, 1991, p. 293–303; Ver também: MENNINGHAUS, Winfried, *Science des seuils: La théorie du mythe chez Walter Benjamin*, in: WISMANN, Heinz (Org.), *Walter Benjamin et Paris: Colloque international*, 27-29 juin 1983, Paris: Cerf, 1986, p. 529. O artigo escrito por Günter Hartung também é útil para destacar diferenças entre presentes na maneira como Benjamin lida com o mito. Hartung se apoia bastante no trabalho de Menninghaus, ver: HARTUNG, Mythos.

Segundo Menninghaus, o que existe nos escritos de Benjamin sobre o mito é, no máximo, o domínio de uma herança da filosofia do espírito pré-etnológica nos seus primeiros escritos, enquanto que nos escritos mais tardios é proeminente uma teoria social pós-etnológica, guiada pela experiência cotidiana e pela estética materialista.⁹¹

Se por um lado Menninghaus abre a possibilidade de uma interpretação mais filológica, contextualizada e histórica do conceito de mito na obra de Benjamin, por outro lado ele não a leva às últimas consequências. Para além de compreender o que o conceito de mito não é, faltou para Menninghaus determinar o que ele é exatamente e qual seu papel na teoria crítica de Benjamin. Contudo, avançar mais esse passo na interpretação dos escritos benjaminianos não é algo que falta somente ao trabalho de Menninghaus, mas é comum à situação da literatura secundária de maneira geral. Essa situação é o que falta à literatura secundária, mas é também, ao mesmo tempo, o seu mérito. Pois a constatação da importância do mito para a teoria crítica de Benjamin somente se tornou possível pelos resultados que foram obtidos a partir das pesquisas que se dedicaram a essa teoria crítica desde as publicações das obras reunidas de Benjamin.

Desde o ensaio *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, escrito por Benjamin em 1915, o conceito de mito já tinha um papel importante na crítica. Nesse ensaio, Benjamin compreendia a crítica como a busca pela essência da obra. Essência essa que ele supunha ser uma ligação intuitiva e espiritual que se sintetizava e tomava forma no que chamava de poetificado. Por sua vez, o poetificado estava distante de uma interpretação histórica e se assemelhava muito mais ao que história da arte e da religião do século XIX entendia por mito: um forma sintética e unificada de designar à religião e à cultura dos Antigos europeus.⁹²

Assim, em 1915, o mito se assemelha ao produto da crítica para Benjamin. Isso é muito diferente daquilo que ele ressalta no ensaio *Sobre o programa da filosofia vindoura*, de 1918, o mito passa a ser visto como um adversário, um problema que é identificado pela crítica e que precisa ser superado. No entanto, nenhum desses ensaios constitui o ponto mais impor-

⁹¹ MENNINGHAUS, Winfried, *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015, p. 109–112.

⁹² BENJAMIN, Walter, *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, in: *Escritos sobre mito e Linguagem (1915-1921)*, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p. 16-17,28-29,48. Ver também: FENVES, The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time, p. 18–43.

tante para compreender a transformação que o conceito de mito passa a ter na crítica desenvolvida por Benjamin nas décadas de 1920 e 1930.

É somente em 1921, com os ensaios *Destino e Caráter*⁹³ e *Para uma crítica da violência*, que Benjamin começa a utilizar o mito de forma mais abrangente, como um conceito de dominação social e não só como um problema da teoria do conhecimento.⁹⁴ Esse é o escopo que o mito terá na crítica do mito apresentada por Benjamin em 1920 e 1930. Porém, para compreender o uso que Benjamin passa a fazer do mito nos ensaios *Destino e Caráter* e *Para uma crítica da violência*, é necessário retornar ao ano de 1918, quando ele começa a rascunhar tópicos sobre ética, história e política que desembocam nesses ensaios.

No *fragmento 65*, de 1918, estão os rastros mais antigos do interesse que Benjamin passa a mostrar acerca da ética, história e política.⁹⁵ Nesse fragmento, ele faz anotações sobre filosofia moral, revolução, anarquia e Estado. Isso torna visível como seu olhar começou a se atentar a assuntos novos a partir desse momento, pois nenhum desses tópicos se encontravam no horizonte que marcou a sua formação escolar e universitária na Alemanha Guilhermina. Antes de 1918, os escritos de Benjamin foram marcados pelo *movimento da juventude* e por debates acerca do papel dos judeus na cultura alemã (travados por cartas com Ludwig Strauss, Scholem).⁹⁶ Temas tradicionais à filosofia política se mantiveram fora do horizonte desses escritos nesse período, no máximo eles acusaram a intromissão errônea do Estado na formação estética e cultural da juventude livre.⁹⁷

Mesmo tendo despontado em 1918, as reflexões de Benjamin sobre ética, história e política tomaram uma forma mais definida apenas em 1920, como pode ser visto no *fragmento 76* ou na carta de 1 de dezembro de 1920 enviada para Scholem. Nesse fragmento, Benjamin destaca tópicos para uma resenha ao artigo *O direito de uso da violência* [Das Recht zur Gewalt-

⁹³Em carta de 23 de novembro de 1919, Benjamin afirma para Scholem que escreveu o ensaio *Destino e Caráter* e procurava um local para publicá-lo, conferir: BENJAMIN, Briefe, p. 224. No entanto, é difícil saber se esse texto do qual ele fala sobre Scholem é exatamente aquele que enviou no final de 1920 para a publicação na revista *Argonauten* em 1921.

⁹⁴BENJAMIN, Walter, *Para uma crítica da violência*, in: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p. 155.

⁹⁵BENJAMIN, **Gesammelte Schriften**, vol. 6, p. 91-93.

⁹⁶Fenves faz uma reconstrução do percurso de Benjamin de 1915 até 1921. Seu objetivo é mostrar como a fenomenologia e o neokantismo presentes na academia alemã influenciaram Benjamin no período. No entanto, mesmo em meio a esse percurso, o plano de desenvolver uma filosofia moral aparece como algo inovador para o jovem Benjamin. Conferir: FENVES, **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**, p. 187-226. Sobre os contatos de Benjamin com o judaísmo e o sionismo cultural, conferir: PULLIERO, **Le désir d'authenticité. Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande**, p. 115-205.

⁹⁷BENJAMIN, Walter, *A vida dos estudantes*, in: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002, p. 33.

tanwendung], de Herbert Vorwerk, a partir dos quais é possível ver que seu interesse se colocava da seguinte maneira: investigar o problema do emprego injusto da violência por parte do Estado.⁹⁸ Já na carta a Scholem, Benjamin indica que pretende incluir em seus pensamentos sobre ética, história e política, as análises feitas acerca do romance *Lesabéndio*, de Paul Scheerbarth, e alguns outros pensamentos inspirados pelo livro *O espírito da Utopia*, de Ernst Bloch. Ele escreve:

No “Argonauten” serão publicados de mim a crítica do “Idiota” e “Destino e Caráter.” Eu recebi as provas. – Uma resenha altamente notável e essencial do livro de Bloch, que revela suas fraquezas com grande rigor, foi publicada recentemente. Por S. Friedländer. Provavelmente irei me pronunciar sobre isso na primeira parte de minha “Política,” que é uma crítica filosófica de *Lesabéndio*. Assim que receber da França um livro ainda necessário para mim, vou partir para a segunda parte da “Política,” cujo título é “A política verdadeira,” com dois capítulos, “Desmonte do poder” [Abbau der Gewalt] e “Teologia sem finalidade”.⁹⁹

Contudo, as expectativas de Benjamin não seguiram da maneira esperada. Ele nunca chegou a fazer escrever os capítulos descritos na carta. Um trabalho uniforme e organizado sob tais títulos e capítulos jamais foi publicado e nem sobrou em meio aos espólios deixados por Benjamin. Porém, isso não significa que ele não tenha coletado alguns frutos dessa empreitada em meio à ética, à história e à política. Os primeiros foram os ensaios *Destino e Caráter*¹⁰⁰ e *Para uma crítica da violência*.

Esses dois ensaios correspondem à primeira tentativa de Benjamin de articular ética, história e política em seu trabalho. E ele faz essa articulação através do conceito de mito. Nesse momento, a mitologia é utilizada por Benjamin para designar uma forma de injustiça que domina o direito moderno e se torna visível no exercício da violência por parte do Estado. Tanto *Destino e caráter* quanto *Para uma crítica da violência* tomam o direito como objeto de

⁹⁸ Conferir especialmente o item “Zu D)” do *fragmento 76*, ver: BENJAMIN, **Gesammelte Schriften**, vol. 6, p. 104–108, 691. Uma tradução desse fragmento foi feita por Juliana Serôa da Motta Lugão, ver: BENJAMIN, Walter, O direito de usar a violência, **Revista direito e Práxis**, v. 11, n. 3, p. 2090–2098, 2020. O artigo de Vorwerk foi publicado na revista *Blätter für religiösen Sozialismus* em 1920. Ele foi encomendado pelos editores da revista após uma discussão sobre o golpe Kapp-Lüttwitz, conferir: FENVES, **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**, p. 215–216. Sobre a carta de 1 de dezembro de 1920 a Scholem, conferir: BENJAMIN, **Briefe**, p. 247; FENVES, **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**, p. 187–244; BERDET, **Walter Benjamin. la passion dialectique**, p. 109–138.

⁹⁹ BENJAMIN, **Briefe**, p. 247.

¹⁰⁰ Em carta de 23 de novembro de 1919, Benjamin afirma para Scholem que escreveu o ensaio *Destino e Caráter* e procurava um local para publicá-lo, conferir: BENJAMIN, **Briefe**, p. 224. No entanto, é difícil saber se esse texto do qual ele fala sobre Scholem é exatamente aquele que enviou no final de 1920 para a publicação na revista *Argonauten* em 1921.

crítica. Benjamin argumenta em ambos os ensaios que o direito não é um avanço civilizacional capaz de garantir a justiça, mas um sistema de culpabilização no qual sobrevivem atualmente as forças demoníacas da mitologia antiga.

Para construir esse argumento, Benjamin recorre às tragédias dos gregos antigos, assim como era comum aos filósofos do período, pois as tragédias eram tomadas como uma forma paradigmática do direito.¹⁰¹ Segundo Benjamin, nessas obras da Antiguidade europeia o direito se revela a princípio como uma manifestação do poder dos deuses mitológicos, ou seja, o direito não é nada mais nada menos do que a lei imposta pelos deuses sobre os seres humanos através do destino. Desse modo, o direito não visa à libertação das pessoas, mas à reprodução da ordem legislativa estabelecida sob o poder dos deuses. Benjamin escreve em *Destino e Caráter* que: “Por engano, por ter sido confundida com o reino da justiça, a ordem do direito – que é apenas um resíduo do plano demoníaco na existência humana, na qual os princípios jurídicos não determinam apenas as relações entre os homens, mas também destes com os deuses – manteve-se para além do tempo que inaugurou a vitória sobre os demônios”.¹⁰² Segundo Benjamin, não é o direito, mas o herói quem liberta os seres vivos do destino no paradigma das tragédias antigas. Pois, enquanto o direito é a própria manifestação do poder dos deuses nas tragédias, ele apenas reproduz e mantém ordem legislativa dos deuses, já o herói é a personagem que enfrenta essa ordem divina e, nesse enfrentamento, interrompe o poder dos deuses: “Não foi o direito, mas a tragédia que fez emergir, pela primeira vez, a cabeça do gênio das névoas da culpa, pois na tragédia o destino demoníaco é interrompido”.¹⁰³ Portanto, em *Destino e Caráter*, as tragédias gregas são apresentadas por Benjamin como um paradigma do que se entende tanto por dominação quanto por libertação. E, nesse sentido, ele estende o paradigma das tragédias até os tempos modernos, ao comparar o gênio que nasce no herói grego a uma forma arquetípica daquele gênio da comédia de Molière:

¹⁰¹ Conferir, por exemplo: WOGENSTEIN, Sebastian, Law and Action: Reflections on Hermann Cohen and Peter Szondi’s Reading of Hegel in An Essay on the Tragic, *Telos*, v. 2007, n. 140, p. 77–93, 2007. Em *Destino e Caráter*, Benjamin aproxima a sua leitura daquela de Hermann Cohen, ver: BENJAMIN, Walter, Destino e caráter, in: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p. 98.

¹⁰² BENJAMIN, Destino e caráter, p. 93.

¹⁰³ *Ibid.* Para uma interpretação da crítica ao direito elaborada em *Destino e caráter*, conferir: CHAVES, Ernani, Mito e política: notas sobre o conceito de destino no “jovem” Benjamin, in: **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**, Belém: Paka-Tatu, 2003, p. 19–20.

Enquanto o destino desenrola a monstruosa complicação da pessoa culpada, enquanto ele expõe a complicação e o elo constrangedor de sua culpa, o caráter responde a esta servidão mítica da pessoa em seu nexos de culpa, com a resposta do gênio. A complicação torna-se simplicidade, o *fatum*, liberdade. Pois o caráter da personagem cômica não é o do espantinho dos deterministas, ele é a luminária cujos raios tornam visível a liberdade de suas ações. – Ao dogma da culpa natural inerente à vida humana, da culpa originária cuja indissolubilidade constitui a doutrina do paganismo – e cuja ocasional dissolução se dá por meio do culto –, a isso o gênio contrapõe a visão da inocência natural do homem.¹⁰⁴

O gênio marca para Benjamin uma nova época no mundo: “Tanto a fisionomia como a comédia foram fenômenos da nova idade do mundo, a do gênio”.¹⁰⁵

Em *Para uma crítica da violência*, Benjamin também utiliza a mitologia como um paradigma de avaliação do direito. Porém, dessa vez Benjamin compara o direito mitológico diretamente com a teoria do Estado do direito europeu de sua época.¹⁰⁶ Em *Para uma crítica da violência*, Benjamin apresenta a hipótese de que os Estados europeus de sua época utilizam a violência da mesma maneira que o direito dos deuses da Antiguidade, ou seja, ele vê a violência como algo inerente à própria manifestação do Estado.¹⁰⁷ Para defender essa hipótese, Benjamin argumenta que o Estado contemporâneo utiliza-se da força como meio e também como fim da ordem legislativa, pois na medida em que a instauração das leis não abdica da violência, ela “estabelece não um fim livre e independente da violência [Gewalt], mas um fim necessário e intimamente vinculado a ela, e o instaura enquanto direito sob o nome de poder [Macht]”.¹⁰⁸ Desse modo, para Benjamin, assim como ocorre no paradigma mitológico, a violência se coloca como um princípio da instauração e manutenção do direito e não a justiça. Por isso, logo em seguida ele escreve que: “A instauração do direito é instauração de poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência. A justiça é o princípio de toda instauração divina de fins, o poder [Macht] é o princípio de toda instauração mítica do

¹⁰⁴BENJAMIN, Destino e caráter, p. 97–98.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁶BUTLER, Walter Benjamin and the critique of violence, p. 125–126. Sobre os conflitos políticos que ocorreram nessa época, da revolução alemã de 1918-1919 até o golpe do Kapp-Lüttwitz e a greve geral que o combateu, conferir: LOUREIRO, Isabel, **A revolução alemã (1918-1923)**, São Paulo, SP: Editora Unesp, 2005; HAFFNER, Sebastian, **A revolução alemã (1918-1919)**, São Paulo: Expressão Popular, 2018.

¹⁰⁷BENJAMIN, O direito de usar a violência, p. 147.

¹⁰⁸BENJAMIN, Para uma crítica da violência, p. 148.

direito”.¹⁰⁹ Assim, Benjamin afirma que o Estado de sua época se manifesta como um poder mítico, por se fundar e se manter sobre o exercício da violência, de maneira análoga àquela da mitologia Antiga.

Tal como em *Destino e Caráter*, Benjamin também vê a interrupção do mito como um paradigma de libertação da dominação em *Para uma crítica da violência*: “Se no presente a dominação do mito já foi aqui e ali rompida, então o novo [Neue] não se situa num ponto de fuga tão inconceivelmente longínquo, de tal modo que uma palavra contra o direito não é inteiramente inócua”.¹¹⁰ No entanto, em vez do herói trágico ser a personagem que enfrenta e interrompe o destino mitológico, nesse último ensaio Benjamin escreve que a violência estatal somente pode ser interrompida através do entendimento mútuo entre os seres humanos, pois somente esse espaço contém meios e fins não violentos que possibilitariam a construção de algo justo: “O que quer dizer que existe uma esfera da não-violência no entendimento humano que é totalmente inacessível à violência: a esfera própria do ‘entendimento mútuo’ [Verständigung], a linguagem [die Sprache]”.¹¹¹

Com *Destino e Caráter* e *Para uma crítica da violência* em mãos é possível ver como Benjamin se utiliza da literatura da Antiguidade europeia para compreender a sua época. Pois, nesses ensaios, a dominação do direito é reconhecida e analisada a partir de um recurso à mitologia antiga. E, especialmente em *Para uma crítica da violência*, essa dominação toma a forma da injustiça da violência por parte do Estado e passa a ser designada por Benjamin como uma violência mítica. Contudo, o uso que faz do mito aqui não será o mesmo que ele apresentará em *Origem do drama barroco alemão*. Nos ensaios de 1921, a comparação que Benjamin faz da mitologia com a situação presente é quase imediata, pois ele apenas aplica a mitologia grega ao direito de sua época, sem averiguar em que medida as categorias da mitologia trágica podem ser efetivamente utilizadas para pensar sobre a modernidade europeia e a sua época. Ou seja, ele ainda não avalia as condições históricas do mito em 1921. Entretanto, com uma abordagem diferente, ele irá defender a impossibilidade de se universalizar a tragédia no livro sobre os dramas barrocos, especialmente com o objetivo de rejeitar a teoria do

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 139.

sentimento trágico e os trabalhos que tentaram sobrepor a tragédia antiga à literatura moderna e à situação de sua época.¹¹² Em outras palavras, Benjamin quase que se vira de ponta cabeça em 1925, pois deixa de utilizar as tragédias gregas como paradigma da crítica e passa efetivamente a tratar o mito de uma maneira completamente diferente em relação àquela de 1921. Essa nova maneira é histórica.

Portanto, em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin não abandona o conceito de mito, mas passa a considerá-lo historicamente. O que significa que para ele o conceito de mito continua a ser pertinente para a crítica da literatura e dos tempos mais recentes, mas não mantém a mesma forma que tinha na Antiguidade. No livro sobre o Barroco, Benjamin chega a conclusão de que a forma mais pertinente para a crítica passa a ser nesse momento aquela que o mito toma nos dramas barrocos. É por isso que ele foca a crítica nos dramas barrocos e não nas tragédias. Essa conclusão proveio do acompanhamento minucioso que ele fez das transformações históricas pelas quais a mitologia antiga passou até chegar na literatura barroca com o objetivo de averiguar com que forma aquela força de dominação da Antiguidade passou a sobreviver, isso é, com o objetivo de descobrir que forma o mito passou a ter.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin constatou que, em um primeiro momento, a luta do cristianismo medieval contra o paganismo greco-romano fragmentou e transformou as divindades da mitologia antiga em uma natureza demoníaca e pecaminosa, a qual a doutrina cristã medieval tem de enfrentar até o fim dos dias, quando a vitória dos cristãos será coroada com a salvação. No entanto, Benjamin também constatou que, em um segundo momento, a literatura barroca eliminou a soteriologia medieval dessa equação, entregando o mundo inteiro às forças demoníacas em um processo de naturalização da história do mundo. O conceito de mito toma a forma nos dramas barrocos do conceito de história natural. Portanto, em sua crítica dos dramas barrocos, ele defende que a mitologia sobrevive com uma nova forma no Barroco: como uma natureza demoníaca que domina a história do mundo e dos seres humanos.¹¹³

Segundo a crítica apresentada em *Origem do drama barroco alemão*, esse novo conceito de mito encontrado nos dramas barrocos serve melhor à compreensão da forma de

¹¹² Conferir Capítulo 2 dessa tese.

¹¹³ Conferir Capítulo 2.

dominação que atinge a época de Benjamin, inclusive no que se refere àqueles pensamentos políticos produzidos inicialmente em 1921, pois o conceito de história natural evidencia e explica muito melhor os pressupostos da teoria política da década de 1920, tais como aqueles da teoria de Carl Schmitt, por exemplo, que pressupõe que os seres humanos não são autônomos para governar a si mesmos livre e democraticamente e defende o exercício, mesmo que ilegítimo, do Estado para manter a ordem.¹¹⁴

Origem do drama barroco alemão é o fim do ciclo da crítica iniciada por Benjamin em 1918-1921, porque apresenta definitivamente uma interpretação histórica do conceito de mito para o escopo dos pensamentos políticos de 1918-1921. No entanto, esse não é o único ciclo da crítica benjaminiana. O conceito de mito se transformará ainda mais uma vez e terá uma nova forma na década de 1930. Os primeiros vestígios desse segundo ciclo da crítica do mito pode ser encontrado ainda no *fragmento 74*, chamado *Capitalismo como religião*, onde Benjamin se utiliza pela primeira vez do conceito de mito para investigar a economia.

Nesse fragmento, provavelmente de 1921, no qual Benjamin propõe que o capitalismo deve ser compreendido como um sistema baseado na culpa e no culto, ele escreve: “Metodologicamente, seria preciso investigar quais foram as ligações que o dinheiro estabeleceu com o mito no decorrer da história, até ter extraído do cristianismo a quantidade suficiente de elementos míticos para constituir o seu próprio mito”.¹¹⁵ Além disso, ele aponta a desesperança encontrada na pobreza como um fenômeno preocupante da economia: “A preocupação: uma doença do espírito que é própria da época capitalista. Uma desesperança espiritual (não material) na pobreza, vadiagem, mendicância, monaquismo. Um estado que é assim desesperador, é culpabilizador”.¹¹⁶

No entanto, apesar dos primeiros vestígios desse segundo ciclo surgirem em 1921, ele é retomado apenas em 1924, com um aspecto diferente daquele que tinha antes. Benjamin não pretende mais compreender o capitalismo principalmente pelas ideias de culpa e culto, em vez disso ele retoma o segundo ciclo dando destaque à miséria como um fenômeno do pro-

¹¹⁴ SCHWAB, George, Introduction, *in*: SCHMITT, Carl (Ed.), **Political theology: four chapters on the concept of sovereignty**, USA: University of Chicago Press, 2005; BIGNOTTO, Newton, Soberania e exceção no pensamento de Carl Schmitt, **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 49, p. 401–415, 2008; **The Oxford handbook of Carl Schmitt**, New York: Oxford University Press, 2016.

¹¹⁵ BENJAMIN, **Gesammelte Schriften**, vol. 6, p. 102; BENJAMIN, Walter, O capitalismo como religião, *in*: **O capitalismo como religião**, São Paulo: Boitempo, 2013.

¹¹⁶ BENJAMIN, **Gesammelte Schriften**, vol. 6, p. 102; BENJAMIN, O capitalismo como religião.

gresso econômico e tecnológico das metrópoles da Europa. Eiland e Jennings destacam que as análises feitas nessa época por Benjamin se atentam à “miséria nua” da condição humana que desponta na situação social do período.¹¹⁷ Essa retomada pode ser acompanhada em dois textos que Benjamin escreveu em 1924 e que são comentados em uma carta para Scholem de 16 de setembro do mesmo ano.¹¹⁸ O primeiro desses textos se chamava na época “Análise descritiva do declínio alemão” e seria publicado em Moscou. Contudo, não houve publicação alguma na cidade russa. O que ocorreu foi, posteriormente, a publicação de uma versão reformulada em holandês na *Internationale Revue*, no ano de 1927, e depois a de uma outra versão em *Rua de mão única*, no ano de 1928.¹¹⁹ O segundo desses textos ainda não tinha nome na carta de 1924, onde era referido apenas como um conjunto de considerações importantes sobre a cidade de Nápoles. Mas, mesmo assim, ele foi publicado mais rapidamente do que as análises sobre o Império alemão. As anotações sobre Nápoles foram incluídas em um texto homônimo, feito em conjunto com Asja Lacis, que apareceu pela primeira vez na *Frankfurter Zeitung* de 19 de agosto de 1925.

Em *Nápoles*, Benjamin e Lacis escrevem que a miséria se espalha como uma doença contagiosa pela metrópole, apesar da pujança de seu comércio e de suas festividades.¹²⁰ O mesmo problema é constatado na cidade de Moscou, em outro texto, também homônimo, que Benjamin publica na revista *Die Kreatur 2*, em 1927, a partir de uma série de anotações feitas no seu diário de viagem pela cidade. Ele escreve aí que a miséria se estende extensamente em Moscou apesar da abundância de mercadorias, provenientes de comércios legais e ilegais, e da contínua desconstrução e reconstrução da metrópole russa.¹²¹ E ainda ressalta que a Rússia revolucionária se encontrava em um momento diferente daquele da fase heroica de Lênin; a tarefa atual que se colocava no país era de se desenvolver pelo investimento no progresso tecnológico, e não mais a de derrubar o Império czarista: “Agora valem ordens diferentes das do tempo de Lênin, naturalmente lemas que ele mesmo criou. Agora se explica a cada comunista

¹¹⁷EILAND, Howard; JENNINGS, Michael, **Walter Benjamin: a critical life**, Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014, p. 181–182.

¹¹⁸BENJAMIN, **Briefe**, p. 355–358.

¹¹⁹BENJAMIN, Walter, **Gesammelte Schriften**, vol. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 907–915; BENJAMIN, Walter, *Rua de mão única*, in: **Obras escolhidas volume II**, São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, v. 2, p. 18–24.

¹²⁰BENJAMIN, Walter, *Imagens do pensamento*, in: **Obras escolhidas volume II**, São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, v. 2, p. 137.

¹²¹*Ibid.*, p. 147–148, 153–154. Ver também a carta para Jula Radt de 16 de dezembro de 1926 e o diário da viagem de Moscou: BENJAMIN, **Briefe**, p. 439; BENJAMIN, **Gesammelte Schriften**, vol. 6, p. 292–409.

que o trabalho revolucionário destes tempos não é a luta, não é a guerra civil, mas a construção de canais, a eletrificação e a construção de fábricas. A essência revolucionária da técnica pura é cada vez mais realçada”.¹²² Por uma terceira vez, a miséria aparece nas reflexões sobre a Alemanha pós-primeira guerra contidas no texto herdeiro da “Análise descritiva do declínio alemão” como um fenômeno de decadência que atinge também o modo de vida dos burgueses e não só o dos trabalhadores de colarinho azul e dos desempregados. Ela é apontada como um medo iminente dos alemães, quase que seu estado de espírito, e o declínio é indicado como o único motivo que dá sentido à situação da sociedade da época.¹²³

Em carta de 30 de janeiro de 1928, Benjamin afirmou para Scholem que o livro sobre o drama barroco finalizou um ciclo de pesquisa e que no momento se ocupava com um ensaio que, assim que acabado, finalizaria um outro ciclo, iniciado com os textos publicados em *Rua de mão única*. Em outras palavras, esse ensaio no qual ele trabalhava iria finalizar o segundo ciclo da crítica do mito que se dedicava à miséria do progresso econômico e tecnológico das metrópoles da Europa. Na data em que escreveu essa carta, o ensaio em questão tinha o título de “Passagens Parisienses: uma feeria dialética”.¹²⁴ Nessa mesma carta, Benjamin também afirma que não sabia a dimensão do trabalho, mas que, com certeza, levaria algumas semanas para finalizá-lo. Contudo, apesar das suas expectativas, esse segundo ciclo se estendeu ao longo de toda a década de 1930, se transformou no projeto de uma “história primeva [Urgeschichte] do século XIX”¹²⁵ e o ensaio “Passagens Parisienses: uma feeria dialética” foi incluído no *trabalho das Passagens*.¹²⁶

Desde seu início, os esboços, resumos e coleta de documentos que giram em torno e englobam o que ficou conhecido como *trabalho das Passagens* procuraram compreender as raízes da miséria do progresso econômico e tecnológico das grandes cidades europeias do século XIX. Nos documentos *Passagens*, *Passagens Parisienses <I>*, *Passagens Parisienses <II>* e *O anel de saturno ou sobre a construção em ferro*, todos produzidos entre 1927 e 1930, já é possí-

¹²² BENJAMIN, *Imagens do pensamento*, p. 176–177.

¹²³ BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 18.

¹²⁴ BENJAMIN, *Briefe*, p. 455; BENJAMIN, Walter, *Passagens Parisienses <II>*, in: **Passagens**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v. 3.

¹²⁵ ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter, **Correspondência 1928-1940**, São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 158; BENJAMIN, Walter, *Passagens Parisienses <I>*, in: **Passagens**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v. 3, p. 1431, <O°, 79>.

¹²⁶ BOLLE, Wille, Nota introdutória (ao volume 3), in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **Passagens**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v. 3, p. 1361–1363; BENJAMIN, *Passagens Parisienses <II>*.

vel encontrar, em forma de rascunho, a ideia de que o progresso é parte de problema. Em *Passagens Parisienses <I>*, por exemplo, Benjamin se pergunta em que medida as inovações trazidas pelo século XIX tem a ver com a mitologia. Ele escreve o seguinte nesse documento:

Forças de repouso (da tradição) que chegam do século XIX até nós. Forças da tradição histórica deslocadas. O que significaria o século XIX para nós, se a tradição nos ligasse a ele? Como se configuraria ele como religião ou mitologia? Não temos relação tátil alguma com ele. Quer dizer, nós fomos educados para a visão à distância do domínio histórico, própria do romantismo. Prestar contas do legado imediatamente transmitido é importante. Porém, ainda é muito cedo para, por exemplo, colecionar. Exige-se a reflexão concreta, materialista, sobre o que está mais próximo. A ‘mitologia’, como diz Aragon, coloca novamente as coisas a distância. Apenas a apresentação daquilo que nos é familiar e que nos condiciona é importante. O século XIX, para falar como os surrealistas: são os ruídos que intervêm em nosso sonho, que interpretamos ao despertar.¹²⁷

Essa ideia somente se fortaleceu ao longo da década de 1930, a ponto de se transformar na hipótese de que a miséria dessa época tinha sua origem na concepção de progresso do século XIX. Em uma das anotações tardias feitas no trabalho das *Passagens*, Benjamin escreve: “Enquanto ainda houver um mendigo, ainda haverá mito”.¹²⁸ Já no ensaio *Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador*, publicado em 1937 na *Zeitschrift für Sozialforschung*, ele apresentou precisamente essa hipótese ao argumentar que a concepção positivista de técnica, que surgiu no século XIX e que continuava viva no século XX, inclusive entre os social-democratas e marxistas, ignorava o lado destrutivo que o progresso técnico pode ter na sociedade ao considerar a técnica somente como um conjunto de fatos da ciência da natureza e não como um conjunto de fatos que são também históricos e que tiveram causas e efeitos na sociedade.¹²⁹

Apesar de expor com clareza o objeto da crítica do mito elaborada por Benjamin durante a década de 1930, o ensaio sobre Fuchs não apresenta todo o desdobramento dessa crítica. Ele só pode ser encontrado quando se olha tanto para os ensaios sobre Baudelaire quanto para os documentos mais tardios do *trabalho das Passagens*, pois são especialmente

¹²⁷ BENJAMIN, *Passagens Parisienses <I>*, p. 1376, <C°, 5>.

¹²⁸ BENJAMIN, *Notas e Materiais*, p. 667, [K 6, 4].

¹²⁹ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, p. 474–475; BENJAMIN, Walter, *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*, in: **O anjo da história**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

nesses documentos que Benjamin apresenta como o conceito de mito toma a forma do progresso técnico no século XIX. No *Exposé de 1939*, Benjamin escreve:

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização [Kultur], as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagoria (...) Nessa mesma época, o adversário mais temido dessa sociedade, Blanqui, revelou, no seu último escrito, os traços terríveis dessa fantasmagoria. Nesse texto, a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução libertadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. A especulação cósmica de Blanqui comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar.¹³⁰

Nesses escritos que compõem o segundo ciclo da crítica do mito, especialmente naqueles sobre Baudelaire e giram em torno do *trabalho das Passagens*, Benjamin constatou, primeiramente, que a filosofia da história do final do século XVIII transformou a natureza da humanidade no progresso da civilização. Em um segundo momento, ele constatou que a literatura do século XIX transformou o progresso da civilização no progresso da própria tecnologia industrial. Entretanto, por fim, Benjamin deu um passo a mais e mostrou que ao transformar o progresso da civilização em progresso tecnológico, a literatura do século XIX levou em frente um processo de culturalização da história e transformou a tecnologia industrial em uma nova forma de mitologia. Os demônios da mitologia antiga se mesclaram com personagens da cultura popular europeia e foram reintroduzidos no mundo sob a forma das novas tecnologias do período industrial. Assim, o conceito de mito tomou a forma do conceito de história cultural (ou história da civilização) no segundo ciclo da crítica do mito de Benjamin. Em outras palavras, na crítica da literatura oitocentista, ele defende que a mitologia sobrevive com uma nova forma: como uma tecnologia demoníaca que domina a história do mundo e dos seres humanos.¹³¹

¹³⁰ BENJAMIN, Walter, Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>, in: *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 72.

¹³¹ Conferir capítulo 3 dessa dissertação.

Portanto, nas décadas de 1920 e 1930, Benjamin levou a cabo dois ciclos de sua crítica do mito. Em ambos ele formulou uma crítica que procurou encontrar os pressupostos que dominam o objeto da investigação. Porém, em cada um deles o mito se mostrou diferente, na medida em que o objeto da crítica mudou. Isso mostrou como ele manteve tanto o intuito de compreender os fundamentos da realidade quanto acompanhar as suas mudanças ao longo das décadas de 1920 e 1930. Enquanto no primeiro ciclo Benjamin encontrou a origem dos pressupostos que dominam a realidade da década de 1920 na literatura barroca do século XVII, no segundo ciclo ele encontrou a origem dos pressupostos que dominam a década de 1930 na literatura fantástica (ficção especulativa) da Europa do século XIX.

Em ambos ciclos da crítica do mito, a sobrevivência da mitologia e a sua renovação funcionaram como sinais de alienação e dominação. Pois seja como natureza ou tecnologia demoníacas, a mitologia, ou, em outras palavras, o adjetivo demoníaco que aparece associado a essas palavras, indicou para Benjamin uma qualidade de alheamento dos seres humanos em relação à história. Pode-se dizer assim que a sua crítica do mito se mostrou efetivamente como uma teoria crítica que teve o objetivo de evidenciar formas de dominação, respectivamente, da década de 1920 e da década de 1930.

Com a sua pesquisa sobre os pressupostos que dominam a realidade, a crítica do mito elaborada por Benjamin contrabalanceou, de um lado da balança, a história passada e, de outro lado, o presente. Documentos diferentes da história sobreviveram e se mostraram atuais em épocas diferentes da sua produção crítica. Os documentos da literatura barroca se mostraram atuais na primeira situação, enquanto os da literatura oitocentista se mostraram na segunda, pois a crítica foi guiada pela forma mais atual do mito. É por causa dessa abordagem em relação à história que Benjamin defende que seu materialismo histórico não se guia metodologicamente pelo conceito de progresso, mas pelo de atualização¹³² e que a história é objeto de uma construção constituída por “tempos de agora”.¹³³

¹³² BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [N 2, 2].

¹³³ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 701.

Capítulo II. Drama barroco e história natural

O objetivo desse capítulo é expor a crítica do mito elaborada por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*. A hipótese que será defendida é a seguinte: a forma do mito pressupostas pelos dramas barrocos alemães é a história natural. Para Benjamin, a história natural corresponde a uma naturalização da própria história que foi levada em frente pelo Barroco. Mais exatamente, a história natural se refere a pressuposição de que a história é determinada por uma *physis* material e demoníaca e não pela agência livre dos seres humanos.

Assim, se os dramas clássicos da Renascença e os dramas burgueses do século XVIII se consolidaram por explorar a formação interior e a autonomia dos personagens,¹³⁴ os dramas barrocos, segundo Benjamin, apresentaram algo completamente oposto: um sujeito dominado pelos conflitos da *physis*, a qual governa o mundo. Em outras palavras, para Benjamin, o mito da história natural é também um diagnóstico da forma de dominação originária desse período.

Para defender essa hipótese, o capítulo seguirá algumas etapas. Em primeiro lugar, o estudo de Benjamin será contextualizado em meio a renovação que a literatura barroca experimentou no início do século XIX. Além disso, em segundo lugar, será exposta também a situação da literatura secundária que se ocupou com o estudo da crítica de Benjamin do Barroco. Depois, o capítulo focará diretamente no texto de Benjamin. Em terceiro lugar será apresentada a teoria da tragédia desenvolvida no século XIX, com o intuito de compreender contra quem Benjamin escrevia. Em seguida, será apresentada a leitura sucinta que Benjamin faz das tragédias gregas da Antiguidade. Somente depois, começará a exposição da crítica de

¹³⁴ SZONDI, Peter, **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 1–16; NÄGELE, Rainer, Puppets Play and Trauerspiel, **Qui Parle**, v. 3, n. 1, p. 24–52, 1989, p. 34; HÖYNG, Peter, Peter Szondi's Theorie des modernen Dramas (1956/1963): From Absolute Drama to Absolute Theory, **Monatshefte**, v. 101, n. 3, p. 314–322, 2009, p. 314.

Benjamin dos dramas barrocos alemães. Nesse momento, será exposto como Benjamin compreende o teor dessas obras, mais especificamente, a maneira como elas lidam com o sofrimento melancólico e a história do mundo. Após esse momento, será exposto como as alegorias barrocas tem um papel central na construção do processo de naturalização da história feito pelo Barroco, ao tornarem possível a sobrevivência da mitologia da Antiguidade europeia no dramas barrocos. Por último, será evidenciado como a forma que o mito toma na crítica dos dramas barrocos é aquela da história natural.

Benjamin e a revalorização do Barroco

Benjamin escreveu *Origem do drama barroco alemão* durante um período de revalorização do Barroco. Pelo menos desde a publicação de *Renascença e Barroco: uma investigação sobre a essência e a gênese do estilo Barroco na Itália* (1888), de Heinrich Wölfflin, a historiografia da arte produzida na Alemanha procurou entender melhor o que era o Barroco e retirá-lo da sombra do Renascimento.¹³⁵ Essa revalorização começou nas pesquisas sobre a escultura e a arquitetura, mas de pouco em pouco alcançou as outras áreas da arte e chegou à literatura.

Em 1925, quando Benjamin finalizou a redação de sua habilitação, Max Landau, Oscar Walzel, Arthur Hübscher, Herbert Cysarz e Günther Müller, dentre outros, já haviam escrito sobre a literatura barroca alemã. Alguns desses autores, como Hübscher e Cysarz¹³⁶, estão listados nas referências bibliográficas de Benjamin, mas a maioria não está. Nos anos seguintes, até a publicação de sua habilitação em livro no ano de 1928, outros trabalhos sobre o Barroco apareceram, como os estudos de Richard Alewyn, Eduard Eckhardt, Wilhelm Schulte e Karl Viëtor.¹³⁷ Essa quantidade de pesquisas mostra que Benjamin não foi único a se

¹³⁵WÖLFFLIN, Heinrich, *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália*, São Paulo, SP: Perspectiva, 2005. Ver também: WELLEK, René, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 5, n. 2, p. 77–109, 1946; ALEWYN, Richard (Org.), **Deutsche Barockforschung: Dokumentation einer Epoche**, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968.

¹³⁶HÜBSCHER, Arthur, *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls: Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte*, **Euphorion**, v. 24, 1922; CYSARZ, Herbert, **Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko**, Leipzig: H. Haessel Verlag, 1924.

¹³⁷WELLEK, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, p. 77–78. O artigo de Wellek contém uma lista de algumas pesquisas que surgiram sobre a literatura barroca até o ano de 1946.

interessar por essa literatura e que de modo algum ela era desconhecida no interior da teoria e da história literária do período. Pesquisar o Barroco era uma tendência no início do século XX.

A revalorização do Barroco na Alemanha costuma ser explicada a partir de dois motivos diferentes. O primeiro é a identidade nacional. A poesia, as traduções e a dramaturgia do século XVII foram importantes para a constituição da identidade alemã, em meio a imensa diversidade de dialetos que se espalharam pelos territórios semiautônomos do *Sacro Império Romano-Germânico* após a Contrarreforma e a Guerra dos 30 Anos. Nesse período, as obras de Martin Opitz e Andreas Gryphius se tornaram referências. Elas estabeleceram novos padrões poéticos e deram uma unidade à língua alemã. Além disso, elas também ofereceram um conteúdo propriamente alemão para as artes – por mais que a compreensão do seja esse conteúdo ainda esteja em debate na história da arte. (A origem da filosofia alemã também é demarcada no século XVII, com a obra de Jakob Böhme).¹³⁸ O segundo motivo utilizado para explicar a revalorização do Barroco na Alemanha é a mudança dos padrões estéticos ocorrida na sociedade Guilhermina. Nesse momento, a publicação de revistas e jornais sobre cultura, arte e lazer, contendo debates entre pesquisadores, galeristas, educadores e editores, proliferou intensamente.¹³⁹ Isso auxiliou na constituição de um público interessado em consumir uma produção artística diferente daquela dos clássicos. Assim, tudo aquilo que havia sido deixado de lado e tachado de feio, primitivo, excêntrico, afetado e desmedido pelo classicismo passou a ser visto com novos olhos. O Expressionismo surgiu nesse meio e muitos críticos o aproximaram ao Barroco. Eles viram na poesia barroca qualidades similares à turbulência, à tensão, ao exagero e à visão calamitosa de mundo do Expressionismo, induzida pela Primeira Guerra.¹⁴⁰ Benjamin estava entre esses críticos. Para ele o estudo do Barroco podia auxiliar na compreensão das produções artísticas mais atuais e vice-versa. Em *Origem do drama barroco alemão*, ele

¹³⁸PASCHOAL, Stéfano, **Procedimentos e tendências da tradução na Alemanha no século XVII**, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006; SOERGEL, Philip M. (Org.), **Arts and Humanities Through The Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment (1600–1800)**, Estados Unidos da América: Thomson Gale, 2005, p. 168–172; MAGEE, Glenn Alexander, Hegel's Reception of Jacob Boehme, in: HESSAYON, Ariel; APETREI, Sarah (Orgs.), **An introduction to Jacob Boehme: four centuries of thought and reception**, Reino Unido: Taylor & Francis, 2014, p. 224–243.

¹³⁹BOORMAN, Helen, Rethinking the Expressionist Era: Wilhelmine Cultural Debates and Prussian Elements in German Expressionism, **Oxford Art Journal**, v. 9, n. 2, p. 3–15, 1986; GLASER, Hermann, **Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert**, Alemanha: C. H. Beck, 2002, p. 11–76.

¹⁴⁰WELLEK, The Concept of Baroque in Literary Scholarship, p. 79–80. Para se ter uma noção do Expressionismo em geral e da literatura Expressionista da Alemanha, ver: WEISSTEIN, Ulrich, German Literary Expressionism: An Anatomy, **The German Quarterly**, v. 54, n. 3, p. 262–283, 1981; BOORMAN, Rethinking the Expressionist Era: Wilhelmine Cultural Debates and Prussian Elements in German Expressionism; CLARKE, Jay A., Neo-Idealism, Expressionism, and the Writing of Art History, **Art Institute of Chicago Museum Studies**, v. 28, n. 1, p. 24–37, 2002.

escreveu: “Analogias surpreendentes com a situação atual da literatura alemã deram motivo para uma imersão em direção ao Barroco, que, apesar de na maioria das vezes ter sido sentimental, foi, contudo, positiva”.¹⁴¹ O interesse nas relações entre o Expressionismo e o Barroco também foi para Benjamin uma característica do que havia de metodologicamente mais avançado na história da arte do período. Em uma resenha sobre ao livro *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, editado por Otto Päth em 1931, Benjamin escreveu que o foco minucioso no objeto artístico do passado tendo em vista a compreensão de questões atuais foi o que Alois Riegl¹⁴² e a *Escola de Viena* trouxeram de novo para a historiografia alemã.¹⁴³

De acordo com René Wellek, o foco no Barroco foi positivo para a história da arte. Ele permitiu às pesquisas investigarem a periodização de uma época e a conceitualização de uma visão de mundo e de um estilo a partir da interpretação das próprias obras de arte. Com isso, a história da arte ganhou uma independência em relação à história social e política. Seus critérios se libertaram de qualquer dependência externa e passaram a ser primeiramente estéticos.¹⁴⁴ Contudo, isso não significa que a compreensão do Barroco como um estilo, um período ou uma visão de mundo, se estabeleceu pacificamente. Muito pelo contrário. O entendimento que se teve sobre a palavra Barroco foi muito variado. Houve um confronto entre interpretações diferentes acerca de seu significado, se seria um estilo, uma visão de mundo ou etc. Wellek escreve que, por um lado, alguns críticos compreendiam o Barroco como um conceito válido para a história da arte como um todo, de modo que toda época teria um período Clássico e outro Barroco (de decadência), enquanto, por outro lado, outros críticos tentavam restringir a referência da palavra Barroco a um período e a um conjunto de obras específicas, que variava de acordo com a região da Europa. Para esses últimos, o conceito de Barroco se referia de maneira geral às obras literárias produzidas entre o fim do século XVI e meados do XVIII, que, sob influência das doutrinas cristãs, tinham como assunto principal os conflitos do sujeito que procurava, muitas vezes sem sucesso, dominar as suas paixões.¹⁴⁵

¹⁴¹BENJAMIN, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Alemanha: Suhrkamp Verlag, 1991, v. I, p. 234; BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 44.

¹⁴²RIEGL, Alois, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien: Anton Schroll, 1923.

¹⁴³BENJAMIN, Strenge Kunstwissenschaft: Zum ersten Bande der “Kunstwissenschaftlichen Forschungen” [Zweite Fassung], p. 371–2.

¹⁴⁴WELLEK, The Concept of Baroque in Literary Scholarship, p. 97.

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 80–1, 86.

Benjamin toma uma posição em meio a essa revalorização do Barroco. A crítica do mito desenvolvida por ele em *Origem do drama barroco alemão* busca compreender a ideia pressupostas por essas obras a partir de uma análise concreta: “No sentido de uma dissertação de filosofia da arte, o drama barroco [Trauerspiel] é uma ideia. Uma tal dissertação se diferencia daquela de história literária mais evidentemente porque pressupõe uma unidade onde a essa [segunda] cabe indicar a multiplicidade”.¹⁴⁶

Assim, a crítica que ele faz dos dramas produzidos na Alemanha do século XVII, em especial das peças *Leo Armenius* (1646), de Andreas Gryphius, *Sophonisbe* (1655), de Daniel Casper von Lohenstein, e *Mariamne* (1670), de Johann Christian Hallman, que são as mais citadas ao longo do livro, é uma investigação que tem o objetivo de compreender o que essas obras pressupõem mais fundamentalmente. É nesse sentido que o foco na literatura alemã se torna mais útil para ele. As obras de Gryphius, Lohenstein e Hallman não são as mais notáveis e famosas do Barroco. Shakespeare e Calderón de la Barca foram autores de maior sucesso pela Europa e também foram aclamados por serem os mais talentosos. Benjamin reconhece isso. No entanto, ele não tem como objetivo descobrir qual foram os primeiros artistas e obras barrocas e nem quais foram as mais geniais. E nem mesmo tratar a obra como se ela mesma fosse um organismo integral, pois não há uma análise de uma única peça inteira ao longo do livro, com seus pormenores, início, meio e fim.¹⁴⁷ Benjamin está interessado em compreender qual é o pressuposto que dá unidade a essas obras diferentes e por esse ângulo a dramaturgia alemã constitui um acervo importante para a análise. A suas qualidades diferentes, ou a falta delas, afastam o encanto que a virtuosidade das peças de Shakespeare e Calderón de la Barca carregam e permitem, por isso, a investigação do que há de mais essencial mesmo quando falta aquilo que reconhecidamente chama a atenção do público. Por esse lado, o foco na dramaturgia alemã serve para limpar o terreno daquelas qualidades e características que são mais importantes para o público do que para as obras.

¹⁴⁶BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 26; BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 218.

¹⁴⁷NÄGELE, Rainer, *Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie*, *Modern Language Notes*, v. 106, n. 3, p. 501–527, 1991, p. 510.

A situação da literatura secundária em relação à crítica de Benjamin ao Barroco

Apesar de já ter acumulado comentários produtivos, a literatura secundária não tem uma resposta definitiva sobre qual é a ideia pressuposta pelos dramas barrocos alemães e como essas obras a apresentam de acordo com Benjamin. Em *Benjamins Trauerspiel*, Claude Haas e Daniel Weidner ressaltaram que foi frequente o uso do livro *Origem do drama barroco alemão* como um exemplo para explicar um ponto ou outro dos escritos de Benjamin e não como um objeto de estudo propriamente dito por parte dos pesquisadores de sua teoria crítica. Eles informam que a princípio as pesquisas que se dedicaram mais atentamente ao livro como um todo não foram muito produtivas, pois se ocuparam de enaltecer a sua originalidade ou de rejeitar a sua aproximação a outras pesquisas mais tradicionais da história da literatura alemã. Contudo, eles também destacam que isso mudou nas últimas décadas. Segundo Haas e Weidner, pelo menos desde 1980 é possível encontrar pesquisas que investigam o potencial do livro de Benjamin para compreender o barroco e a modernidade europeia, a dramaturgia dos gregos antigos e também as transformações da dramaturgia e do teatro contemporâneos.¹⁴⁸

É a partir do início da década de 1980 que a literatura secundária começou a se consolidar e a apresentar os comentários mais esclarecedores sobre a interpretação benjaminiana do drama barroco. No entanto, em 1978 Gagnebin já havia resumido os termos que iriam pautar as pesquisas da década seguinte. Em seu doutoramento, focado nas teses sobre o conceito de história¹⁴⁹ e não no livro sobre o drama barroco, ela ressaltou que o problema principal investigado por Benjamin era a maneira como os dramas barrocos alemães lidaram com os problemas religiosos herdados da Idade Média europeia, em especial a salvação dos seres humanos (a soteriologia do cristianismo medieval).

Segundo Gagnebin, a interpretação de Benjamin defende que o Barroco apresentou por meio de alegorias o sofrimento de um mundo decaído, de uma natureza que não é mais aquela do paraíso bíblico. Assim, o luto e a melancolia dos personagens aparecem nesses dramas como traços das alegorias desse novo mundo, que não vê a vida terrena mais como uma série de estágios premonitórios da ascendência para uma vida nova depois da morte ou

¹⁴⁸HAAS, Claude; WEIDNER, Daniel, Einleitung, in: **Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben**, Berlin: Kultur Verlag Kadmos, 2014, p. 7.

¹⁴⁹GAGNEBIN, Jeanne-Marie, **Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins: Die Unabgeschlossenheit des Sinnes**, Erlangen: Verlag Palm & Enke, 1978, p. 1–2.

depois do fim dos dias, mas apenas como estágios de uma decadência contínua. De acordo com Gagnebin, o Barroco deturpou aquilo que era sagrado à Idade Média. Profanizou. Secularizou. Ele deixou de lado a visão medievalista e trouxe para o interior do mundo aquilo que antes era transcendente, porém fez isso sem rejeitar completamente a doutrina soteriológica da salvação. A possibilidade do milagre e da ressurreição ainda fazem parte de seu escopo.¹⁵⁰

Foram esses os termos e os problemas através dos quais Gagnebin resumiu a interpretação benjaminiana do Barroco e foram eles que pautaram a recepção mais recente do livro *Origem do drama barroco alemão*. No entanto, compreender o significado da visão de mundo do Barroco, compreender a maneira como os poetas barrocos absorveram e lidaram com a herança religiosa de seus antepassados, compreender a relação entre a alegoria, o luto e a melancolia ainda são os desafios que preenchem e dão vida à literatura secundária mais recente.

Na reconstrução da filosofia benjaminiana da história feita por Gagnebin, a alegoria não aparece unicamente como a forma da linguagem da literatura barroca, mas como parte do próprio método de Benjamin. Portanto, para ela a alegoria tem um papel mais importante e mais extenso do que aquele representado no livro sobre o Barroco. Ela argumenta que a filosofia benjaminiana da história é alegórica e que é essa qualidade que a torna aberta a transformações e que a diferencia de filosofias da história mantenedoras de visões teleológicas ou predeterminadas. Pois, segundo ela, a alegoria exige um trabalho de mediação e de construção do sentido a partir de fragmentos que abre espaço para novas possibilidades, diferentemente da imediatidade tradicionalmente atribuída ao símbolo. Essa visão do método de Benjamin está presente também no livro *História e Narração em Walter Benjamin*, que Gagnebin publicou em 1994. Contudo, nesse livro mais recente, a investigação sobre a abertura da história ganhou uma feição diferente: Gagnebin aproximou a filosofia benjaminiana da história ao trabalho de constituição do sujeito e, assim, ela passou a ver o trabalho de mediação e de construção do sentido histórico também como um trabalho narrativo de formação do sujeito.¹⁵¹

¹⁵⁰*Ibid.*, p. 118–123.

¹⁵¹GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 3, 37–41, 43.

Tanto no doutoramento quanto no livro de 1994, Gagnebin aproximou a investigação de Benjamin acerca da modernidade daquelas reflexões elaboradas no ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, de 1916. Para ela, há uma forte conexão entre esse ensaio de juventude e a obra posterior de Benjamin, que pode ser resumida no recurso que Benjamin faz à história do Gênesis para retratar a perda de um sentido imediato do mundo.¹⁵²

Como Gagnebin destacou em *História e narração em Walter Benjamin*, a história do Gênesis é utilizada por Benjamin para pensar sobre uma concepção não instrumental da linguagem. Nesse sentido, por um lado, o momento da nomeação adâmica é pensado como um cenário aonde há uma comunicação e um conhecimento imediato da essência dos objetos e, por outro, a queda do Paraíso marca a transição para um momento diferente, no qual essa imediatidade é perdida. Para Gagnebin, a modernidade europeia deve ser pensada como esse segundo cenário, no qual a perda da imediatidade se traduz na morte do sujeito clássico e na inefetividade dos valores tradicionais, que deixaram uma terra arrasada e um monte de ruínas, assim como a queda do paraíso e a confusão das línguas na história da Torre de Babel.¹⁵³ Deste modo, a revalorização feita por Benjamin da alegoria corresponde, segundo ela, a uma tentativa de construir um novo sentido a partir desse mundo de destroços. As alegorias barrocas e baudelairianas promoveriam esse trabalho propriamente moderno. Escreve Gagnebin: “*Luto e jogo*, a alegoria desvela assim a dialética imanente ao *Trauer-spiel* e, igualmente, a que rege nossa modernidade, dividida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano”.¹⁵⁴ Portanto, para Gagnebin, as alegorias não recorrem a imediatidade, mas elaboram de maneira mediata sobre os destroços da tradição para mostrar que “... o sentido não nasce somente da vida, mas que ‘significante e morte amadurecem juntos como afirma Benjamin numa página decisiva’”.¹⁵⁵ Essa interpretação com certeza auxiliou na compreensão do que há de comum ao longo de toda a produção filosófica de Benjamin. No entanto, esse que é o ponto forte da interpretação de Gagnebin, deixou de lado um aspecto importante: ela não explorou as diferenças que existem nos ciclos da crítica do mito elaborados por Benjamin

¹⁵²GAGNEBIN, *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins: Die Unabgeschlossenheit des Sinnes*, p. 117–9; GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 17–18.

¹⁵³GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 17–8, 38–9.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 39.

Em 1980 foi publicado outro livro importante para os estudos sobre a teoria crítica de Benjamin: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Nele, Menninghaus afirmou que até então os estudos sobre a crítica benjaminiana do Barroco focaram no confronto entre o símbolo e a alegoria, tomando esse confronto como um programa indefinido e genérico que poderia ser aplicado a diversos outros casos para além do Barroco.¹⁵⁶ Na tentativa de seguir um caminho diferente, Manninghaus argumentou em seu livro que não é possível retirar a alegoria de seu contexto, pois para Benjamin seu sentido está diretamente ligado ao Barroco, mais especificamente, ao sofrimento melancólico retratado nos dramas do período em tipos como o do soberano e do intriguista. Assim, para Menninghaus, esse sofrimento é o fundamento e o teor da alegoria propriamente barroca segundo a crítica benjaminiana, de modo que esse sofrimento tem a ver com a maneira pela qual o Barroco secularizou história da salvação medieval.¹⁵⁷

Segundo Menninghaus, a tese de Benjamin é a de que o Barroco se enterrou completamente na desolação de um concepção mundana da história. Ou seja, enquanto a Idade Média via a transitoriedade da criatura como estágios da vida em direção aos céus, o Barroco passou a desconfiar do estado de graça do mundo e de qualquer salvação garantida de antemão pelo céu: “Diferentemente da Idade Média, o Barroco não conhece ‘nenhum caminho imediato [e direto] para o além’ (GS I 258): isso constitui a ‘imanência do drama barroco’”.¹⁵⁸ Nesse sentido, a representação de sofrimento melancólico se mostrava então como assunto ou objeto dos dramas barrocos porque esse sofrimento é ele mesmo uma resposta ao processo de secularização promovido pela desconfiança do Barroco na história da salvação. Tendo isso em mente, Menninghaus ressaltou que Benjamin procedeu em seu livro a partir desse sofrimento melancólico com o objetivo de elaborar uma fenomenologia desse objeto e a partir dela compreender aquilo que ele pressupõe aprioristicamente em seu interior.¹⁵⁹

A alegoria tem um papel importante na crítica de Benjamin porque é ela que constrói o objeto dos dramas barrocos. Para Menninghaus, a investigação da alegoria barroca é própria a investigação do modo de produção do sofrimento melancólico característico a essas

¹⁵⁶MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 110.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 97, 110, 122, 123.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 104–5.

obras de arte. Por isso o sofrimento melancólico indica como próximo passo para a sua compreensão a formulação de uma teoria sobre a alegoria barroca. Menninghaus escreveu: “Nela [nessa consideração] a teoria do luto barroco (melancolia) torna-se ela própria o ponto de partida, o fundamento da teoria da forma alegórica”.¹⁶⁰ Portanto, segundo Menninghaus, a alegoria não pode ser de modo algum uma mera técnica representativa de imagens na crítica benjaminiana do Barroco. Menninghaus defende que na crítica de Benjamin é a alegoria que dá sentido ao Barroco. Assim, adentrar nela é evidenciar mais uma camada de sua confrontação e reformulação do legado deixado pela Idade Média.¹⁶¹

Meninghaus afirma que a emancipação do Barroco em relação a Idade Média é um ponto importante para a crítica de Benjamin. Segundo ele, Benjamin quer mostrar que em certa medida o Barroco procura com uma nova visão se libertar da tradição medieval e criar um novo mundo para si depois do caos do período da Guerra dos Trinta Anos. Menninghaus ressalta que para Benjamin essa nova visão está na imanência: mais especificamente em um realçamento radical da vida terrena e de seu significado. No entanto, a secularização promovida pelo Barroco não é benevolente, mas um tanto quanto malevolente. Menninghaus argumenta que para Benjamin o Barroco se enterra no infortúnio e na decadência dos seres humanos e das coisas saídos do paraíso. Por isso a vida terrena se mostra nos dramas barrocos como um conjunto de ruínas, como fragmentos da decadência e não como estágios em direção a salvação no céu.¹⁶² Assim, segundo Menninghaus, Benjamin organiza a sua crítica de modo a mostrar que as alegorias barrocas trabalham a partir dessas ruínas para construir o sofrimento que corresponde ao seu objeto característico.

Por fim, na conclusão de sua análise da crítica de Benjamin, Menninghaus foca na relação do livro *Origem do drama barroco alemão* com os escritos de linguagem anteriores, em especial o ensaio de juventude *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. Ele defende que a crítica benjaminiana procura identificar de diferentes maneiras os dramas barrocos [Trauerspiel] à representação do luto [Spiel der Trauer] em uma explicação do nome desses dramas e com isso mostrar como a ideia do drama barroco pode ser compreendida

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 110.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 112,113.

¹⁶²*Ibid.*, p. 116–119.

somente enquanto uma elaboração do “material linguístico” ao qual ela dá significado.¹⁶³ Para Menninghaus, no vocabulário do ensaio de juventude citado acima, isso seria mostrar que a essência espiritual da linguagem está ligada ao seu conteúdo verbal [verbalen Inhalten] e pode ser compreendida somente a partir de uma experiência desse. Desse modo, segundo Menninghaus, é por isso que a crítica de Benjamin parte de uma tipologia dos personagens e objetos dos dramas barrocos para de pouco em pouco encontrar o que elas têm de mais essencial, que seria algo supraindividual e histórico. Para Menninghaus, no caso de *Origem do drama barroco alemão*, a alegoria barroca é o procedimento que retrata essa experiência dos dramas barrocos a sua especificidade espiritual, do ponto de partida da crítica ao seu ponto de chegada. Menninghaus defente que esse é o caminho não instrumental (ou mágico) do conteúdo à essência de uma forma de linguagem explorado por Benjamin.¹⁶⁴

Assim como Gagnebin e Menninghaus, Sérgio Paulo Rouanet também destacou a atenção dada por Benjamin à imanência e ao sofrimento dos dramas barrocos. Na “Apresentação” à tradução do livro de Benjamin, publicada em 1984, Rouanet escreveu: “A imanência é a lei absoluta desse drama.” Porém, em comparação com Gagnebin e Menninghaus, Rouanet dá um destaque maior ao processo de naturalização da história, à condição da criatura caída e ao destino para ilustrar o que seria a imanência e o sofrimentos barrocos. Após a citação acima, ele continuou da seguinte maneira: “O teatro barroco está profundamente inscrito na ordem da história-natureza. Seus personagens sofrem porque o sofrimento faz parte da condição natural da criatura”; “O personagem é conduzido à morte pelo destino, forma natural da necessidade histórica, e não por suas ações”.¹⁶⁵ Mais ou menos no mesmo período, Rainer Nägele e Samuel Weber também se atentaram a esses pontos.¹⁶⁶

Trabalhos mais recentes, como os de Sigrid Weigel e Bettine Menke, seguem o tom dado pelas pesquisas citadas acima. Essas duas autoras continuaram a se dedicar à com-

¹⁶³*Ibid.*, p. 125.

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 126.

¹⁶⁵ROUANET, Sérgio Paulo, Apresentação, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **Origem do drama barroco alemão**, São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense, 1984, p. 32-3.

¹⁶⁶NÄGELE, Rainer, Introduction. Reading Benjamin, in: NÄGELE, Rainer (Org.), **Benjamin's Ground: News Reading of Walter Benjamin**, Detroit: Wayne State University Press, 1988, p. 13; WEBER, Samuel, Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play, **Modern Language Notes**, v. 106, n. 3, p. 465-500, 1991, p. 473, 488; NÄGELE, Puppert Play and Trauerspiel, p. 32.

preensão do significado que esse esvaziamento da transcendência tem na interpretação benjaminiana dos dramas barrocos, mas com focos diferentes.

Segundo Weigel, o ponto central do livro sobre o barroco alemão é o foco de Benjamin na maneira pela qual conceitos do pensamento religioso judaico-cristão sobrevivem no mundo moderno. Assim, para ela, esse esvaziamento (a imanência) destacada por Benjamin corresponde exatamente à secularização e à sobrevivência de conceitos desse pensamento religioso. Para ela, o conceito de criatura utilizado por Benjamin para tratar da condição dos personagens e do mundo dessas peças de teatro é um exemplo disso. Weigel defende que o conceito benjaminiano de criatura corresponde a um processo de mitificação no sentido clássico das ciências sociais, de naturalização da história ou de transformação do daquilo que é liberdade em necessidade, mas não somente a isso, ele também é um processo de dessacralização dos conceitos religiosos. Assim, segundo ela, Benjamin destacou que o legado do Barroco para a modernidade e a contemporaneidade foi essa secularização mítica.¹⁶⁷ No entanto, o processo de secularização não deve ser pensado apenas negativamente. Weigel encontra no ensaio sobre Karl Kraus e em outros trabalhos de Benjamin, um sentido positivo de secularização: “A implicação é que o conceito de secularização de Origem do drama barroco alemão aparece como um tipo de contra-conceito do messianismo. Enquanto o messiânico visa a redenção através da realização da história, a secularização aqui designa a retirada do significado sagrado de dentro da história, a transformação da existência de volta ao estado criatural ou da história de volta à natureza”.¹⁶⁸ De acordo com Weigel, a secularização não é central para Benjamin somente nesse livro. Para ela, essa via de mão dupla da secularização se estende pela obra inteira de Benjamin e se mostra de certo modo como o seu guia secreto.¹⁶⁹

Menke tem certamente um dos trabalhos mais extensos e abrangentes sobre a interpretação benjaminiana do Barroco. No livro *Das Trauerspiel-Buch*, ela percorreu especial-

¹⁶⁷WEIGEL, Sigrid, *Between Creation and Last Judgment, the Creaturely and the Holy: Benjamin and the Secularization*, **Paragraph**, v. 32, n. 3, p. 359–381, 2009, p. 363, 365–366.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 367; WEIGEL, Sigrid, **Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder**, Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH, 2008, p. 27–56.

¹⁶⁹WEIGEL, *Between Creation and Last Judgment, the Creaturely and the Holy: Benjamin and the Secularization*, p. 372,374. A extensão da presença da secularização na obra de Benjamin pode ser melhor vista no livro Weigel. Neste, ela se propõe inclusive a investigar novos usos que os conceitos religiosos, como os de sacrifício, apresentaram em questões políticas contemporâneas, ver: WEIGEL, **Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder**, p. 57–62. De uma maneira próxima a de Weigel, Daniel Weidner também aborda a obra de Benjamin a partir do duplo sentido da secularização, ver: WEIDNER, Daniel, *Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock*, in: WEIDNER, Daniel (Org.), **Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung**, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010, p. 120–138.

mente as duas últimas partes do livro *Origem do drama barroco alemão* para investigar o desfecho dessas obras. Ela partiu da distinção entre tragédias gregas e dramas barrocas feita por Benjamin e seguiu até as análises da apoteose do barroco e da ponderação misteriosa. Nesse percurso, Menke argumentou que, segundo Benjamin, os dramas barrocos alemães apresentam um desfecho incompleto, que não pode ser satisfeito:¹⁷⁰ “O drama barroco [Trauerspiel] não completa (e nem resolve) e nem se completa”¹⁷¹. Para ela, Benjamin ressalta que esse desfecho seria diferente tanto daquele dos dramas de Calderón e de Shakespeare quanto daqueles das tragédias antigas, pois esses últimos encontram uma solução no final.¹⁷²

Por um lado, Menke argumentou que para Benjamin a ponderação misteriosa, tais como as das peças de Calderón, é uma saída conclusiva para o sofrimento encenado nos dramas barrocos, porque garante aos personagens uma experiência indireta ou ilusória da transcendência. Por mais que seja uma experiência excêntrica, mística ou especial que ocorra por meio de um sinal que indica ou traz a transcendência para o interior do mundo.¹⁷³ Por outro lado, ela também ressaltou que para Benjamin as tragédias gregas apresentam uma solução em dois sentidos: o sofrimento do sacrifício do herói grego ao mesmo tempo expia a culpa imposta em sua comunidade (ou cidade) pelos deuses, libertando-a dos males, e abre espaço para uma nova vida em comunidade, sob uma nova religião, diferente da anterior.

Em comparação com esses dois desfechos, de acordo com Menke, o fim do drama barroco alemão é sempre inacabado para Benjamin. Ela defendeu que, em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin viu a alegoria como um elemento chave para a interpretação do Barroco, de modo que para ele, a alegoria tanto explicava a estrutura do drama barroco quanto expunha a fisionomia da história natural no palco do teatro.¹⁷⁴ E também é a alegoria que exhibe o caráter inacabado e insuficiente do barroco alemão.

Menke argumentou que a atenção dada por Benjamin aos fantasmas, aos sonhos, aos gestos e a outras técnicas teatrais mais presentes nesses dramas serviu para destacar o funcionamento deles como recursos metanarrativos que repetem algo que já ocorreu e mostram que até mesmo a morte não oferece uma solução, mas volta para assombrar os vivos.

¹⁷⁰MENKE, *Das Trauerspiel-Buch. The Souverän – das Trauerpsiel – Konstellationen – Ruinen*, p. 241.

¹⁷¹*Ibid.*, p. 44.

¹⁷²*Ibid.*, p. 43–4, 169, 234–6.

¹⁷³*Ibid.*, p. 234–237, 247.

¹⁷⁴*Ibid.*, p. 18, 169.

Segundo ela, esse conjunto de metanarrativas destacados por Benjamin age reflexivamente e impossibilita ao drama barroco alemão um desfecho resolutivo. Assim, ela aponta que para Benjamin, alegoria faz o drama barroco se manter fragmentário, repetitivo e inacabado, em vez de dar a ele um desfecho efetivo: “O *mise en abysme* é, como um reflexo infinito sem dentro de si mesmo ou como uma dobra sobre si mesmo, irrecuperável; como um sempre entrar em si mesmo, ele impede o desfecho [je wieder in sich selbst wieder-eintretend verhindert sie die Ein- und Ab-Schließung]”.¹⁷⁵

Um terceiro exemplo da literatura atual, Achim Geisenhanslüke, propôs uma distinção similar aquela feita por Menke entre as tragédias e os dramas barrocos para explicar a crítica benjaminiana do Barroco. No entanto, o argumento de Geisenhanslüke se apoia menos no livro sobre o Barroco alemão e mais nos textos de Benjamin da década de 1910, como *Trauerspiel e Tragodie* e *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragodie*. Além disso, Geisenhanslüke elaborou menos o assunto se compararmos com o trabalho de Menke. De modo geral, em *Trauer-Spiele: Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*, ele defendeu que de acordo com Benjamin os dramas barrocos não apresentam o mesmo desfecho das tragédias, porque essas obras têm concepções diferentes do tempo ou das épocas. Segundo Geisenhanslüke, enquanto as tragédias retratam o fim de uma época e o início de outra, para Benjamin os dramas barrocos retratam uma progressão e uma repetição que se dão no interior de uma única e mesma época. Portanto, não há transição nesses últimos, não há o fim de uma época e o início de outra, mas apenas a contínua reprodução da mesma situação. De acordo com Geisenhanslüke, essa seria a diferença destacada por Benjamin entre a maneira como essas obras concebem os seus teores, que seriam, respectivamente, a mitologia e a história.¹⁷⁶

A relação entre a tragédia grega e os dramas barrocos é importante para a crítica benjaminiana não somente porque permite a compreensão da especificidade dos dramas barrocos, mas também por si própria, pois permite avaliar o que há e o que não há, segundo Benjamin, da arte antiga e do pensamento mitológico no pensamento europeu do Barroco. Por exemplo, Samuel Weber destacou que para Benjamin a transformação do gênero trágico, ocorrida com as apologias de Sócrates, estabeleceu as sementes do desenvolvimento do sujeito

¹⁷⁵*Ibid.*, p. 241.

¹⁷⁶GEISENHANSLÜKE, Achim, *Trauer-Spiele: Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*, 2016: Wilhelm Fink, 2016.

moderno. Segundo esse argumento, haveria um progresso entre as tragédias antigas e o pensamento moderno, mais especificamente, o progresso formativo da autoconsciência e de um sujeito constitutivo e universal.¹⁷⁷ Apesar de Weber ter proposto que Benjamin fez uma genealogia da modernidade contrária a noção de um sujeito absoluto em *Origem do drama barroco alemão*,¹⁷⁸ ainda assim a maneira pela qual Weber apresenta a relação entre as tragédias antigas, as apologias de Sócrates e o pensamento moderno parece implicar na hipótese de que Benjamin toma a Antiguidade europeia a partir da perspectiva do pensamento judaico-cristão moderno, onde a filosofia socrática é considerada o momento inicial do desenvolvimento espiritual humano, que se efetiva com o cristianismo. Marc Sagnol também parece não escapar dessa leitura.¹⁷⁹

O problema dessa leitura é que ela pode incluir injustificadamente na crítica benjaminiana a pressuposição de uma tese a-histórica sobre o progresso civilizacional, ao molde daquela apresentada por Adorno e Horkheimer em a *Dialética do Esclarecimento* ou daquela dos estudos de religião do início do século XX, que viam a religião judaico-cristã como uma etapa superior do desenvolvimento humano em relação ao paganismo.¹⁸⁰ Isso leva a interpretação da imanência (secularização) barroca meramente como um processo de desenvolvimento racional, universal e necessário, impossibilitando uma análise mais detalhada da sobrevivência, apontada por Benjamin, do pensamento antigo e do medieval no Barroco europeu.

É nítido que para a literatura secundária citada acima a imanência tem um papel central. Para as autoras e os autores destacados, é ela que dá o tom da crítica de Benjamin. No entanto, apesar de todos se pautarem pela imanência que o Barroco promove da soteriologia medieval, a explicação da literatura secundária sobre os fundamentos da crítica de Benjamin permanece insuficiente. A divergência do uso dos conceitos mobilizados por Benjamin mostra que não há um consenso sólido na organização da crítica de Benjamin e do que efetivamente

¹⁷⁷WEBER, Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play, p. 487, 489, 484.

¹⁷⁸*Ibid.*, p. 476.

¹⁷⁹SAGNOL, *Tragique et Tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, p. 107?

¹⁸⁰ Os estudos da religião da primeira metade do século XX entendiam, frequentemente, os ritos e o panteão grego a partir da religião judaico-cristã, com o intuito de defender que a mitologia grega não era uma religião ou de mostrar a superioridade racional do monoteísmo cristão, ver: VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e religião na Grécia antiga*, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. 24–28.

ele cumpre. A literatura ainda deixa muitas questões em aberto: seria a ideia dos dramas barrocos visada por Benjamin a própria imanência? Ou a abertura da história? Ou ainda o sofrimento melancólico e a fragilidade da criatura? Afinal de contas, qual desses termos correspondem ao pressuposto mais fundamental dessas obras de arte, ao seu objeto apriorístico?

Para levar a pesquisa e encontrar uma explicação sobre qual é efetivamente a crítica do Barroco formulada por Benjamin de modo algum deve se rejeitar a literatura secundária produzida até o momento. Muito pelo contrário. Deve se partir dela. Afinal, reconhecer que não há uma explicação conclusiva sobre qual é a crítica de Benjamin só é possível por causa das portas já abertas pelos comentários citados acima. Assim, procura-se aproveitar os avanços que a literatura trouxe para a compreensão da teoria crítica de Benjamin. A intenção é tomá-la como ponto de partida e confrontá-la com as fontes primárias para avaliar o que se sustenta ou não argumentativamente.

Benjamin contra a teoria da tragédia do século XIX

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin afirmou que a arte e o pensamento grego foram influentes para início da modernidade europeia. Os artistas e críticos desse período seguiram o que acreditavam ser o padrão artístico estabelecido pelos antigos. Com a dramaturgia não foi diferente. A teoria e a prática da produção teatral seguiram esse padrão.¹⁸¹ O problema era que esse padrão provinha de um aristotelismo herdado dos manuais de arte gramática e poética medievais e não da leitura dos próprios textos de Aristóteles.¹⁸² Como manuais, eles eram muito mais prescritivos do que as fontes originais. Afinal, não é fácil afirmar que há uma prescrição de regras na *Poética* de Aristóteles assim como aquela que se firmou no início da modernidade.¹⁸³

Tanto no Renascimento quanto no Barroco houveram tentativas de determinar as unidades da ação, do tempo e também do lugar que as obras deveriam seguir. O que ficou conhecido como a “lei das três unidades.” Tudo isso já era bastante filtrado pela influência do

¹⁸¹BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 201.

¹⁸²*Ibid.*, p. 51–57; SZONDI, Peter, *Teoria do drama burguês [século XVIII]*, São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 36–51.

¹⁸³ Sobre a transmissão dos documentos da *Poética* de Aristóteles, ver: ROCHA PEREIRA, Maria Helena da, Prefácio, in: ARISTÓTELES (Ed.), *Poética*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018, p. 13–31.

cristianismo medieval. O desejo dos modernos de serem clássicos como os antigos não se libertou dessa influência. Segundo a prescrição da teoria e da prática artística do início da modernidade, a ação retratada no teatro deveria ser catártica e servir ao fortalecimento das virtudes dos espectadores, promovendo a glorificação de Deus, o temor, a piedade e a misericórdia: uma espécie de estoicismo voltado para acalantar o sofrimento alheio. Além disso, a ação deveria durar entre quatro ou cinco dias (Harsdörffer) e seria muito bem vinda se ocorresse nas dependências de um castelo. Por último, a condição dos personagens deveria corresponder ao nível de sua virtude. Seguindo essa tradição manualesca, na Alemanha, Martin Opitz separou a tragédia e a comédia da seguinte maneira, reafirmando o que ficou conhecido como cláusula dos estados (Ständelklausel em alemão e rank proviso em inglês): a primeira é apropriada a assuntos heroicos e réguas da nobreza, à outra cabe tudo aquilo que é vil e próprio de personagens de baixa condição.¹⁸⁴

Foi dessa maneira particular que o início da modernidade acreditou ser clássico, que o Renascimento e o Barroco acreditaram que os seus dramas eram como os dos antigos europeus. A dramaturgia burguesa do século XVIII procurou romper com os padrões estabelecidos nos séculos anteriores, inclusive a alemã. Lessing escreveu contra a lei das unidades e a cláusula dos estados. Com isso, ele abriu espaço para a burguesia e o campesinado no palco das tragédias, seguindo um movimento que já havia começado na Inglaterra e na França com as peças de George Lillo e Denis Diderot. Contudo, esse rompimento não foi uma rejeição do Classicismo, mas uma renovação. O pensamento iluminista de Lessing procurou reler a teoria aristotélica sob a luz de seus princípios racionais, em especial os efeitos catárticos que o teatro despertava no público.¹⁸⁵ Para Lessing a tragédia moderna promovia sentimentos de simpatia e de medo que eram universais aos serem humanos – era daí que ela retirava a sua função para a sociedade: ensinar o público sobre a condição de sua espécie.

Na medida em que não prescreveu regras para a arte, Lessing garantiu uma certa universalidade à espontaneidade do artista.¹⁸⁶ Seu trabalho abriu portas para a literatura do

¹⁸⁴BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 51–7.

¹⁸⁵NUNES, Manuela, Introdução, in: LESSING, Gotthold Ephraim (Ed.), *Dramaturgia de Hamburgo. Seleção antológica*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. Goethe e Schiller também olharam para os antigos com um espírito renovado. As tragédias de Sófocles se mantinham como modelos para a produção contemporânea, ver: SZONDI, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*.

¹⁸⁶BEUTIN, Wolfgang et al (Orgs.), *A history of German Literature*, London and New York: Routledge, 2005, p. 142–6.

movimento *Tempestade e Ímpeto* [Sturm und Drang] e o seu culto ao gênio que surgiram posteriormente. Mas não só. Ele também foi aproveitado pelo Romantismo alemão. Segundo Benjamin, desde o Renascimento há uma tendência de valorização dos seres humanos e das suas capacidades que foi levada à apoteose pelos Românticos. A teoria simbólica do romantismo transformou o ideal humanista presente nessas diferentes formas modernas de Classicismo em um processo divinatório, mas secular. Ela conectou o gênio, a obra de arte e o absoluto no conceito de símbolo, transformando a produção humana e a sua experiência em uma experiência imanente, infinita e salvífica.¹⁸⁷

Do início da modernidade europeia até o século XIX, em diferentes momentos a teoria dramática tentou conciliar a revalorização dos antigos, em especial das tragédias gregas, com o fortalecimento de um pensamento humanista. Contudo, isso não levou à representação da realização plena da liberdade humana nos palcos. O caminho da produção e da teoria artística ao longo desses séculos foi muito mais nuançado e cheio de reviravoltas. O espírito de libertação dos dramas do século XVIII encontrou barreiras na dramaturgia do XIX. Por exemplo, nas obras de Gerhardt Hauptmann os humanos foram retratados sob uma condição de submissão, que poderia ser tanto ao passado, quanto às condições sociais, políticas e econômicas.¹⁸⁸ Isso se refletiu também na teoria oitocentista do drama.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin ressaltou que a teoria da tragédia do século XIX inseriu o Classicismo no tom dos seus dramas. Assim, as tragédias gregas e os dramas modernos passaram a ser vistos como uma e mesma coisa pela teoria: como representações dos seres humanos vitimados pelas leis do universo. O livro *Ästhetik des Tragischen* (1897), escrito por Johannes Volkelt, reuniu e reproduziu essa visão. Benjamin a resumiu da seguinte maneira:

A filosofia da tragédia foi levada a cabo, assim, sem qualquer relação com históricos teores de coisa [historische Sachgehalte], em um sistema de sentimento geral, que se pensou logicamente infraestruturado nos conceitos de ‘culpa’ [Schuld] e ‘expição’ [Sühne], como uma teoria da ordenação ética do mundo. Na dependência da dramaturgia naturalista, a teoria poética e filosófica epigonal da segunda metade do século

¹⁸⁷BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 170. Em carta para Scholem de Junho de 1917, Benjamin escreve que o romantismo alemão trouxe a história e a religião para o interior da filosofia.

¹⁸⁸ Szondi aponta esse processo de submissão a fatores externos nos dramas europeus do XIX, ver: SZONDI, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, p. 77-84.

XIX assimilou, com surpreendente ingenuidade, essa ordenação ética do mundo a uma vinculação causal da natureza, transformando assim o destino trágico numa condição ‘que se espessa na interação do indivíduo com um universo regido por leis’. Então, aquele *Ästhetik des Tragischen* é uma codificação formal dos prejuízos mencionados e se baseia na aceitação de que o trágico é capaz de ser trazido a tona, sem precondições, em certas constelações factuais, tais como a vida as conhece. É precisamente o que se quer dizer quando se define ‘a moderna visão do mundo’ como o único elemento ‘em que o trágico se pode desenvolver livremente em toda a sua força e conseqüências.¹⁸⁹

Como é possível ver no trecho acima, essa teoria não parte de uma interpretação das obras concretas, mas compreende a tragédia a partir de um sentimento modelar que seria universal a toda e qualquer vida humana, seja da antiguidade ou da modernidade europeia. Esse sentimento universal: o trágico, se consistiria no que há de mais humano. Nele, a vida é retratada como uma desventura, na qual os humanos têm de enfrentar um mundo ordenado por regras alheias ao seu alcance, que lhes impõem culpa e frente as quais eles precisam se sacrificar para se redimirem.

Deste modo, para Benjamin, a teoria oitocentista do trágico identificou as produções da Antiguidade com aquelas da Modernidade europeia sob a justificativa de ambas retratarem algo tão universal e fundamental como o sentimento dos seres humanos no mundo. Sobre isso Benjamin escreveu: “A diluição psicologista do trágico e a equiparação de tragédia e drama barroco são aspectos da mesma problemática”.¹⁹⁰ Com isso as tragédias gregas tornam-se formas antigas do novo teatro moderno e o trágico passou a ser considerado como algo que poderia ser atualizável para os modernos europeus, porque, em termos gerais, eles compartilhariam o mesmo céu, a mesma visão de mundo e a mesma essência, que os gregos antigos. Assim, não haveria uma cisão ou diferenças entre a vida desses e daqueles europeus, mas apenas o mesmo destino, vestido, talvez, com algumas roupas diferentes.

Essa teoria universalista do trágico não apaga somente as diferenças mais fundamentais entre as obras da antiguidade e da modernidade, mas também aquelas no interior do próprio período moderno. Por exemplo, segundo Schopenhauer, que se enquadrava sob essa visão da trágico, a produção dramática moderna não seria somente como as gregas, mas seria

¹⁸⁹ Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*, p101-2 [tradução João Barrento], no original é a página p279.

¹⁹⁰ Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*, p. 121

também uma forma mais avançada daquelas, porque o mundo moderno propiciaria um retrato ainda mais vívido do trágico e permitiria a exploração daquilo que estava latente nas tragédias antigas.¹⁹¹

Foi essa teoria da tragédia, representada na obra de Volkelt, que Benjamin afirmou ter chegado viva e forte à sua época e que ele precisou confrontar para poder elaborar a sua própria crítica dos dramas barrocos. Entretanto, essa teoria não foi a única teoria que existiu no século XIX. Uma das interpretações alternativas foi aquela de Friedrich Nietzsche, porém ela também era metodologicamente insuficiente aos olhos de Benjamin.

Em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche não identificou as tragédias gregas aos dramas modernos e nem considerou o trágico um modelo universal da vida humana, mas as separou. Para Nietzsche, a mitologia e as tragédias gregas se apoiavam sobre uma metafísica estética particular, na qual dois princípios coexistiam, um retratado pelo deus Apolo e outro pelo Dionísio. O primeiro era o princípio de individuação da vontade na aparência e o segundo era o princípio de dissolução da aparência no uno primordial. De acordo com essa metafísica, a tragédia grega não era um produto dos artistas, mas desses princípios. Ela era uma obra da natureza e os artistas eram somente meios através dos quais os princípios agiam. A situação do público não é muito diferente nesse contexto. Pois o desfecho da tragédia ática corresponde para Nietzsche a uma experiência de êxtase coletivo, no qual o público e o coro da orquestra se encontravam em uma única massa.¹⁹²

Mesmo sendo diferente, para Benjamin, Nietzsche deixava de lado a investigação filológica e documental dos registros históricos que correspondiam as tragédias para tentar deduzir o seu conhecimento a partir de pressupostos metafísicos estabelecidos de antemão. Por causa disso a teoria de Nietzsche se aproximava mais dos prejuízos teóricos representados pelo livro de Volkelt do que parecia em um primeiro momento.¹⁹³ Para Benjamin, distinguir as

¹⁹¹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 113. Karl Wilhelm Ferdinand Solger e Max Scheler são outros exemplos que se enquadram nessa teoria do sentimento trágico.

¹⁹² NIETZSCHE, Friedrich, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, São Paulo: Companhia das Letras, Companhia de Bolso, 2007, p. 24–27, 41, 44. Em seu doutoramento, Ernani Pinheiro Chaves comentou mais extensamente a contraposição de Benjamin ao livro *O nascimento da tragédia*, ver: CHAVES, Ernani Pinheiro, *Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Para uma leitura das tragédias gregas que parte da perspectiva nietzschiana, ver, por exemplo: CRITCHLEY, Simon, *Tragedy, the Greeks, and Us*, New York: Pantheon Books, 2019.

¹⁹³ Alguns dos pontos mais produtivos da teoria nietzschiana, que se referiam a diferença entre a tragédia e os dramas modernos foram elaborados por Lukács e Rosenweig. Ver: CHAVES, *Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*.

tragédias antigas dos dramas modernos a partir de princípios metafísico não era uma alternativa teórica suficiente.

Para evitar cair em uma teoria do sentimento trágico ou na pressuposição injustificada de uma metafísica da tragédia, a única saída vista por Benjamin foi a de construir uma interpretação que partia dos teores de coisa históricos das obras e não que tentava encaixá-las em uma teoria formulada prévia e externamente. Para ele, os problemas da história e da filosofia da arte tinham de ser investigados a partir das obras e não a partir das formas ou das ideias em si mesmas. Isso corresponde a uma orientação metodológica orientada para a investigação dos objetos: a uma crítica que toma os dados da intuição como algo a ser interpretado, como ponto de partida e não como uma evidência imediata da verdade. É isso que Benjamin propôs no *Prefácio* de crítica da teoria do conhecimento que abre o livro sobre o drama barroco alemão e que destacou como uma tendência das pesquisas de filosofia e história da arte mais recentes.

Para resumir a abordagem de Benjamin, ele escreve o seguinte no *Exposé* do livro sobre os dramas barrocos: “Ele [o trabalho sobre o drama barroco alemão] resolve a apresentação de seu problema [Problemstellung] estético na conexão mais estrita com os documentos literários históricos dessa forma: portanto não deduzindo esteticamente, mas analisando cientificamente a arte [kunstwissenschaftlich]”.¹⁹⁴ Portanto, Benjamin apresenta uma interpretação orientada a partir das obras de arte em *Origem do drama barroco alemão* para evitar os problemas das teorias existentes até então. Ele sempre procura dar atenção e partir dos teores de coisa dos objetos analisados para assim desenvolver uma teoria sobre eles.

Como os objetos principais de crítica de Benjamin nesse livro são os dramas do barroco e não as tragédias gregas, ele lida com essas últimas obras somente na medida em se mostra necessário para limpar o terreno e chegar aos seus objetos de fato e não confundir-las com as tragédias gregas logo na saída. Assim, a breve interpretação das tragédias gregas formulada por ele nesse livro serve também para recuperar as pesquisas que se mostraram mais atentas às obras e as suas circunstâncias filológicas e históricas e denunciar a inefetividade das teorias do século XIX tanto sobre a herança dramaturgica mais antiga quanto sobre a mais recente.

¹⁹⁴ GSI 950

A mitologia e o sacrifício heroico das tragédias gregas

A interpretação que Benjamin faz das tragédias gregas no livro *Origem do drama barroco alemão* não é tão extensa e elaborada quanto aquela sobre os dramas barrocos. Ela serve mais para abrir caminho à explicação do barroco do que para qualquer outra coisa. Em carta de 20.01.1924, Benjamin perguntou a Christian Florens Rang por referências de pesquisa sobre a estrutura dos palcos rituais dos gregos (sacrificiais), sobre a relação das tragédias com o conflito (ao demônio Agon¹⁹⁵) e com o direito grego, e escreveu o seguinte sobre a teoria da tragédia e os seus planos gerais para o livro sobre o barroco: “Sim, eu quero me envolver somente de passagem com a teoria da tragédia (que, por bem ou por mal: terá de ser a nossa), mas exatamente por causa dessa brevidade, tenho de almejar precisão”.¹⁹⁶

Rang não forneceu as referências de pesquisa que Benjamin procurava. Ele teve de encontrar isso em outros autores. No entanto, Rang ofereceu um rascunho da “hipótese” que sustentou a interpretação das tragédias formulada por Benjamin no livro sobre o Barroco e que Benjamin chamava de “nossa”: “Agon vem do sacrifício aos mortos [Agon kommt vom Totenopfer],”¹⁹⁷ aparece registrado nas cartas como palavras de Rang. Essa afirmação é um rascunho porque não é exatamente todo sacrifício aos mortos que servirá para a interpretação de Benjamin, mas a função específica que o sacrifício do herói tem nas tragédias gregas.

Além da inspiração proveniente do contato com Rang, a descrição das tragédias gregas feitas por Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff também serviu de apoio para a crítica de Benjamin. Ele vê a descrição de Wilamowitz-Moellendorff como uma tentativa de evidenciar as obras a partir delas mesmas e não a partir de pressupostos metafísicos ou abstratos. Ou seja, é uma maneira de começar a compreender e estabelecer quais são os teores de coisa desses objetos. Em *Einleitung in die attische Tragödie*, Wilamowitz-Moellendorff ressaltou que as tragédias eram peças teatrais encenadas em dia de culto público no templo de Dionísio por um coro de cidadãos atenienses e alguns poucos autores.¹⁹⁸ Nelas, o coro mantinha sempre uma

¹⁹⁵ Agon é a personificação da competição, um *daemon*, ver: SMITH, William (Org.), Agon, in: **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**, Boston: Little Brown and Company, 1867, v. 1, p. 74. Sobre o significado da palavra agon, Moses I. Finley escreve: “A palavra grega que traduzimos por ‘competição’ é agon, e seu leque de significados incluía não apenas uma competição atlética ou poética, mas também um litígio judicial, uma batalha, uma crise ou uma ansiedade profunda (daí o termo ‘agonia’)”, ver: FINLEY, Moses I., **Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica**, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990, p. 145.

¹⁹⁶ BENJAMIN, **Briefe**, p. 332.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 333. Ernani Chave explora mais a relação entre Rang e Benjamin.

¹⁹⁸ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 107; WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von, **Einleitung in die attische Tragödie (Euripedes Herakles)**, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1889, p. 107–119.

distância do público, seja pelas suas ações moderadas e comedidas como pela distância física que havia entre eles na disposição do espetáculo – a “orquestra” se localizava no meio.

A contribuição mais importante feita por Wilamowitz-Moellendorf para a crítica de Benjamin foi a afirmação de que as tragédias eram peças independentes em relação às lendas heroicas. Isso significa que elas eram uma releitura própria feita no século V a. C. das lendas heroicas da mitologia grega. A tragédia mais antiga da qual se tem registro é *Os persas* (472 a. C.). Peças como a *Orésteia* (458 a. C.), de Ésquilo, e *Édipo tirano* (427 a. C.), de Sófocles, são um pouco posteriores. Mas qual seria a particularidade dessa releitura? Afinal, a *Odisséia* e a *Ilíada* também tratam dessas lendas heroicas antigas e são bem anteriores (provavelmente registradas em escrita no século VII a. C.). É nesse momento que Benjamin aproximou a hipótese que seria aquela dele e de Rang ao apoio filológico oferecido por Wilamowitz-Moellendorff. Benjamin escreveu o seguinte:

A marca identificativa da tragédia não está pois num ‘conflito de níveis’ entre o herói e o mundo circundante [Umwelt], como pretende o estudo de Scheler *Zum Phänomen des Tragischen* [Sobre o fenômeno do trágico], mas sim a forma única, grega, de tais conflitos. E onde deve ser procurada essa forma? Que tendência se esconde no fenômeno trágico? Por que causa morre o herói? **A poesia trágica apoia-se na ideia do sacrifício** [Opferidee].¹⁹⁹

Então, para Benjamin, as tragédias gregas releem a mitologia a partir do sacrifício do herói, diferentemente de outras produções literárias da Antiguidade. De acordo com Benjamin, o sacrifício grego tem um objeto definido e um sentido duplo. A citação destacada acima continua da seguinte maneira:

Mas o sacrifício trágico difere no seu objeto – no herói – de todos os outros, e é ao mesmo tempo um primeiro e um último [ein erstes und letztes zugleich]. Um último no sentido do sacrifício expiatório [Sühnopfers] que derruba [fällt] os deuses, protetores de um direito antigo; um primeiro no sentido de uma ação substitutiva, na qual se inicia os novos conteúdos da vida do povo. Esses [conteúdos], que, diferentemente das antigas prisões letais [todbringenden Verhaftungen], não emanam de um decreto superior, mas da vida do próprio herói, acabam por destruí-lo, porque, sendo desproporcionais à vontade individual, só podem beneficiar a vida da comunidade popular

¹⁹⁹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 108. Destaque em negrito foi feito por mim.

ainda não nascida. A morte trágica tem um duplo significado: enfraquecer [entkräften] o velho direito dos olímpicos e sacrificar o herói, como fundador de uma nova geração humana [den Erstling einer neuen Menschheitsernte], ao deus desconhecido. Mas esse duplo caráter pode também estar presente no sofrimento trágico [tragischen Leiden], como na *Oresteia* de Esquilo e no *Édipo* de Sófocles.²⁰⁰

Por um lado, para Benjamin, o sacrifício é um ato de expiação que procura enfraquecer as leis antigas impostas pelos deuses olímpicos e demais forças demoníacas que vivem no mundo. Por outro lado, ele é um acordo tácito que liberta a comunidade da qual o herói faz parte e possibilita um novo começo – e talvez encontrar um novo deus, que para Rang era Dionísio.²⁰¹

A hipótese de Benjamin é a de que o sacrifício do herói era uma maneira particularmente grega de resolver um conjunto de conflitos, que são retratados no destino do herói e no reconhecimento de sua culpa e que envolvem o enfrentamento da comunidade frente ao herói e do herói frente aos deuses: “Mas a razão profunda desse direito [de falar em uma apresentação agonal] encontra-se na angústia muda de toda ação trágica, não tanto ao comunicá-la aos espectadores, mas ao expô-la já nas próprias personagens. Entre estas, a ação trágica consuma-se na concorrência muda do *ágon*”.²⁰²

Reinterpretando a “lei das três unidades”, especificamente a partir da tragédia grega, Benjamin escreve que as unidades de lugar, tempo e ação da tragédia giram efetivamente em torno do processo judicativo entre as partes que se opõem no conflito: “Mas como sempre aqui também a camada mais frutífera da interpretação metafísica se situa no próprio nível do pragmático. Nele a unidade do lugar é: o lugar do tribunal [Gerichtsstätte]; a unidade do tempo: o desde sempre delimitado – por circulação solar ou de outro modo – dia do tribunal; e a unidade da ação: aquela da audiência”.²⁰³ Contudo, esse julgamento do tragédia grega não é definitivo. Benjamin argumentou que ele é *non linquet*, pois a encenação relembra e renovava os feitos do herói e da mitologia ao encená-los em frente do público nos dias de festa. Ela dava um conteúdo comum para a comunidade compartilhar. Esse processo judica-

²⁰⁰ *Ibid.*; BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 285–6.

²⁰¹ Sobre essa interpretação ver: CHAVES, *Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*, p. 205–229.

²⁰² BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 109.

²⁰³ *Ibid.*, p. 120.

tivo em torno do herói é o pressuposto mais fundamental que Benjamin encontrou nas tragédias gregas e o que ele defendeu que dava forma para elas.

O sacrifício de Édipo é um exemplo desse caso. Édipo não se mata ao tomar consciência de sua culpa sobre os infortúnios que afetam Tebas, mas fere seus olhos em um ataque de violência (paroxismo/húbris) e se afasta da cidade ao ser condenado ao exílio por Creonte, mas somente através de um “juízo.” O resultado da ruptura de Édipo com Tebas e seus cidadãos é a possibilidade de um novo começo: a recuperação da terra que os deuses haviam tornado infértil pelos crimes de Édipo.²⁰⁴ Uma condenação ao afastamento e ao silêncio também ocorre com Orestes, de modo que, quando ele retorna a cidade, os cidadãos evitam o contato e a comunicação com ele.²⁰⁵ Assim também é o caso de Níobe, que é condenada à vida e ao silêncio após a morte de seus filhos.²⁰⁶

Para Benjamin, o afastamento e o silenciamento do herói correspondem ao formato do sacrifício trágico – já diferente de sacrifícios mais “sanguinários” que supostamente poderiam ter ocorrido nos templos em épocas ainda mais antigas. Para Benjamin, o sacrifício trágico corresponde à constituição do caráter e da identidade do herói e é essencial para o confronto com os deuses olímpicos. Pois é o sofrimento sentido no corpo pelo herói e guardado em si pelo silêncio que constitui a resposta para o conflito entre a comunidade, o herói e as forças antigas, olímpicas e demoníacas. Uma resposta que não é meramente uma propriedade subjetiva do herói ou um ato de escolha, mas um produto da necessidade objetiva. Benjamin afirma que: “O confronto grego decisivo com a ordenação demoníaca do mundo também dá à poesia trágica a sua assinatura de filosofia da história”.²⁰⁷

Segundo Benjamin, para os gregos, destino e caráter são faces da mesma moeda.²⁰⁸ A culpa que recai sobre o herói não é produto de uma escolha livre, mas é premeditada pelos deuses e profetizada pelos oráculos. Assim, o sacrifício do herói é entendido nas tragédias gre-

²⁰⁴ SÓFOCLES, *A trilogia Tebana*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

²⁰⁵ ÉSQUILO, *Oréstia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010. Danielle Allen trabalha sobre a rejeição de Orestes no artigo e também mostra como os tiranos são apresentados nas tragédias como destruidores das leis comunitárias: ALLEN, Danielle, *Greek Tragedy and Law*, in: GAGARIN, Michael; COHEN, David (Orgs.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, New York: Cambridge University Press, 2005, p. 382, 390.

²⁰⁶ BENJAMIN, Para uma crítica da violência, p. 148.

²⁰⁷ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 111.

²⁰⁸ Pare se ter uma interpretação além daquela de Benjamin sobre o pensamento dos Gregos antigos, a reconstrução feita por Angus Nicholls da relação entre caráter, destino e os demônios no pensamento grego antigo foi de grande utilidade, ver: NICHOLLS, Angus, *Goethe's concept of the daemonic: after the ancients*, Rochester, USA: Camden House, 2006, p. 32–76.

gas como um fundamento necessário da experiência comunitária e de sua relação com o mundo. É esse tipo de explicação da objetividade do herói trágico que Benjamin encontrou em Lukács e em Rosenzweig.²⁰⁹

Entretanto, há algo mais propriamente benjaminiano nessa explicação das tragédias gregas. Como o sacrifício do herói não se dá a partir de uma escolha pessoal, Benjamin ressaltou que a acusação que é feita aos heróis inverte-se e se volta contra os deuses no desfecho da tragédia. Os deuses olímpicos aparecem como os verdadeiros perseguidores e o herói como um representante da comunidade que se “rebela” contra eles e a hostilidade do mundo que eles regem:

Também no silêncio do herói, que não encontra nem procura responsabilidade, e assim remete a suspeita para a instância perseguidora. O seu significado, de fato, inverte-se: o que aparece em cena não é a consternação de um acusado, mas o testemunho de um sofrimento mudo, e a tragédia, que parecia ser um julgamento do herói, transforma-se num tribunal dos olímpicos em que aquele é citado como testemunha e anuncia, contra a vontade dos deuses, contra a vontade dos deuses, ‘a gloria do semideus’²¹⁰

A explicação do sacrifício das tragédias gregas é uma questão importante para a bibliografia secundária. Weber, Sagnol e Menke destacaram o sentido duplo que foi apresentado aqui.²¹¹ No entanto, há uma divergência ou diferentes maneiras de tentar entender o que seria o fim da tragédia destacado por Benjamin em seu livro. Como foi destacado acima: por um lado, o fim da tragédia pode ser o próprio desfecho com o sacrifício do herói, o enfraquecimento das leis antigas e a abertura para um novo começo; por outro lado, ele pode ser o fim da produção e da visão de mundo que havia nas tragédias. A dificuldade da literatura é estabelecer a relação e os efeitos dessas duas perspectivas.

Weber parece conectá-las. Na medida em que destaca no desfecho da tragédia que a comunidade não se encontra mais em dívida com os deuses e demônios mitológicos, mas se vê frente a um novo deus. Weber afirma que essa novidade é a emergência de um humanismo,

²⁰⁹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 109–111.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 111. Benjamin, DTA p. 111

²¹¹ MENKE, *Das Trauerspiel-Buch. The Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, p. 39, 42–44; WEBER, *Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin’s Origin of the German Mourning Play*, p. 480–2. Contra as teorias que defendem que o sacrifício é um elemento universal e estruturante de todas as sociedades humanas ver o livro do Sagnol.

no qual o sujeito se mostra em comunhão com o monoteísmo e uma comunidade. Não é a toa que ele parece atrelar o sacrifício e a redenção à subjetividade do herói. Essa interpretação toma a mitologia grega como um estágio prévio do desenvolvimento da filosofia judaico-cristã, que encontraria na figura de Sócrates e nos diálogos platônicos um ponto definitivo.²¹² O problema é que não parece ser possível encontrar alicerces para sustentar essa interpretação nas poucas páginas que Benjamin dedica às tragédias gregas em seu livro. Como o foco de Benjamin são os dramas barrocos e não as tragédias, os momentos nos quais ele se dedica às obras dos Gregos antigos realmente parecem servir apenas para distinguir o teor de coisa dessas obras daqueles dos dramas barrocos. Pelo menos é nesse sentido que ele explora o sofrimento do herói trágico e a sua relação com a mitologia grega, com os deuses e demônios.

Em outra interpretação da literatura secundária, diferentemente de Weber, Menke ressalta o caráter profético do herói e reforça que o fim da tragédia é tanto o registro do fim da visão de mundo trágica quanto a emergência de uma nova época e de um novo deus. Contudo, o problema para avaliar as consequências dessa interpretação é o mesmo da anterior. Qualquer tentativa de determinar de forma mais precisa quais seriam essa nova época e esse novo deus enunciados por Benjamin encontra um bloqueio na falta fontes. Mais uma vez aqui, o problema é que os registros feitos por Benjamin sobre isso são breves e quaisquer consequências extraídas a partir da descrição da função do sacrifício do herói trágico não encontram alicerces nos textos benjaminianos do período.

Na tentativa de dar uma resposta sobre quais seriam a nova época e o novo deus fundado pelo sacrifício do herói trágico, Ernani Chaves aproxima Benjamin de Rang e afirma que a nova época aberta no desfecho trágico seria a época de Dionísio.²¹³ Contudo, para isso ele parece se apoiar mais em Rang do que em Benjamin. Parece não ser possível avançar muito além do duplo sentido da tragédia e indicar qual seria detalhadamente esse novo momento da vida comunitária dos Gregos antigos se apoiando na teoria de Benjamin. Afinal, pode ser que ele tivesse em mente simplesmente uma transição da época heroica para aquela comum aos gregos do século V a. C., mais ou menos no sentido de Hesíodo, ou ainda a mera

²¹²WEBER, *Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play*, p. 482, 489. Chaves lembra como a visão da superioridade do monoteísmo cristão em relação às religiões pagãs era comum no início do século XX no pensamento judaico alemão, especialmente no de Hermann Cohen, ver: CHAVES, *Mito e política: notas sobre o conceito de destino no "jovem" Benjamin*, p. 28–30.

²¹³ CHAVES, *Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*, p. 205–229.

fundação de uma cidade e de seus cultos divinatórios locais, em torno do herói que a salvou e a instituiu.²¹⁴

Um ponto importante da crítica benjaminiana da literatura dos Gregos antigos feita em *Origem do drama barroco alemão* é a posição da apologia de Sócrates e dos documentos que se referem ao seu julgamento e condenação. É nesse processo que Sócrates é acusado de corromper a juventude, não acreditar nos deuses da cidade e promover divindades novas.²¹⁵ Contudo, apesar da morte de Sócrates se parecer com o sacrifício dos heróis trágicos, Benjamin argumenta que ela é de outro tipo, porque abandona os elementos agonais e em seu lugar insere um exercício racional no qual se desenvolvem a conversa e a consciência. Para ele, esse momento é o surgimento do drama de martírio e o fim da tragédia grega. Como Benjamin escreve, a morte de Sócrates é “um ponto de transição na história do próprio espírito grego”.²¹⁶

Utilizar a figura de Sócrates para demarcar um momento de transição no pensamento grego não é algo incomum. Figuras tão diferentes quanto Nietzsche e Wilamowitz-Moellendorf faziam isso já no século XIX. O que pode haver de diferente é a maneira como Benjamin a compreende. Ele escreve: “Sócrates olha a morte nos olhos como um mortal – como o melhor, o mais virtuoso dos mortais, se se quer – mas a reconhece como algo estranho, além do qual ele espera se reencontrar na imortalidade”.²¹⁷ O herói trágico sustenta e suporta os seus limites com a sua morte, já o personagem socrático não reconhece limites. Através do seu exercício racional ele toma consciência de todo e qualquer assunto que concerne a sua comunidade, banindo a possibilidade da existência de algo oculto ou desconhecido. Sócrates se torna em certo sentido absoluto. A instância do julgamento, que para Benjamin é o núcleo da tragédia grega, perde sua centralidade na morte de Sócrates. Pois Sócrates se vê superior ao processo. Diferentemente do herói grego, que é vítima do destino, Sócrates tem todo o processo conscientemente em suas mãos. Não há uma de suas ações que provém do desconhecimento ou de algo oculto, como aquela que faz Édipo matar seu pai. Sócrates enfrenta (ou abomina) a irracionalidade do destino com a racionalidade. Ele já toma desde saída a razão e o conhecimento como seus instrumentos de avaliação: “Trágico é o lapso

²¹⁴VERNANT, *Mito e religião na Grécia antiga*, p. 41–52.

²¹⁵PLATÃO, *Diálogos*, Belém: Universidade Federal do Pará, 1980, p. 51.

²¹⁶ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 115.

²¹⁷*Ibid.*, p. 116.

do discurso que atinge inconscientemente a verdade da vida heroica, a própria, cuja hermeticidade [Verschlossenheit] é tão profunda que não desperta nem mesmo quando se chama pelo nome sonhando. O silêncio irônico, frágil e mímico, do filósofo é consciente”.²¹⁸

Afirmar que a morte de Sócrates é o fim da tragédia não significa determinar que o desenvolvimento racional é uma consequência necessária da tragédia. O novo começo aberto pela tragédia não é o do filósofo Sócrates, assim como o novo começo apresentado pela morte de Sócrates não é necessariamente o desenvolvimento da religião cristã ou do racionalismo moderno. A tragédia grega e a morte de Sócrates têm relações entre si, mas elas se mantêm também independentes na análise de Benjamin, pois cada uma delas tem os seus próprios princípios fundamentais. Elas se distinguem logicamente e por isso é difícil traçar qualquer fio evolutivo entre elas em vista de um sentido da história que elas compartilhariam.

Assim como é difícil compreender os efeitos da crítica benjaminiana das tragédias gregas, também é difícil compreender os efeitos de sua interpretação acerca da morte de Sócrates. As páginas que Benjamin dedica à apologia de Sócrates e ao Platonismo são ainda menores do que aquelas dedicadas à tragédia. Contudo, apesar de não ser uma investigação pormenorizada da literatura da Grécia antiga, o livro *Origem do drama barroco alemão* apresenta uma visão próxima daquela dos filólogos e pesquisadores da antiguidade. É notável como nesse livro as hipóteses de Benjamin sobre mitologia e literatura gregas são mais elaboradas e nuançadas do que do que em outros ensaios e fragmentos anteriores.

Por exemplo, no ensaio *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, de 1914-5, Benjamin afirma que o poema *Blödigkeit* expressa uma unidade “aparentada ao mítico: o poetificado”.²¹⁹ Nesse caso, mesmo procurando explicar a distinção entre a poesia de Hölderlin e aquela dos gregos, Benjamin vê algo de comum entre a Antiguidade e a modernidade no mito no sentido dos pressentimentos da nova mitologia do romantismo alemão. No ensaio *Para uma crítica da violência*, de 1921, não há qualquer distinção entre o destino grego e aquele dos modernos ou uma determinação mais específica sobre a presença da mitologia na modernidade. A violência exercida pelo Estado soberano na instituição e na manutenção da lei no contexto da Europa do início do século XX é chamada por Benjamin de mítica e identificada aquela da antiguidade:

²¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

²¹⁹ BENJAMIN, *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, p. 16-7.

“A violência mítica [mythische Gewalt] em sua forma arquetípica [urbildlichen Form] é mera manifestação dos deuses. Não meio para seus fins, dificilmente manifestação de sua vontade; em primeiro lugar, manifestação de sua existência”.²²⁰

Já no ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*, de 1923, a particularidade do sacrifício do herói trágico e a sua distinção em relação ao sacrifício presente nas literaturas modernas aparece um pouco. Ou seja, aqui Benjamin começa a ter uma análise mais cuidadosa das tragédias gregas e a perceber a importância de uma distinção entre os princípios delas e aqueles das literaturas modernas para a crítica literária contemporânea. O registro disso é a distinção apresentada por ele entre o sacrifício de Ottilie e aquele dos heróis gregos:

Assim Gundolf pode falar do ‘pathos dessa obra, de uma tragicidade não menos sublime e estremeceadora do que aquela de que advém o Édipo de Sófocles’. Antes dele, François-Poncet, em seu livro insípido e abalofado sobre as Affinités électives, já havia falado de modo semelhante. E, mesmo assim, não deixa de ser o julgamento mais errôneo. Pois na palavra trágica do herói foi alcançada a crista da decisão, sob a qual a culpa e inocência do mito engolem-se como um abismo. Para além da culpabilidade e da inocência funda-se a imanência do bem e do mal, que só pode ser alcançado pelo herói, jamais por uma moça hesitante. Por isso, enaltecer a sua ‘purificação trágica’ é discurso vazio. Não se pode conceber nada menos trágico do que esse deplorável fim [de Ottilie].²²¹

História e sofrimento melancólico nos dramas barrocos

No *Livro de poesia alemã*, escrito em 1624, Optiz afirma que os dramas tratam apenas da vontade principesca e de coisas como mortes violentas, desespero, infanticídios, parricídios, incêndios, incestos, guerras, insurreições, lamentações, choros, gemidos e afins.²²² As obras dessa época investigadas por Benjamin se encaixam nesse escopo. Elas são releituras um tanto quanto violentas de acontecimentos históricos envolvendo reis, rainhas e príncipes

²²⁰ BENJAMIN, Para uma crítica da violência, p. 146. Sobre a relação da análise de Benjamin com a situação da Europa de sua época *Ibid.*, p. 125–6.

²²¹ BENJAMIN, *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 86.

²²² Benjamin cita esse trecho em: BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 56. Para o original, ver: OPTIZ, Martin, **Buch von der Deutschen Poeterey**, Alemanha, Estados Unidos: Wilhelm Braune, Project Gutenberg ebook, 2011, p. D 2b.

da Antiguidade, como *Cleopatra* e *Agrippina* de Lohenstein, ou de um período não tão distante dos autores, como a peça *Catharina da Geórgia*, de Gryphius.

Desde há muito tempo os dramas barrocos chamam a atenção dos críticos e dos públicos por causa de sua violência. Em 1741 Johan Bodmer escreveu que em comparação com outras peças que encenavam a história da “rainha” de Cartago, a peça *Sophonisbe*, de Lohenstein, era uma monstruosidade, pois os personagens não tinham moral ou caráter e o seu sentido era errante e grotesco. E mais ou menos na mesma época, Johann Elias Schlegel escreveu que a Sophonisbe apresentada na peça de Lohenstein era um exemplo de luxúria e crueldade, o mais baixo do gênero humano.²²³ Os próprios autores pareciam estar conscientes do teor de suas obras, pois Gryphius escreveu a seguinte mensagem para os leitores na abertura de *Catharina da Geórgia*:

A Catharina almejada por mim entra daqui em diante no palco de nossa pátria [Vaterlandes] e apresenta a você [querido leitor] com seu corpo e sofrimento um exemplo da obstinação mais inominável, jamais vista em nosso tempo, a coroa da Persa, a honra do rei mais famoso e triunfante, a flor da juventude e as luxúrias inomináveis apreciam a liberdade tão altamente quanto a vida, o martírio terrível, a violência das partes, o tipo da morte, tão cinzenta quanto a própria morte, as lágrimas das mulheres companheiras de prisão, a cobiça pelo seu trono, criança e reino, guerreiam com uma mulher terna e têm de se manter firmes [überwunden] sob seus pés. Resumidamente: a honra, a morte e o amor lutam em seu coração pelo prêmio, que o amor recebe, certamente não o terreno e fútil, porém o eterno e sagrado, mas que a morte dá e assegura.²²⁴

Para fechar a sua apresentação na página seguinte a dessa citação, Gryphius escreveu: “Perdoe-me, querido leitor, por ter lhe atrasado um pouco e ter comigo voltado o seu olhar daquilo que é transitório [verganglich] para a eternidade que domina eternamente.”

Benjamin sabia dessa qualidade dos dramas barrocos. Por isso, ele afirmou que essas obras não tratavam de mitologia e sacrifícios heróicos gregos, como as tragédias antigas, mas de outras coisas. Para Benjamin, os dramas barrocos do século XVII tratavam da história e

²²³ Ambas críticas são citados por Bernhard Asmuth em sua introdução à obra de Lohenstein, ver: ASMUTH, Bernhard, **Daniel Caspar von Lohenstein**, Stuttgart: Metzler, 1971, p. 38.

²²⁴ GRYPHIUS, Andreas, *Catharina von Georgien*, in: **Andreae Gryphii Trauer-Spiele auch Oden und Sonnette**, Leipzig, Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, 1663, p. 89.

do sofrimento melancólico (ou do luto melancólico).²²⁵ Nas páginas finais de *Origem do drama barroco alemão* consta a afirmação de que o luto [Trauer]²²⁶ é “ao mesmo tempo a mãe da alegoria e o seu teor”.²²⁷ E nas páginas iniciais da parte *Drama Barroco e Tragédia*, nas quais ele introduziu esses dramas ao leitor, encontra-se o seguinte trecho:

Optiz não enuncia isso – afinal, em seu tempo era autoevidente –, que os incidentes destacados [mortes violentas, desesperos, parricídios, guerras e afins] não são tanto tecido/material [Stoff] quanto núcleo da arte no drama barroco. A vida histórica tal como ela se apresenta àquela época é o seu teor [Gehalt], seu objeto verdadeiro. Nisso se distingue da tragédia [Tragödie]. Pois seu [da tragédia] objeto não é a história, mas o mito, e a posição trágica é indicada às *dramatis personae* não pela situação – reinado absoluto – mas pela época pré-histórica de sua existência – heroísmo passado. No sentido de Optiz não é o confronto com deus e o destino, a presentificação de um passado antiquíssimo [uralt], que é a chave do folclore vivo [Volkstum], mas a provação das virtudes principescas, a apresentação dos vícios principescos, o discernimento nas intrigas políticas e o manejo de todas as maquinações políticas, que determina o monarca como o protagonista do drama barroco [Trauerspiels]. Como expoente principal da história, o soberano está próximo de ser considerado a sua encarnação.²²⁸

Mas como a história e o sofrimento melancólico podem ser ao mesmo tempo os assuntos dos dramas barrocos, os seus teores? Isso ocorre porque eles coincidem na visão de Optiz e de seus contemporâneos. Há nesse período, no século XVII, um pensamento sobre a natureza similar à antropologia maquiavélica, que conectará o conflito dos afetos às ações políticas da corte: “Os afetos humanos como motores que acionam de forma previsível a criatura – esta é a última peça no inventário de conhecimentos cuja função era a de transformar o dinamismo da história universal em ação política”.²²⁹ Segundo Benjamin, aquilo que é tomado

²²⁵ A literatura secundária já destacou que esses são considerados por Benjamin os teores dos dramas barrocos, ver: MENKE, **Das Trauerspiel-Buch. The Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen**, p. 58, 193; MENNINGHAUS, **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**, p. 97; SAGNOL, **Tragique et Tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité**, p. 176.

²²⁶ É importante destacar aqui que a palavra alemã *Trauer*, comumente traduzida por luto, não tinha no período medieval ou no período Barroco o sentido específico que ganhou atualmente, em especial através da teoria psicanalítica de Freud. O dicionário dos irmãos Grimm informa que antes de 1800 e de maneira geral o verbete *Trauer* designa um sofrimento, uma dor ou um conjunto de sofrimentos do qual o sofrimento pela morte é um dos exemplos mais fortes. É possível acessar o verbete *Trauer* no projeto de digitalização do dicionário dos irmãos Grimm da Universität Trier, ver: <http://dwb.uni-trier.de/de/>

²²⁷ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 248.

²²⁸ *Ibid.*, p. 56–7.

²²⁹ *Ibid.*, p. 96.

como história por Optiz e seus contemporâneos coincide com o sofrimento melancólico através da figura do soberano e dos enredos encenados em torno da vida na corte. Em outras palavras, os eventos que ocorrem pelas maquinações políticas e encontram seu ápice nas cenas de tirania e martírio são mostras específicas e intrínsecas desse sofrimento.

A primeira parte do seu livro, *Drama Barroco e Tragédia*, prepara o material que Benjamin coletou em sua pesquisa sobre os dramas barrocos e procura mostrar aos leitores essa confluência. O caminho que ele segue no livro é o seguinte: dos personagens, intrigas e cenas das obras do barroco alemão ao sentimento melancólico que lhes é característico. No entanto, esse caminho só é possível por causa do processo de secularização da história da salvação medieval levado em frente pelo Barroco. Esse procedimento, fortemente ressaltado pela literatura secundária, é necessário para conectar intrinsecamente a centralidade da vida política do soberano com o sofrimento melancólico.

Em todos os momentos da crítica de Benjamin, a confrontação do Barroco e a sua tentativa de distinção em relação a história da salvação medieval é importante.²³⁰ Nesse caso, a comparação com os autos medievais auxiliam na compreensão da secularização promovida pelo Barroco. O uso de reis, rainhas e o seu entorno como personagens teatrais já era algo comum em peças mais antigas, como nas próprias tragédias gregas, Édipo é um exemplo. Contudo, foram os autos religiosos medievais [kirchlich-mittelalterlichen Dramas], com as representações em torno do tema da Paixão de Cristo, que inseriram o sofrimento ou o luto no teatro como o próprio decorrer da história do mundo. Apesar dessa concepção negativa da história terrena dos seres humanos, os autos medievais pressupunham a sua inserção no caminho em direção à salvação na vida celeste, com o dia do juízo final. Para Benjamin, isso garantia uma totalidade à vida terrena: ela tinha sentido na medida em que é um momento de um destino maior e pleno.²³¹ O teatro barroco se distancia dessa visão porque põe em questão a imediatidade da história da salvação medieval. Contudo, tendo em vista que as obras barro-

²³⁰ Menninghaus apontou a importância dessa relação para a interpretação de Benjamin, ver: MENNINGHAUS, **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**, p. 113–115. Sobres perspectivas diferentes em relação aos fundamentos da história do mundo e da salvação no período medieval, ver: BORGOLTE, Michael, Foundations “for the Salvation of the Soul” – an Exception in World History?, **Medieval Worlds**, v. 1, p. 86–105, 2015. Sobre o pensamento cristão da Europa medieval em relação à história, à Cidade de Deus e à chegada do reino dos céus, ver: GILSON, Étienne, **Evolução da Cidade de Deus**, São Paulo: Editora Herder, 1965, p. 53–4; GILSON, Étienne, **The Spirit of Mediaeval Philosophy**, New York: Charles Scribner’s Sons, 1940, p. 383–402.

²³¹ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 75. Menninghaus ressaltava esse trecho da leitura de Benjamin, ver: MENNINGHAUS, **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**, p. 99–100.

cas estão repletas de influências do cristianismo, elas não rejeitam a religião cristã, mas apenas a suposição de um acesso imediato à transcendência ou à salvação. Isto é, o Barroco rejeita que a vida mundana seja uma prova por ela mesma da salvação ou de um caminho direto ao céu. De acordo com Benjamin, os dramas barrocos não têm uma tese sobre o fim do mundo e da humanidade. A sua trama não se desenrola no último dos tempos e os seus personagens não são a última geração de pessoas que viverão no mundo. O Barroco não acreditava que o fim era iminente e muito menos que com ele viria a salvação. Benjamin escreve:

Onde a Idade Média expõe a caducidade [Hinfälligkeit] dos eventos do mundo e a transitoriedade [Vergänglichkeit] da criatura como estações do caminho aos céus, o drama barroco alemão se soterra completamente no desolamento da condição terrena. Se ele conhece uma redenção, então ela está mais na profundidade dessas próprias fatalidades [Verhängnissen] do que na execução de um plano celeste. A rejeição da escatologia das representações espirituais [geistlichen Spiele: teatro religioso] caracteriza o novo drama em toda a Europa; no entanto, a fuga inconsciente [besinnunglos] para uma natureza desgraçada é especificamente alemã.²³²

Mesmo não acreditando em uma escatologia, na chegada do fim do mundo, o Barroco carrega o outro lado da moeda do pensamento judaico-cristão sobre a história: o paraíso. Ele opõe o decorrer da história do mundo a um momento paradisíaco, do qual história apenas se distancia cada vez mais: “Pois não é a antítese entre história e natureza, mas a secularização plena do histórico no estado de criação que tem a última palavra na fuga barroca para o mundo. Ao curso desolado da crônica do mundo não se opõe à eternidade, mas à restauração de uma intemporalidade paradisíaca. A história vagueia dentro do palco”.²³³ A história do mundo tal como é apresentada pelos dramas barrocos, ou seja, os conflitos em torno do soberano, conduz as personagens somente para longe do paraíso e jamais para perto ou para um fim resolutivo e transformador. É nesse sentido que se pode afirmar, tal como fazem Menke e Geisenhanslüke, que o teatro barroco não tem um desfecho ou fim, mas uma espécie de progressão. Contudo, essa progressão não é uma ascensão em direção ao céu, mas é meramente um declínio no interior do próprio mundo, é a história da criatura culpada pelo pecado original, condenada a uma vida decadente fora do paraíso e sem a possibilidade de uma salvação

²³²BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 77–8.

²³³*Ibid.*, p. 91.

no dia do juízo final. Nem mesmo a morte leva a um fim ou a uma transcendência, pois é comum os personagens reaparecem como fantasmas ou fantasmas participarem das ações da trama.

É nesse contexto que os conflitos e as maquinações em torno dos soberanos são desenvolvidas durante as peças: um contexto no qual o mundo é esvaziado de qualquer transcendência. A afirmação de Benjamin sobre os pintores barrocos também vale para os dramaturgos do período: “Os pintores do Renascimento sabiam manter o céu bem alto, nas pinturas do Barroco a nuvem se move escura ou luminosa em direção à Terra”.²³⁴ Essa forma específica de desabrigo transcendental é uma novidade produzida pelo Barroco e é o que estabelece a ligação entre as intrigas de Estado e o sofrimento melancólico.

Ele [o drama profano] defronta os materiais históricos – a iniciativa de poetas que tematizaram os ocorridos atuais, como Gryphius, ou as ações de Estado [Haupt- und Staatsaktionen]²³⁵ do Leste, como Lohenstein e Hallmann, foi tremenda. Mas essa tentativa se mantém relegada desde o início a uma forte imanência, sem olhos para o além dos mistérios, e limitada, no desdobramento de seu aparato com certeza rico, a apresentação de aparições de fantasmas e de apoteoses de soberanos. O drama barroco alemão cresceu nessas constrições.²³⁶

Portanto, a personagem do soberano presente nos dramas barrocos não é aquele do período medieval, pois ele está inserido nessa secularização, nessas constrições que guiam o drama barroco, e não no mundo da história da salvação medieval. Para Benjamin, o início da modernidade produziu uma nova teoria da soberania que se refletiu na dramaturgia. Nessa nova teoria o poder político da Igreja passou a ser submetido ao do Estado. Com isso, o soberano ganhou uma posição privilegiada na vida política do Estado: ele se tornou absoluto. A supremacia desse poder é tanta que Benjamin escreve: “O soberano representa [repräsentiert] a história. Ele toma em mãos os acontecimentos históricos como um cetro”.²³⁷

Era esperado desse soberano o ultimato em situações de exceção. Contudo, para Benjamin, o Barroco não viu isso como uma maneira de garantir a prosperidade e a estabilidade da comunidade em geral e evitar conflitos e guerras, tal como o pensamento racional e

²³⁴*Ibid.*, p. 76.

²³⁵Sobre a expressão alemã *Haupt- und Staatsaktion*, ver o verbete correspondente no dicionário Duden (www.duden.de)

²³⁶BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 77.

²³⁷*Ibid.*, p. 59.

humanista da Renascença.²³⁸ A supremacia do soberano foi tomada pelo Barroco de uma maneira negativa, irascível e corrompida, tanto na figura do tirano quanto na do mártir, que correspondem aos dois lados da mesma moeda. Benjamin afirma que: “O plano do estado de criação, o chão, sobre o qual o drama barroco se desenrola, também determina completa e evidentemente o soberano. Por mais alto que ele se entronizasse sobre o súdito e o Estado, sua categoria está estabelecida no mundo da criação, ele é o senhor das criaturas, mas permanece criatura.” Isso é importante para entender o tipo de secularização que ele levou em frente.

Segundo Benjamin, os dramas barrocos viam o soberano sobretudo como alguém incapaz de tomar decisões producentes e prósperas, apesar de sua posição de poder e da expectativa frente a sua função e papel nos sistemas políticos.²³⁹ Esses dramas desenvolvem o enredo a partir da antítese entre o poder do soberano e a sua incapacidade de tomar decisões, ou seja, entre a certeza de seu poder superior e a impotência de sua pessoa humana. Não só, mas especialmente sobre as peças de Lohenstein, Benjamin afirma que “não são pensamentos que as [as personagens de Lohenstein] determinam, mas impulsos físicos instáveis”.²⁴⁰ Isso ocorre tanto com os tiranos quanto com os mártires, de modo que as duas personagens se aproximam nas peças do Barroco:²⁴¹ “O monarca e o mártir não fogem à imanência no drama barroco”.²⁴²

Na personagem do tirano, esses impulsos aparecem como ordenações de assassinato, entregas de venenos para os adversários e ataques de loucura que descambam sobre o reino e os súditos (em atitudes arbitrarias).²⁴³ Já na personagem do mártir, eles aparecem na resistência às torturas físicas e psicológicas – no grito, nas lágrimas e no corpo. Benjamin escreve que: “Pois não é exagerado também que a descrição do drama de mártires se reconheça basicamente em todas as definições de drama dos manuais. Elas não se orientam tanto ações do herói quanto pela sua tolerância [Dulden], e ainda mais não pelos tormentos da alma do que pela tortura das aflições corporais”.²⁴⁴

²³⁸ *Ibid.*, p. 60.

²³⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 66–7.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 66, 68–69.

²⁴² *Ibid.*, p. 62.

²⁴³ *Ibid.*, p. 100.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

As aflições que atingem os personagens e desdobram o seu sofrimento como sinal de sua impotência são os motores tanto do martírio quanto da tirania. Segundo Benjamin, não há uma ação ponderada e comedida tomada a partir de uma decisão baseada somente em valores morais ou em uma superioridade moral: “O rito da vida dos afetos acelera a um ponto tal que as ações serenas e as decisões amadurecidas se tornam cada vez mais raras”.²⁴⁵ Ou, como ele também aponta, não há uma prevalência do estoicismo nos personagens do Barroco, nem mesmo no mártir. Benjamin escreve o seguinte sobre a peça que Gryphius escreveu durante a sua juventude acerca do rei Herodes, que mistura os traços do tirano e do mártir:

Precisamente o espírito do drama de príncipes se manifesta no seguinte, em que nesse fim típico do rei judeu²⁴⁶ estão entrelaçados os traços da tragédia de mártires [Märtyrertragödie]. Pois no governante [Herrscher], quando ele desdobra o poder da maneira mais extasiada, se reconhecem, ao mesmo tempo, a revelação da história e a instância que leva ao termo de suas vicissitudes, assim se fala o seguinte para o César que se perde no êxtase do poder: ele cai como vítima [Opfer] de uma desproporção da ilimitada dignidade hierárquica, com a qual deus o investe, em relação a sua pobre essência humana.²⁴⁷

O domínio das afecções não é único à personagem do soberano nos dramas barrocos. Apresentar a maneira pela qual as afecções impulsionam as ações dos senhores das criaturas é importante para mostrar a intensidade e a extensão dessa força: as afecções atingem até mesmo a personagem principal das obras. E, por isso, mesmo elas não se mantêm somente no soberano. Os impulsos das afecções também exercem o seu domínio sobre todo o resto do mundo representado nas peças. Depois da personagem do soberano, aquela que melhor exemplifica o exercício dessa dominação das afecções é o intriguista. Porque em cada uma de suas ações meticulosas se escancaram a ganância, a traição, a manipulação e etc.²⁴⁸

Além disso, as mesmas afecções agem também sobre tudo que é inorgânico ou sobre tudo o que não é exatamente vivo. O fantasma que retorna para se vingar, a coroa que transmite uma maldição ou o punhal que mata quem não se queria. Todos esses outros perso-

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

²⁴⁶ O fim típico de Herodes era a sua imagem de tirano, que era cultuado por seguidores e ao mesmo tempo destrutivo para si e para seus súditos.

²⁴⁷ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 66.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 97–98.

nagens, aparatos de cenário e objetos em geral são regidos sobre esses mesmos impulsos. Diferentemente das tragédias gregas, não há nos dramas barrocos um sujeito que centraliza em si o destino, ou seja, não há uma personalização do destino na figura do herói. De acordo com Benjamin, no barroco o “‘O sujeito do destino é indeterminável’. Por isso o drama barroco não conhece heróis, mas tão somente constelações”.²⁴⁹ No Barroco, o mundo inteiro carrega essa chaga: todas as criaturas caídas compartilham a culpa do pecado primordial, pois “A fatalidade [Verhängnis] não é partilhada somente entre as personagens, ela governa [n]as coisas da mesma maneira”.²⁵⁰

Segundo Benjamin, a melancolia é uma característica do sofrimento que se desdobra nesse mundo secularizado do Barroco. Ela coincide com o conflito das afecções que dominam a vida das criaturas. Benjamin a vê como uma “certa forma de paganismo germânico e de crença sombria na sujeição ao destino”²⁵¹ que sobreviveu no Barroco de uma forma específica, especialmente porque não houve apenas uma maneira de se ver a melancolia ao longo da história do pensamento europeu.

As fontes antigas da teoria da melancolia podem ser encontradas no deus Chronos da mitologia grega (ou em Saturno, seu nome romano). Nessa figura, a melancolia se mostra através de uma ambiguidade. Chronos é, por um lado, o deus poderoso, assustador e sábio, mas, por outro lado, ele é o deus triste, humilhado e destronado pelo ardil mais simples.²⁵² Desse modo, na sua figura se reúnem uma mistura de genialidade e loucura, de conhecimento sobre a vida e de incapacidade de agir efetivamente sobre o mundo. A posteridade absorveu de diferentes maneiras essa ambiguidade. O Renascimento, por exemplo, reduziu os lados negativos da melancolia e a utilizou para formular uma teoria do gênio. Já o Barroco seguiu um caminho diferente, similar ao do pensamento medieval: “Com uma atitude característica, marcada pela reação da Contrarreforma, o tipo do drama barroco alemão segue a imagem escolástica medieval da melancolia”.²⁵³

De acordo com Benjamin, o pensamento cristão que o Barroco absorveu levou em frente uma desvalorização das ações e obras humanas. A Contrarreforma foi o grande veículo

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 136.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 144.

²⁵² *Ibid.*, p. 156. Benjamin se utiliza muitas vezes o trabalho de Panofsky e Saxl para explicar as origens antigas da melancolia.

²⁵³ *Ibid.*, p. 165,166.

de transmissão desse pensamento para o Barroco. Ela advogava que as ações e as obras da vida humana deveriam ser sinais de humildade, dever e fé e jamais uma maneira de vaidade, grandiosidade ou realização pessoal e comunitária. Assim, a vida ativa não poderia ter um sentido inerente a si mesmo. Benjamin afirma que esse pensamento esvaziou o mérito das atividades práticas: “Retirou-se todo o valor das ações humanas, e algo de novo nasceu: um mundo vazio”.²⁵⁴ O foco no desenvolvimento de uma vida contemplativa surge nesse momento como uma reação à desvalorização da vida ativa. Já que não era possível encontrar um sentido no mundo externo, o indivíduo mergulha para dentro de si em busca de alguma coisa. No entanto, essa nova viagem para o interior de si mesmo também parece não trazer nenhum contentamento. A vida contemplativa não entrega nada para o indivíduo, mas apenas o faz mergulhar em suas próprias perturbações: “E apesar disso, também o alheamento contemplativo levava facilmente à queda num abismo sem fundo”.²⁵⁵ De acordo com Benjamin, para esse pensamento religioso herdado pelo Barroco, esse abismo é um retrato das limitações da própria condição na qual o seres humanos se encontram: aquela condição decadente de todas as criaturas.²⁵⁶

O autor que melhor explicitou essa maneira Barroca de ver a melancolia foi Aegidius Albertinus. Para Benjamin, ele aponta como o pensamento religioso medieval transformou a melancolia em algo demoníaco. Na Idade média a melancolia passa a ser vista como um pecado: a acédia, o sinal de que o diabo invadiu o espírito do indivíduo e perverteu a sua vontade. As fontes iniciais dessa perversão podem parecer meramente fisiológicas: os movimentos na bile negra, apontados pelo médico quinhentista Paracelso, por exemplo.²⁵⁷ Porém, no momento em que surgem como dúvidas, questionamentos e medos que atingem os indivíduos, elas deixam de ser apenas fisiológicas e passam a ser perturbações do espírito. Para ilustrar esse processo, Benjamin cita o seguinte trecho de Albertinus: “Vivo, os seus sentidos vão no entanto morrendo, pois ele deixa de ver e ouvir o mundo que vive e age à sua volta, para só pensar nas mentiras que o diabo lhe pinta no cérebro e lhe sopra ao ouvido, até que

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 152.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 152–155.

por fim começa a dar sinais de loucura e se afunda no desespero”.²⁵⁸ Benjamin afirma que Albertinus vê a melancolia como um sintoma do conflito das afecções que atingem os indivíduos. Porém, o mais importante para a compreensão da maneira específica como ela é vista por essa perspectiva, é notar que as afecções não são meramente humanas, mas forças demoníacas que tem como objetivo enfraquecer a vontade, a decisividade e a certeza do sujeito. As perturbações de Sophonisbe são um retrato desse sofrimento melancólico:

Na *Sophonisba* deparamos com a tentativa, característica e invulgar de refutar o Ciúme como figura alegórica, atribuindo-lhe um comportamento à imagem do melancólico demente. Se a refutação alegórica do Ciúme nesta passagem é já estranha, porque o ciúme de Syphax por Masinissa é mais que justificado, por outro lado é altamente surpreendente que o delírio do Ciúme comece por ser caracterizado como ilusão dos sentidos – levando a figura a ver rivais em escaravelhos, gafanhotos, pulgas, sombras, etc. –, para depois, apesar de todos os esclarecimentos da razão, suspeitar que aquelas criaturas, evocando certos mitos [Mythen], sejam rivais divinos metamorfoseados. Toda a cena não é, assim, típica da expressão de uma paixão, mas de uma perturbação mental.²⁵⁹

Do ponto de vista do pensamento medieval sobre a salvação, a perseverança dessas forças demoníacas encontraria um fim no dia do juízo final. Porém, como não há no Barroco uma teoria sobre o fim do mundo, as forças demoníacas não encontram seu fim. Afinal, elas fazem parte desse mundo imanente e coincidem com as afecções que o movem.

O sofrimento apresentado pelos dramas barrocos é um sofrimento melancólico na medida em que ele é caracterizado como um conflito de afecções que se passa à revelia dos personagens e os levam à decadência. As dúvidas que corrompem as ações do soberano e o levam a loucura, as maquinações elaboradas pelos intriguistas que o fazem agir por egoísmo e as maldições que guiam as coisas são expressões da agência demoníaca que move o mundo por meio das afecções. Essa é a condição das criaturas na perspectiva do Barroco: vazia de providência e repleta de desgraça.²⁶⁰ A história do mundo secularizado, que é a única que o Barroco vê, é regida pela transitoriedade dos afetos demoníacos que o movem. O sofrimento melancólico é a sua imagem, é a transitoriedade que Gryphius procura eternizar no prefácio à

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 150. A obra de Albertinus citada por Benjamin nesse trecho é *Lucifers Königreich und Selengejaidt*, ver: <https://archive.org/details/lucifersknigre26albe/mode/2up>

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 150–151.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 177.

Catharina da Geórgia. Esse sofrimento melancólico que se é uma manifestação do desdobramento da história do mundo é a única coisa que se mantém eterna para o Barroco. Por isso Benjamin afirma: “Na corte, o drama barroco depara com o cenário eterno e natural do curso da história”.²⁶¹

A alegoria barroca e a sobrevivência da mitologia da Antiguidade europeia

Os afetos demoníacos que movem a história do mundo e o seu sofrimento melancólico nos dramas barrocos é um produto novo desse período. Eles são construídos a partir dos vestígios da mitologia antiga europeia que sobreviveram na modernidade. É nesse sentido que a novidade do Barroco provém das ruínas da Antiguidade. Mais precisamente, a mitologia greco-romana sobrevive a partir de uma renovação no século XVII da maneira pela qual a Idade Média europeia interpretou os deuses olímpicos, ctônicos e os demônios da mitologia greco-romana. De acordo com Benjamin, a alegoria foi o modo de expressão que construiu essa renovação. Enquanto a história e o sofrimento melancólicos são os teores de coisa dos dramas barrocos, a alegoria é a sua técnica de construção. É ela que constrói esses teores ao sincretizar a mitologia greco-romana e o pensamento judaico-cristão medieval. Nesse sentido, Benjamin escreve: “A intuição [Anschauung] alegórica tem a sua origem no confronto da *physis* carregada de culpa, que o Cristianismo instituiu, com uma *natura deorum* mais pura, que se encarnou no Panteão. Ao mesmo tempo em que o paganismo se revitalizou novamente com a Renascença e o cristianismo com a Contrarreforma, a alegoria teve também de se renovar, como forma desse confronto”.²⁶²

Essa descrição pontual da origem da alegoria mostra que Benjamin trata de uma alegoria específica no livro sobre o drama barroco. Essa alegoria é aquela que surge em um conjunto de obras do século XVII a partir do confronto entre o paganismo do Renascimento e o cristianismo da Contrarreforma. Portanto, seu objetivo não é formular uma teoria geral da

²⁶¹ *Ibid.*, p. 92.

²⁶² *Ibid.*, p. 244.

alegoria ou dos usos e propriedades comuns que esse conceito teve ao longo da história da literatura e da poesia, mas apresentar uma teoria sobre a alegoria do Barroco.²⁶³

Como escreveu Menninghaus, no contexto do livro sobre o drama barroco, a alegoria não deve ser considerada aleatória e abstratamente enquanto uma contraposição a um conceito de símbolo também genérico, mas deve ser compreendida de uma maneira determinada.²⁶⁴ Contudo, apesar de ter destacado a necessidade de se atentar ao tipo barroco da alegoria, Menninghaus não leva a sua consideração muito adiante. Ele aponta que Benjamin vê a alegoria barroca como uma renovação do pensamento medieval, mas não explora essa afirmação. Apenas Menke elabora o significado dessa renovação e como ele se refere a uma amarração entre a mitologia antiga e as doutrinas judaico-cristãs. Ela afirma que, por ser influenciado pelo medievalismo, o Barroco passa a ver a mitologia greco-romana como uma fonte de corrupção. O argumento dela é que, segundo Benjamin, os seres mitológicos reaparecem no Barroco por meio da personificação de conceitos abstratos e das coisas mortas e que, com isso, eles passam a ser reunidos sob o termo Satã (Diabo) e identificadas à matéria que compõem o mundo.²⁶⁵

Segundo Benjamin, a alegoria medieval tinha um caráter didático. Para o cristianismo medieval, a verdade sobre o mundo, tal como Deus a conhece, não é acessível às criaturas, mas à elas pode ser revelado algo indiretamente por meio de palavras enigmáticas.²⁶⁶ Assim, o papel da alegoria medieval era ensinar indiretamente os estudiosos das escrituras sagradas e as demais pessoas sobre a providência divina que estava em todas as coisas. Diferentemente, a alegoria barroca não transmite ou ensina sobre a boa vontade dessa providência. O Barroco retoma o pensamento antigo, mas não o faz sob a luz da razão e da superação humanista da Renascença. Ele retoma a partir de uma visão decadente da natureza. Benjamin escreve que “A alegoria medieval é cristã e didática – o Barroco retorna à Antigui-

²⁶³Diferentemente do foco da investigação de Benjamin apresentado nesse momento, que se dedica ao significado da alegoria nos dramas Barrocos, o livro de João Adolfo Hansen expõe diferentes usos do conceito de alegoria da Antiguidade europeia até a Renascença. Por isso ele é um bom exemplo de uma pesquisa mais geral, focada nos usos e nas transformações do conceito desse modo de expressão. Conferir: HANSEN, João Adolfo, **Alegoria. Construção e interpretação da metáfora**, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

²⁶⁴MENNINGHAUS, **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**, p. 113–114.

²⁶⁵MENKE, **Das Trauerspiel-Buch. The Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen**, p. 218–222.

²⁶⁶Sobre a alegoria medieval, conferir: HANSEN, **Alegoria. Construção e interpretação da metáfora**, p. 91–137.

dade no sentido místico e histórico natural. Essa Antiguidade é a egípcia e será depois também a grega”.²⁶⁷

Benjamin defende que as alegorias barrocas constroem a imanência do Barroco ao atrelar um significado do mundo a uma forma decadente de natureza e não a um processo de ascensão e transcendência. Por isso o seu produto são ruínas, fragmentos ou qualquer coisas que não se encontram no momento de ascensão de sua vida, mas no de mortificação. É por meio de alegorias que a história se transforma em uma natureza decadente, em um sofrimento melancólico: “Este é o cerne da consideração de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como história do sofrimento do mundo; ela é significativa somente nas estações da sua decadência”.²⁶⁸ Tudo aquilo que foi deixado pela Antiguidade é revitalizado pelas alegorias barrocas sob o olhar da decadência. Ou seja, a maneira de se olhar para a mitologia dos antigos Europeus não segue o padrão próprio da Antiguidade e nem meramente o do período medieval, mas um estilo novo da modernidade: “O que aqui mais se afirma não são já as reminiscências antigas, mas uma sensibilidade estilística atual. O que jaz em escombros, o fragmento altamente significativo, o pedaço [Bruchstück]: é a matéria mais nobre da criação barroca”.²⁶⁹ Um pouco depois desse trecho, Benjamin escreve: “O que a Antiguidade deixou para eles [os poetas barrocos] pedaço por pedaço dos elementos a partir dos quais o todo novo se mistura. Não: se constrói. Pois a visão acabada desse novo era: ruína”.²⁷⁰ Ela, a ruína, é o emblema da alegoria barroca para Benjamin.

No coro e no entreato dos dramas barrocos as alegorias chamam a atenção do público da maneira mais evidente.²⁷¹ Para Benjamin, ambos são seções herdadas do teatro grego, porém o Barroco lhes dá uma função própria. São nelas onde a mitologia antiga ganha de maneira mais destacada uma vida nova como ruína e escombros do que já foi um dia. Os deuses antigos aparecem despedaçados, separados, renomeados e transfigurados sob um novo contexto. Eles se concretizam e passam a personificar o sofrimento da natureza enquanto paixões que movimentam o mundo. Eles parecem no formato de atributos e conceitos

²⁶⁷BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 182.

²⁶⁸*Ibid.*, p. 177.

²⁶⁹*Ibid.*, p. 190.

²⁷⁰*Ibid.*

²⁷¹*Ibid.*, p. 203; Acredito que o que Benjamin chama de coro e de entreato possam se confundir um com o outro ou com as cenas que se passavam mais ao fundo do palco, divididas da “principal” pela cortina, ver: *Ibid.*, p. 206.

abstratos, sentimentos, pecados, fantasmas e etc. Às vezes até mesmo os heróis míticos são extraídos de suas histórias originais e ressurgem como forças passionais que existem no mundo independentemente. Nos coros de *Catharina da Geórgia*, de Gryphius, de *Cleopatra* e *Sophonisbe*, de Lohenstein, e de *Mariamne* e *Sophia* de Hallmann são encenados diálogos entre os seguintes personagens: a justiça, as virtudes (e a virtude), o vício, a vingança, gratificação [Belohnung], a volúpia (luxúria), Hércules, o fantasma do rei Leopoldo, a morte, o amor, a inveja, o egoísmo, a credulidade, a desconfiança e a misericórdia divina. Benjamin escreve o seguinte:

E o alegórico manifesta-se no figural e no cênico assim como na palavra. Essa tendência alcança o seu ponto mais alto nos interlúdios com os seus atributos personificados, os vícios e as virtudes materializados em figuras de carne e osso [fleischgewordenen], sem no entanto ser limitada a eles. Pois é claro que uma série de tipos como o rei, o cortesão, o bobo, têm um significado alegórico. Neste plano aplicam-se de novo as divinações de Novalis: ‘As cenas propriamente visuais são as únicas verdadeiramente teatrais. Personagens alegóricas, são as únicas que a maior parte das pessoas vê à sua volta. As crianças são esperanças, as garotas são desejos e preces [Bitten]’. O fragmento mostra com perspicácia a relação que existe entre o espetáculo em si e a alegoria.²⁷²

Mas por que os personagens que aparecem no coro e no entreato, tais como a volúpia, a vingança e etc, são transfigurações dos deuses e demônios da mitologia grega? O que justifica essa associação? O principal responsável por essa transfiguração ao longo da história foi o combate do cristianismo medieval contra o paganismo. O Barroco herdou o patrimônio desse conflito. Benjamin escreve que: “A alegorese nunca teria surgido se a Igreja tivesse conseguido eliminar radicalmente os deuses da memória dos crentes. Ela [a alegorese] não é, de fato, o monumento epigonal de uma vitória: é antes a palavra capaz de exorcizar um resíduo ainda intacto da vida dos Antigos”.²⁷³

Segundo Benjamin, na tentativa de eliminar o paganismo da mente do público, o cristianismo acabou mantendo-o vivo. A estratégia da doutrina cristã foi identificar os deuses pagãos a valores negativos e aos males da materialidade da vida terrena. Isso teria um objetivo

²⁷²BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 205.

²⁷³*Ibid.*, p. 240. O livro citado por Benjamin é: CREUZER, Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen*, Leipzig und Darmstadt: Heyer und Leske, 1819.

duplo: por um lado, destituí-los da posição de objetos de culto e, por outro lado, atribuí-los um sentimento de aversão. As paixões que constituem e movem o mundo terreno podem ser apenas e somente demoníacas para esse pensamento cristão. A Idade Média identificou a matéria com os demônios: “Para o drama barroco tem importância o seguinte: a Idade Média abrigou firmemente na figura de Satã a amarração entre o material e o demoníaco. Foi sobretudo possível, com a concentração das diversas instâncias pagãs num *único* Anticristo teologicamente bem definido, atribuir à matéria, de forma mais clara do que através de muitos demônios, essa aparência sombria e dominadora”.²⁷⁴ Por exemplo, a nudez comum às imagens das esculturas gregas e romanas dos deuses foi utilizada como emblema de impureza e de forças pecaminosas. Afrodite (Vênus) e Dionísio foram identificados à luxúria, devassidão e à falta de virtudes. No entanto, ironicamente, foi nesse processo de revalorização que os ícones pagãos entraram no pensamento medieval como parte de uma natureza material e demoníaca. Para Benjamin, cada um daqueles atributos personificados foi fruto desse processo. A deusa Dike (Justiça) e o deus Thânatos (Plutão) são exemplos da sobrevivência da mitologia antiga na forma de uma vivificação das coisas e das paixões. No trecho a seguir a importância da alegoria medieval para a barroca pode ser encontrada nas palavras de Benjamin:

As afinidades de fato entre a cristandade medieval e a barroca são de tripla ordem. Para ambas são igualmente essenciais a luta contra os deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio do corpo [Leiblichkeit]. Estes três motivos estão intimamente relacionados. Chegamos à conclusão de que, de um ponto de vista da história da religião, são um e o mesmo motivo. E só com referência a eles se pode elucidar a origem da alegoria.²⁷⁵

O Barroco herdou a visão medieval acerca a matéria que compõe o mundo e sua qualidade demoníaca: para Benjamin, o Barroco também identifica a materialidade com o demoníaco. Contudo, ele explora essa identificação mais intensa e amplamente do que o pensamento medieval. Tudo o que existe para o Barroco é terreno e, por isso mesmo, é material e demoníaca. As alegorias barrocas criam um mundo de paixões que andam sobre a terra em carne e osso, se comunicam com as pessoas e interferem em suas vidas como forças do des-

²⁷⁴BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 244–245.

²⁷⁵*Ibid.*, p. 238.

tino. As palavras de Ferdinando em *A Tempestade*, de Shakespeare, são nesse caso a mais pura realidade dessa visão de mundo: “O inferno está vazio, e os demônios estão todos aqui”.²⁷⁶ As imagens das alegorias barrocas funcionam em certa medida como uma rejeição à metafísica escolástica,²⁷⁷ pois não pressupõem a existência de um ser transcendental.

Segundo Benjamin, no mundo barroco tudo é natureza, tudo é passional. Os fantasmas, as figuras do passado, os conceitos e atributos não são personificações de uma alma ou de um ser transcendental nos dramas barrocos, mas são eles mesmos paixões encarnadas, imagens que remetem apenas ao ato da peça que ocorreu anteriormente ou que está em cena. Benjamin defende que o sentido das alegorias está no interior do mundo e não fora dele. Para o Barroco, o fantástico, o mitológico e os espíritos aparecem como parte do mundo, ou, no máximo, como parte dos sonhos dos personagens de algumas peças. Benjamin escreve que: “A personificação alegórica sempre nos iludiu sobre esse ponto: a sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar uma forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens”.

Portanto, a alegoria barroca não representa corporeamente uma alma transcendente, mas expande ou intensifica as propriedades das coisas do mundo ao ponto de eliminar a exigência de uma metafísica tal qual a medieval. Para complementar e explicitar a visão que o Barroco tem acerca da alegoria, Benjamin cita o seguinte trecho de Creuzer: “O Barroco vulgariza a velha mitologia para atribuir a tudo figuras (não almas): é o último grau de alienação, depois da estetização ovidiana e da profanação neolatina dos conteúdos hieráticos da fé. Sem o menor vislumbre de espiritualização do corpóreo. Toda a natureza é personalizada, não para ser interiorizada, mas pelo contrário, para lhe ser retirada a alma”.²⁷⁸

Nos dramas barrocos, o coro costuma ser a seção final do ato. Ele é encenado no fundo do palco ou ao lado de onde ocorreu a ação principal. Essa e o coro são separados pela cortina, mas, apesar disso, compartilham uma vizinhança, uma contiguidade. Segundo Benja-

²⁷⁶SHAKESPEARE, William, *A Tempestade*, Porto Alegre: L&PM, 2013.

²⁷⁷GILSON, Etienne, *A Filosofia na Idade Média*, São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995, p. 511–882. Os capítulos VIII e IX reconstroem respectivamente a história do pensamento da Escolástica medieval (século XIII) e o período de sua “decadência.” Moody ressalta a emergência do empirismo no pensamento medieval durante esse período final, o que apontar para a tendência intramundana da produção do conhecimento desenvolvida no início da modernidade e que Benjamin quer destacar em sua leitura do Barroco: MOODY, Ernest A., Empiricism and Metaphysics in Medieval Philosophy, *The Philosophical Review*, v. 67, n. 2, p. 145–163, 1958.

²⁷⁸BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 199.

min, essas duas seções são justapostas como níveis diferentes. A ação é a realidade e o coro é o sonho. É nessa parte final, no momento mais fantástico e onírico, onde o estilo bombástico do Barroco se expressa mais intensamente e as alegorias ressaltadas anteriormente surgem para dar significado aos acontecimentos da peça.²⁷⁹

No final do quarto ato de *Sophonisbe* o diálogo entre Hércules, a Volúpia, a Virtude e o espírito de Leopoldo expressa o significado da ação que se desdobrará no assassinato de Sophonisbe pelo veneno enviado por Massinissa. A Virtude desmascara a volúpia e aparentemente parece coroar Massinissa, a assassina. Personagens fantásticos aparecem também no coro do fim do terceiro ato da peça *Agripina* para salvar a imperadora romana. As ninfas (nereides) conversam com as deusas da montanha com o intuito de salvar agripina do naufrágio, pois as deusas do mar dizem que a verdadeira destruição de Agripina não virá do mar, mas dos infortúnios das paixões. As ninfas falam: “Os vícios são os verdadeiros ventos destruidores de navios. / A mãe é afogada pelo próprio filho”.²⁸⁰

Além de encontrarem seu ponto mais alto no coro, as alegorias se espalham por outros lugares dos dramas barrocos, tais como nos prefácios, subtítulos, frases e diálogos das ações e etc. Benjamin afirma que os prefácios e os subtítulos (ou títulos duplos) da obra tem uma função parecida com o coro. Eles aparecem justapostos ao elemento principal, no caso o título, e procuram expressar o significado da obra. Benjamin escreve que no prefácio à *Cardenio e Celinde* Gryphius conta de antemão que a sua obra mostra a vitória da morte sobre o amor, assim como no de *Catharina da Gerogia*, citado anteriormente, ele reconta a vitória do amor sagrado sobre a morte.²⁸¹ Nesses casos, as palavras mostram um sentido premonitório e uma vida própria. “A morte,” “o amor,” “a traição,” “a virtude” e etc aparecem como agentes concretos do mundo, exatamente como no coro: “As palavras, mesmo isoladas, revelam-se como fatídicas. Somos mesmos tentados a dizer que o simples fato de elas, assim isoladas, significarem ainda alguma coisa dá ao que lhes resta de significação um caráter ameaçador. A linguagem é, assim fragmentada, para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa”.²⁸²

²⁷⁹*Ibid.*, p. 208–209.

²⁸⁰LOHENSTEIN, Daniel Casper von, **Agripina: Trauerspiel**, Stuttgart: Holzinger, 1995, p. 59. Essa como outras peças dos autores barrocos citados aqui podem ser acessados em: www.zeno.org

²⁸¹BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 210–211.

²⁸²*Ibid.*, p. 224–225.

O uso de catacreses e de frases que associam um objeto inanimado ou a ação de uma pessoa à natureza também é um exemplo das alegorias dos dramas barrocos. “Por exemplo: ‘o relâmpago da calúnia’, ‘o veneno da soberba’, ‘os cedros da inocência’, ‘o sangue da amizade’. Ou: ‘Pois Mariana morde como uma víbora / Prefere o fel da discórdia ao açúcar da paz’”.²⁸³ Ou ainda em frases como o conselho que Sofia dá à Agripina: “Se retira-se debaixo das árvores que estão prestes a cair”,²⁸⁴ e também a frase da própria Agripina deita para Seneca: “corta-se fora as raízes caso uma árvore detestável não deva crescer demais”.²⁸⁵ Há também o uso de diálogos curtos nos quais os personagens se interferem reciprocamente. Tal como na peça *Leo Armenius*, de Gryphius, citada por Benjamin: “Leo: Esta casa ficará de pé, e os seus inimigos cairão./ Theodosia: Desde que a queda não atinja os que esta casa cercam./ Leo: Cercam com a espada./ Theodosia: Com que nos protegeram./ Leo: Com que nos ameaçaram./ Theodosia: Com que apoiaram o nosso trono”.²⁸⁶

Para Benjamin, todos esses exemplos de alegorias correspondem à revalorização da mitologia antiga feita pelo olhar barroco. Eles são trechos curtos, quase que proverbiais, ou palavras que ganham um corpo e um poder fatídico com o intuito de expressar o movimento do sofrimento melancólico característico do mundo imanente do Barroco. Como Benjamin escreve no trecho a seguir, esses fragmentos não estão isolados, mas se organizam a partir da ideia de uma natureza decadente que dá sentido ao mundo:

Quer se trate, segundo o caso do drama escolar jesuíta [Schuldramas], de um exemplo aplicado alegórica e ‘espiritualmente’ a partir da história antiga – Halmman: o coro de Dido em *Adonis e Rosibella*, o coro de *Callisto em Catharina* -, quer os coros, como prefere Lohenstein, desenvolvam uma psicologia edificante das paixões, ou, como em Gryphius, domine a reflexão religiosa – mais ou menos em todos esses casos, o episódio dramático não é tomado por como isolado, mas visto como catástrofe natural e necessária, inscrita no curso do mundo.²⁸⁷

²⁸³ *Ibid.*, p. 214.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 89; LOHENSTEIN, **Agrippina: Trauerspiel**, p. 77. Esse obra em especial tem diversas alegorias com árvores.

²⁸⁵ LOHENSTEIN, **Agrippina: Trauerspiel**, p. 22.

²⁸⁶ BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 225.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 206–207.

O mito de história natural

Tal como foi exposta até aqui, para Benjamin, a história do mundo coincide com sofrimento melancólico nos dramas do século XVII, de modo que o desdobramento da história é ele mesmo o desdobramento dos conflitos passionais que dispõem esse sofrimento. Essa é a condição da criação descrita pelos dramas barrocos. As paixões da alma e do corpo tem um papel central para essas obras: a história política é um conflito de paixões e, nesse sentido, é natureza. Para Benjamin, há no Barroco uma teoria antropológica similar aquela de Maquiavel, mas mais abrangente. Ela se estende para os objetos, fantasmas e demais seres que povoam os cenários das peças e não se mantém restrita apenas aos seres humanos. Desse modo, a natureza é um princípio de toda a criação antes de ser uma qualidade dos seres humanos. Esses são apenas mais uma das criaturas. Benjamin escreve que a teoria da literatura não havia compreendido até então essa nova visão natural que o Barroco tem da história: “O período subsequente [ao século XVII] acolheu da teorização barroca o pressuposto de que os temas históricos eram particularmente apropriados ao drama barroco [Trauerpiel]. E assim como esse período deixou de perceber no drama barroco a transformação da história em histórica natural [die naturhistorische Umformung der Geschichte], deixou de perceber na análise da tragédia a separação entre a lenda e a tragédia”.²⁸⁸

Portanto, Benjamin argumenta contra a teoria literária ainda vigente em seu período. Ele defende que o Barroco levou em frente um processo de naturalização da história. Segundo ele, tudo é soterrado no mundo e transformado em natureza pelo Barroco. Até mesmo o espírito é trazido para o interior do mundo. A virtude, a vingança, as sábias maquinações dos personagens da corte e as aflições do soberano são transformados em sentimentos. Tudo é conflito de paixões. Nägele reforça exatamente esse ponto da explicação de Benjamin sobre a imanência no teatro Barroco: o soterramento do sensível e do inteligível no mundo torna impraticável pensar onde acaba um e onde começa o outro no cenário apresentado por essas obras.²⁸⁹

Transformar a história em natureza não significa meramente defender que o Barroco tomou as atividades e produções humanas como dados universais e necessários da

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 123.

²⁸⁹ NÄGELE, Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie, p. 512.

natureza. A tese de Benjamin é muito mais específica. Ele defende que os dramas barrocos alemães pressupõem uma ideia própria de história natural. No sentido das pesquisas das ciências da natureza sobre as leis dos fenômenos naturais, a história natural começou a se propagar entre as elites científicas do início da modernidade europeia. Pelo menos desde o Renascimento, a ideia de que seria possível encontrar respostas para a vida e o cosmos na estrutura do mundo e não somente na fé começou a parecer produtiva para os estudiosos.²⁹⁰

Contudo, não é nesse sentido científico que Benjamin procura defender que a literatura barroca pressupunha uma ideia de história natural. Há algumas afinidades entre esse sentido mais racional da pesquisa científica e aquele que ele aponta na literatura barroca. Porém, essas afinidades não explicam o mais essencial da visão Barroca. A ideia de história natural dos dramas barrocos alemães não se libertou dos vestígios do pensamento mitológico da Antiguidade, mas trouxe essa mitologia para o seu interior como matéria dotada de vida, como demônios.

Por isso, Benjamin procura mostrar que a secularização presente na literatura barroca é uma transformação da história em uma forma específica de natureza, muito diferente daquela visão positiva de Rousseau: “A sequência das ações dramáticas desenrola-se como nos dias da criação, nos quais ainda não há história. A natureza da criação que absorve em si o acontecer histórico é totalmente diferente da ideia rousseauista da natureza”.²⁹¹ Para Benjamin, o Barroco vê a natureza como uma criação desgraçada e decadente e não como um terreno abençoado pela graça divina: “Mas aquela natureza que recebe a impressão da imagem do processo histórico é a natureza caída”.²⁹² Por isso a expressão da história natural dos dramas barrocos é a ruína e não a prosperidade ou a fortuna: “A fisionomia alegórica da história natural [Natur-Geschichte], que é apresentada no palco pelo drama barroco, é efetivamente presentificada como ruína. Com ela a história transferiu-se de sensivelmente para o teatro [Schauplatz]. E configurada dessa maneira a história certamente não se manifesta como processo de uma vida eterna, mas como processo de um declínio inevitável”.²⁹³

²⁹⁰WEDGWOOD, Cicely Veronica, **The Thirty Years War**, London: [s.n.], 1938, p. 18; WILSON, Peter H., **Europe's Tragedy: A History of the Thirty Years War**, London: Penguin Books, 2009, p. 13.3, 16.54.

²⁹¹BENJAMIN, **Origem do drama trágico alemão**, p. 90.

²⁹²*Ibid.*, p. 191.

²⁹³*Ibid.*, p. 189.

A ideia de história natural pressuposta pelos dramas barrocos transforma as paixões em um tipo da natureza muito particular: em uma *physis* material e demoníaca. Por isso escreve Benjamin: “Como do exposto se pode deprender, a exegese alegórica apontava sobretudo em duas direções: destinava-se a dar uma leitura cristã à verdadeira natureza, demoníaca, dos deuses antigos e servia, para a mortificação devota do corpo. Não é por acaso que, quer a Idade Média, quer o Barroco, se compraziam na aproximação, com intenções bem claras, de imagens de ídolos e ossadas”.²⁹⁴ As alegorias barrocas dão vida e voz à natureza inanimada. Fazem ela se expressar. Portanto, elas são a linguagem da natureza, mas dessa natureza particular.²⁹⁵

Se o sentimento melancólico é o teor de coisa dos dramas barrocos alemães, como foi exposto, então a história natural é o seu teor de verdade, o seu objeto apriorístico, por mais que seja a nova forma do mito. É ela que dá sentido a história do sofrimento melancólico apresentada pelo Barroco: “Todo sentimento está ligado a um objeto apriorístico, cuja apresentação é a sua fenomenologia”.²⁹⁶ As obras investigadas por Benjamin pressupõem o mito da história natural de modo que não é possível conceber essas obras sem pressupor a história natural. Metodologicamente, ela não é conhecida imediatamente, mas somente após a crítica levada a cabo por Benjamin. Assim, ela antecede logicamente os dramas barrocos alemães, mas, do ponto de vista da investigação científica, ela é o resultado.

A crítica do mito de Benjamin destaca aqui a direção contrária que os dramas barrocos seguem em relação ao drama burguês do século XVIII, tais como a obra *O mercador de Londres*, de George Lillo. Enquanto essas últimas obras apresentam a formação de um sujeito autônomo, que se desenvolve por meio de sua capacidade de tomar decisões e interagir com seus pares,²⁹⁷ os dramas barrocos apresentam uma vida condenada às paixões do corpo e da alma, às limitações humanas e aos seus impulsos viscerais. Nägele destaca esse ponto da interpretação de Benjamin no seguinte trecho:

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 240.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 223.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 144. É sempre importante lembrar que sentimento é aqui para Benjamin o assunto das obras de arte investigadas, e não o sentimento dos escritores e muito menos o do público. “Se as leis do drama barroco se encontram no coração do sofrimento/luto [Trauer], parte desdobradas, parte não desdobradas, então não é nem ao estado de sentimento do poeta e nem ao do público ao que sua apresentação se destina, mas a um sentir desassociado de um sujeito empírico e intimamente ligado à plenitude de um objeto” *Ibid.*, p. 145.

²⁹⁷ Conferir: SZONDI, Teoria do drama burguês [século XVIII].

A literalização de *Entschließen* (decidir) como declaração [disclosure], como ato de se abrir, traz a metaforização do espaço cênico como manifestação da interioridade. Em contraste, tanto o drama barroco quanto o drama moderno confrontam a audiência com um interior não metafórico, literalmente as entranhas e “vísceras” do corpo aberto. A peça *Der Turm* [A torre] de Hofmannsthal, uma adaptação de *La vida es sueño* de Calderón, encena esse interior não metafórico na memória torturada de Sigismund no corpo aberto de um porco esquartejado.²⁹⁸

Para Benjamin, não há o desenvolvimento de uma vida interior autônoma e emancipada nos dramas barrocos alemães. Muito pelo contrário, o que há é uma heteronomia. A história natural que Benjamin encontra através de sua investigação é uma forma de dominação, é a forma de mito originária do Barroco. O materialismo não é distinguível de uma demonização a partir dessa ideia. De modo de que o sentido da história é produzido pela matéria demoníaca e não pela autonomia dos seres humanos.

A alegoria deve ser entendida como a expressão dessa forma de dominação que se resume na história natural. No seu ensaio sobre Benjamin, escrito na década de 1970, Habermas já escrevia: “A alegoria, que exprime a experiência do sofrimento, da opressão, da irreconciliabilidade e do malogro, que exprime, em sua, a experiência do negativo, contrapõe-se à arte simbólica, que promete e antecipa a felicidade, a liberdade, a reconciliação e a realização”.²⁹⁹

Para Benjamin, até mesmo o que surge nessas peças como espírito subjetivo é apenas uma ilusão de liberdade, porque na realidade os conflitos da alma não são mais do que qualquer outro conflito passional dominado pelas forças demoníacas da natureza. Por um lado, o milagre aparece nas peças como um sinal individual, como uma ilusão subjetiva que não é compartilhável e nem tem realidade no mundo. E o soberano que quer ver a “sua” vontade própria (a “sua” decisão) sendo realizada no mundo, a vê apenas alienadamente, como exercício daquelas forças demoníacas que destroem o mundo. Daí o significado da frase: “Segundo a tese do tempo, o espírito se comprova no poder; o espírito é a faculdade de exercer a ditadura”.³⁰⁰ Nesse momento é possível apresentar uma resposta para a pergunta que Benjamin se

²⁹⁸NÄGELE, *Puppet Play and Trauerspiel*, p. 36–37.

²⁹⁹HABERMAS, *Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin*, p. 176.

³⁰⁰BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 120.

coloca retoricamente no final do seu livro: “qual significado atribuir àquelas cenas de martírio e horror abundantes nos dramas barrocos?”³⁰¹ O significado dos dramas barrocos alemães é o mito da história natural. Ela é o único “espírito” que se comprova no poder e responde pelo sentido dessa literatura.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 234.

Capítulo III. Baudelaire e história cultural

O objetivo desse capítulo é expor a crítica do mito elaborada por Benjamin ao fim da década de 1930. A hipótese que será defendida é a seguinte: a forma do mito pressupostas pela literatura do século XIX, em especial aquela de Baudelaire, é a história cultural [Kulturgeschichte].³⁰² Para Benjamin, a história cultural corresponde a uma compreensão específica que o século XIX construiu da civilização e da cultura. Mais exatamente, a história cultural se refere ao pressuposto de que a história é determinada pelo progresso de uma *téchné* demoníaca e primordial e não pela autonomia dos seres humanos. (Como Benjamin designa em alguns momentos do seu trabalho a apresentação do mito no que há de mais recente pela expressão “imagem dialética”,³⁰³ o objetivo desse capítulo serve indiretamente para mostrar que a noção de imagem dialética corresponde ao conceito de história cultural).

Assim, se a teoria do progresso iluminista do século XVIII compreendia a emancipação humana como o princípio do processo civilizacional e cultural, Benjamin mostra, com a sua crítica, que o século XIX trouxe algo completamente oposto aos planos do iluminismo: uma sociedade na qual os seres humanos se veem dominados pelo progresso técnico da indústria. Em outras palavras, para Benjamin, o mito da história cultural é também um diagnóstico da forma de dominação que se originou no século XIX, com uma reformulação do conceito de progresso iluminista.

³⁰² Em alemão, Benjamin utiliza a palavra Kultur para designar o mais amplamente a sociedade do XIX. Em português, Kultur é traduzido ora por cultura ora por civilização, pois a palavra alemã Kultur abrange esse escopo. Em alguns casos da teoria sociológica, Kultur é contraposto à Zivilisation, mas essa contraposição não se aplica na maioria dos escritos e fragmentos de Benjamin. Por exemplo, no *Exposé* de 1939, escrito em francês, *Kulturgeschichte* foi traduzido por *L'Histoire de la Civilisation*. Para uma investigação sobre o termo Kultur e seus usos na Alemanha, especialmente XIX e também XX, ver: DUMONT, Louis, **German ideology: from France to Germany and back**, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

³⁰³ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [B 3, 7], [N 2, 7], [N 2a, 3], [N 10a,3].

Para defender essa hipótese, o capítulo seguirá algumas etapas. Primeiramente, o estudo de Benjamin será contextualizado dentre aqueles que na década de 1930 identificaram uma tendência de renovação da mitologia na arte moderna. Em segundo lugar, será exposta a situação da literatura secundária dedicada aos escritos de Benjamin sobre a literatura oitocentista. Depois desses momentos iniciais, o capítulo focará nos ensaios e documentos de Benjamin relativos a esse segundo ciclo da crítica do mito. Assim, em terceiro lugar, será apresentado como, para Benjamin, a poesia de Baudelaire é representativa de uma tendência literária do período que, por meio da escrita “fantástica”, retratou a experiência de miséria que dominava a sociedade industrial e procurou confrontar a tese de que essa era uma época de progresso da humanidade. Depois, será apresentado como o pensamento utópico foi responsável pela reformulação do conceito de progresso iluminista, porque identificou o progresso ao desenvolvimento técnico e a uma ordem primordial e mundana do cosmos. Em seguida, será exposto como, para Benjamin, as alegorias da poesia de Baudelaire denunciam o caráter mitológico desse novo conceito de progresso. Por fim, será ressaltado como o conceito de história cultural corresponde a uma nova forma de mitologia, originária do século XIX.

Benjamin e a renovação da mitologia na arte moderna

O século XIX foi um período de revoluções na história da França e também de outros países da Europa. As insurreições de 1830, 1848 e 1871 são exemplos do exercício do espírito revolucionário que colocou os franceses na vanguarda política da Europa. Priscilla Robertson escreve que “desde 1789 o resto da Europa olhava para a França como a fonte natural de revoluções”.³⁰⁴ No entanto, em vez de grandes progressos, muitas vezes essas revoluções parecem ter sido mais como as dos astros que retornam depois de um tempo ao mesmo ponto de sua velha e já conhecida órbita. As insurreições de 1848 talvez sejam as mais exemplares desse movimento, porque em apenas alguns meses elas levaram à queda da monarquia de Luís Filipe I, à instauração de uma nova república com representantes eleitos (apenas um dos proletários, Albert Martin), e a um massacre sanguinário que abriu portas para a restauração do

³⁰⁴ROBERTSON, Priscilla, **Revolutions of 1848: A Social History**, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1952, p. 4.

Império, sob o governo de Luís Napoleão Bonaparte. Elas venceram e ao mesmo tempo continuaram o Antigo Regime.³⁰⁵ Por isso Mike Rapport escreve que “1848 foi a revolução das esperanças assim como da desesperança”.³⁰⁶

Ainda assim, as revoluções do século XIX não se restringiram somente ao ambiente político. Inclusive, não é possível entender os conflitos políticos sem olhar para o desenvolvimento industrial. Pois, como Charles Tilly resume, as mudanças sociais pelas quais o século XIX passou estão relacionadas diretamente com a concentração do capital e das forças produtivas que ocorreram no mesmo período.³⁰⁷

Segundo Tilly, nos séculos anteriores ao XIX, os “capitalistas” europeus trabalhavam como comerciantes e não exatamente como proprietários de fábricas. Eles estabeleciam e sustentavam acordos variados com trabalhadores independentes, que na maioria das vezes se organizavam em torno de residências familiares. Em alguns casos os comerciantes apenas estabeleciam o contato dos compradores com a produção familiar, em outros casos eles eram os detentores da matéria-prima, dos instrumentos de trabalho e etc., “quanto menos os trabalhadores possuíssem, maior o poder dos comerciantes”.³⁰⁸ Esses acordos permitiram a expansão da indústria e de pequenos capitalistas em cidades pequenas e em áreas rurais, mas limitavam a concentração.

Já no século XIX, tanto capitalistas individuais quanto firmas e associações passaram a possuir, e com isso controlar, uma quantidade muito maior dos meios de produção, fossem eles terra, matéria-prima, instrumentos de trabalho ou maquinaria. Isso fez com que o ciclo da produção fosse desligado das residências de trabalhadores independentes, de cidades pequenas e de áreas rurais, e começasse a ser organizado em lugares mais próximos dos mercados e dos recursos. Assim, a proletarização se afastou das áreas rurais e começou a se instaurar intensivamente em indústrias de larga escala nos centros urbanos, transformando a paisagem e o papel das grandes cidades.

³⁰⁵ FURET, François, A Revolução sem o Terror? O debate dos historiadores do século XIX, *in: A Revolução em debate*, Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 43.

³⁰⁶ RAPPORT, Mike, **1848: Year of Revolution**, New York: Basic Books, 2008, p. xii.

³⁰⁷ TILLY, Charles, Social chance in modern Europe: the big picture, *in: BERLANSTEIN, Lenard (Org.), The industrial revolution and the work in nineteenth-century Europe*, London and New York: Routledge, 1992.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 55.

A concentração da produção em grandes indústrias durante o século XIX foi possível através de uma transformação quantitativa no uso de tecnologias e também da aplicação de novas técnicas de gerenciamento e organização da planta das fábricas e dos trabalhadores. Não houve uma utilização das descobertas científicas mais recentes na indústria. As principais tecnologias de automação utilizadas nesse período já haviam sido descobertas no século anterior. Porém, as máquinas automáticas começaram a ser utilizadas em uma extensão muito maior do que anteriormente e os trabalhadores foram concentrados em oficinas grandes, sob horários controlados de trabalho. Isso permitiu o aumento da capacidade de produção e o seu barateamento, assim como a expansão da venda e do consumo de produtos nos mercados.³⁰⁹

Em meados do século XIX, as indústrias e seus produtos foram elevados a ícones do progresso humano com as *Exposições universais*.³¹⁰ Tanto a primeira exposição, realizada em 1851 na cidade de Londres sob o nome de *Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações*, quanto a que ocorreu em 1855 na cidade de Paris, sob o nome de *Exposição Universal dos Produtos da Agricultura, da Indústria e das Belas Artes de Paris*, tiveram desde o início um enorme apoio dos Estados imperiais, o que mostra que elas não eram de interesse somente dos industriais, mas foram organizadas como projetos de Estado, reunindo a economia e a política numa mesma direção. A construção da Torre Eiffel, por exemplo, foi o grande trunfo da exposição universal de 1889, organizada em comemoração ao centenário da Revolução Francesa.³¹¹

A primeira exposição universal teve cerca de 13.000 expositores e mais de 6 milhões de visitantes. A segunda cerca de 24.000 expositores e mais de 5 milhões de visitantes.³¹² Sem perda de tempo, as atrações e os próprios locais das exposições foram pintados como criações fantásticas pela imprensa e pelos indivíduos. Os boletins e as propagandas dispunham as exposições universais como um mundo mágico ou um sonho planetário, onde produtos inovadores eram capazes de realizar os desejos mais antigos e fantásticos da humanidade.³¹³ Elas

³⁰⁹ Conferir: *Ibid.*, p. 56–7; BERNAL, J. D., **Science and industry in the nineteenth century**, London and New York: Routledge, 2011, p. 18–21.

³¹⁰ FREEMAN, Joshua B., **Mastodontes**, São Paulo: Todavia, 2019, p. 99–100.

³¹¹ Para mais informações, em especial sobre a primeira Exposição, conferir: AUERBACH, Jeffrey; HOFFENBERG, Peter (Orgs.), **Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851**, England: Ashgate, 2008.

³¹² As informações sobre a quantidade de visitantes e frequentadores das exposições variam um pouco dependendo da fonte onde se olha. Benjamin apresenta alguns dados coletados por ele mesmo, ver: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [G 8 a, 4], [G 9 a, 5].

³¹³ A propaganda começou a se intensificar tanto nos jornais, como na literatura e nos cartazes pela cidade durante o século XIX, conferir: THORNTON (AUTH.), Sara, **Advertising, Subjectivity and the Nineteenth-Century Novel: Dickens, Balzac and the Language of the Walls**, Reino Unido: Palgrave Macmillan UK, 2009.

se tornaram o melhor exemplo de que a magia e a mitologia haviam sido reintroduzidas no mundo moderno por meio da tecnologia e da indústria, mostraram que o progresso industrial aparecia como do mundo da fantasia. Como Benjamin anotou no *trabalho das Passagens*, Julius Lessing escreveu o seguinte sobre a recepção do Palácio de Cristal londrino no noticiário alemão e as suas memórias da época:

Essas impressões fizeram estremecer o mundo inteiro. Eu mesmo me lembro de quando, em minha infância, a notícia do Palácio de Cristal chegou até nós na Alemanha, como as reproduções eram pregadas nas paredes de salas burguesas em longínquas cidades provincianas. Tudo aquilo que imaginávamos de antigos contos de fadas com suas princesas em caixões de cristal, com suas rainhas e elfos que habitavam casas de cristal, tudo isto se materializou... estas impressões perduraram por décadas.³¹⁴

No segundo ciclo da crítica do mito, desenvolvido até o final da década de 1930, Benjamin tentou compreender essa aparência fantástica que os produtos industriais e a própria grande indústria passaram a ter no século XIX, tal qual caracterizado pelas exposições universais, mas não só por elas. Para ele, a cultura da sociedade industrial de modo geral se mostrava ampla e predominantemente dessa maneira fantástica. No *Exposé de 1939* ao *trabalho das Passagens*, ele estabeleceu o objetivo desse segundo ciclo da crítica do mito da seguinte maneira:

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização [Kultur], as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagoria (...) Nessa mesma época, o adversário mais temido dessa sociedade, Blanqui, revelou, no seu último escrito, os traços terríveis dessa fantasmagoria. Nesse texto, a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução libertadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. A especulação cósmica de Blanqui

³¹⁴ Citado por Benjamin, conferir: BENJAMIN, Notas e Materiais, seq. G 6; G 6a, 1.

comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar.³¹⁵

Como se pode ver nesse trecho, Benjamin designou a aparência fantástica dos produtos e da própria indústria do século XIX pela conceito de fantasmagoria e ressaltou que as mais variadas “formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica” da época tinham essa aparência. Isso significa que para ele a impressão imediata que se tinha das passagens, do espaço interior das casas e escritórios, do espaço externo das ruas e diversas outras mercadorias do século XIX, era a de fantasmagorias.

O objetivo de compreender o fundamento da fantasmagorias que inundam a sociedade industrial seria, também segundo as palavras de Benjamin, tratar da “história primeva [Urgeschichte] do século XIX”.³¹⁶ Entretanto, o que significaria essa expressão? Em uma tentativa de explicá-la, Adorno resumiu o objetivo do segundo ciclo da crítica de Benjamin mais ou menos da seguinte maneira em *Charakteristik Walter Benjamins*: para Adorno, o *trabalho das Passagens* era uma investigação sobre o entrelaçamento entre o mito e o moderno na sociedade do século XIX.³¹⁷

Esse objetivo e a explicação de Adorno deixam de soar tão estranhos quando se tem em mente outros escritos de Benjamin dessa mesma época, em especial aqueles sobre Baudelaire, e também algumas pesquisas de teoria e história da arte que estavam sendo feitas na década de 1930. Em primeiro lugar, a partir dos escritos de Benjamin se pode ver que o principal fio condutor de sua pesquisa era literatura do século XIX. O ensaio *Paris do Segundo Império em Baudelaire*, por exemplo, é uma pequena história da literatura desse período. Em segundo lugar, na década de 1930, surgiram algumas pesquisas que investigaram a hipótese de que a arte moderna trazia em si mesma uma renovação da mitologia. Esse foi o caso dos trabalhos de Max Raphael e Roger Caillois. Em 1933, Raphael identificou a presença de traços e motivos mitológicos na pintura moderna que até então tinham sido abandonados; e, em 1937, Caillois destacou a renovação de uma mitologia fantástica na literatura moderna.³¹⁸

³¹⁵ BENJAMIN, Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>, p. 72.

³¹⁶ ADORNO; BENJAMIN, *Correspondência 1928-1940*, p. 158; BENJAMIN, *Passagens Parisienses* <I>, p. 1431, <O>, 79>.

³¹⁷ ADORNO, Theodor, *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 243–244, 247–248.

³¹⁸ RAPHAEL, Max, *Marx, Picasso: die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989; CAILLOIS, Roger, Paris, a Modern Myth, in: *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, Durham, London: Duke University Press, 2003, p. 176–189.

Essas pesquisas de teoria e história da arte dos anos 1930 exploraram a relação da literatura moderna com a sociedade do século XIX de uma maneira mais profunda do que havia sido feito até então nas décadas anteriores, tais como nos comentários e críticas de Stefan George, Paul Valery e T. S. Elliot aos escritos de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. A intuição transmitida por essas pesquisas da época de Benjamin era a de que as produções da arte moderna sinalizavam uma espécie de miséria ou perigo existente em meio aos progressos sociais experimentados na Europa oitocentista. No ensaio *Paris, mito moderno*, por exemplo, Caillois afirmou que a mitologia surgiu na literatura do século XIX como uma construção da imaginação coletiva para enfrentar o que havia de revoltante, agressivo e arriscado nas transformações sociais ocorridas no período. E, além disso, para resumir o papel da mitologia, ele disse que a mitologia era uma “tradução *legendária* [lendária] da vida exterior” da sociedade moderna, reproduzindo as palavras de Baudelaire em *O pintor da vida moderna*.³¹⁹

Seguindo o caminho dessas pesquisas, Benjamin também defendeu a existência de uma relação entre a tendência de renovação da mitologia na arte moderna e aspectos regressivos das transformações sociais que ocorreram na Europa do século XIX. Mais especificamente, ele estabeleceu a literatura oitocentista como o seu principal meio de pesquisa, porque encontrou em parte dela, assim como Caillois, a elaboração de uma experiência fantástica e hostil própria à sociedade da época. No ensaio *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, Benjamin afirma que a experiência que se abre na poesia de Baudelaire é a experiência inóspita e cegante da época da grande indústria.³²⁰

Nesse mesmo sentido, em *Paris do Segundo Império em Baudelaire*, Benjamin ressaltou que o herói moderno de Baudelaire trouxe à tona a experiência da miséria do século XIX. Benjamin escreveu o seguinte sobre a experiência de vida do próprio Baudelaire: “Mais tarde, à medida que ia abandonando pouco a pouco o modo de vida burguês, a rua tornou-se cada vez mais um refúgio. Mas desde o princípio a *flânerie* implicava uma consciência da fragilidade dessa existência. Ela faz da miséria uma virtude, revelando com isso a estrutura que, em todos os seus aspectos, é característica da concepção do heróis em Baudelaire”. E logo em

³¹⁹ CAILLOIS, Paris, a Modern Myth, p. 182, 187–188; BAUDELAIRE, Charles, **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 30.

³²⁰ BENJAMIN, Walter, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **Baudelaire e a modernidade**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 107. Essa experiência com certeza não foi a única. No início, as fisiologias.

seguida, ele escreveu isto sobre a própria poesia de Baudelaire: “A miséria que aí se disfarça não é apenas material, mas tem a ver também com a produção poética”. Para Benjamin, as experiências de miséria, de sofrimento físico e de pobreza, foram aquelas com as quais Baudelaire circunscreveu a sua poesia: “Dentre as experiências que Baudelaire transpôs, transfiguradas, para a imagem do herói, as desse tipo foram as mais inequívocas”; “Por essa altura, o desapossado surge ainda noutra lugar sob a imagem do herói, e de forma irônica”.³²¹

As experiências que Benjamin circunscreveu na produção de Baudelaire confrontam o Romantismo literário, que dava os seus últimos suspiros no fim da primeira metade do século XIX.³²² Porém, para Benjamin, não só Baudelaire participava dessa confrontação, autores anteriores, tais como Balzac, já haviam tornado evidente que o brilho das fantasmagorias ofuscava algo de regressivo no progresso do século XIX:

O herói é o sujeito verdadeiro da *modernité*. Isso quer significa que – para viver a modernidade, necessita-se de uma constituição heróica. Essa também tinha sido a opinião de Balzac. Com ela, Balzac e Baudelaire se colocam em oposição ao Romantismo. Transfiguram as paixões e o poder de decisão; o Romantismo transfigurara a renúncia e a entrega. Mas o novo modo de ver [Anschauungsweise] é incomparavelmente mais variado, muito mais rico em reservas no poeta do que no romancista. De que modo, podemos vê-lo através de duas figuras. Ambas apresentam ao leitor o herói na sua aparência moderna. Em Balzac, o gladiador transforma-se em caixeiro-viajante. O grande Gaudissart prepara-se para explorar o mercado da Touraine. Balzac fescrive os preparativos e interrompe-se para exaltar: ‘Que atleta! Que arena! E que armas! É ele, o mundo e o seu paleio!’. Já Baudelaire reconhece no proletário o lutador escravizado; entre as promessas que o vinho tem para fazer ao deserdado, a quinta estrofe do poema ‘A alma do vinho’ enumera: ‘Da tua esposa encantada acenderei os olhos; / Devolverei a força e as cores ao teu filho / E serei para o tão frágil atleta da vida / O óleo que enrijece aos lutadores os músculos’.³²³

Portanto, Benjamin percebeu que em um conjunto bastante variado de obras, a literatura moderna do século XIX narrou os pormenores das fantasias que entremearam a

³²¹ Essas frases citadas nesse parágrafo se encontram em: BENJAMIN, Walter, A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **Baudelaire e a modernidade**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 72–74.

³²² Sobre a literatura Romântica e as maneiras de defini-la, ver: NUNES, Benedito, A visão romântica, in: GUINSBURG, Jacob (Org.), **O Romantismo**, São Paulo: Perspectiva, 1978; CARPEAUX, Otto Maria, Prosa e ficção no romantismo, in: GUINSBURG, Jacob (Org.), **O Romantismo**, São Paulo: Perspectiva, 1978.

³²³ BENJAMIN, A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire, p. 76.

sociedade europeia, mas não somente o lado encantador, como fizeram as exposições universais e algumas fisiologias de folhetim,³²⁴ ela também narrou o lado decadente dessas fantasias, que retratava a miséria e o sofrimento da vida moderna. Nos poemas, livros e folhetins que compunham essa literatura, a mitologia tomou uma nova forma: histórias sobre forças sobrenaturais subterrâneas e misteriosas conviveram e se misturaram com mitos greco-romanos, personagens bíblicos, contos orientais, delírios psicológicos, contos de fada e fábulas. Tudo aquilo que antes parecia ser conteúdo do mundo dos sonhos e da infância se tornou parte da realidade cotidiana, especialmente o que havia de tenebroso. Através da literatura moderna, esse nova mitologia se espalhou em meio às grandes cidades e seus moradores. Ela se acantou no submundo das casas de jogos e dos bordéis, nas vielas das ruas e nas galerias subterrâneas de Paris, mas também veio à luz do dia nas igrejas, castelos e instituições da metrópole. O romance *O pai Goriot*, de Honoré de Balzac, *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, *Os miseráveis*, de Victor Hugo, assim como *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, expressaram cada uma a sua maneira a nova mitologia da vida moderna, fantástica, onírica e assustadora. Contudo, é possível afirmar que gênero mais icônico dessa literatura foi a história de detetive. Ela se tornou extremamente popular por causa da capacidade dos detetives de encontrarem os mistérios do mundo no interior da cidade e deixarem de lado a necessidade de viajar para terras distantes em busca de algo novo e sobrenatural.³²⁵

Dentre essa quantidade diversificada de produções da literatura moderna europeia, a poesia baudelaireana teve um papel especial para o segundo ciclo da crítica do mito de Benjamin, pois foi a partir dela que Benjamin conseguiu reconstruir criticamente as fantasmagorias e mostrar como elas refletem uma nova forma de mitologia, originária do

³²⁴ Benjamin separa, de um lado, as fisiologias [physiologies] dos folhetins e, de outro, as literaturas fisiognomistas. Para ele as fisiologias foram uma literatura conformista, que se ocupava apenas em caracterizar uma vida harmoniosa entre os diferentes tipos sociais da época, enquanto que os fisiognomistas retratavam os aspectos mais conflituosos e inquietantes da vida social a partir da observação das pessoas, ver: *Ibid.*, p. 37–41. Essa separação parece ser bastante própria a Benjamin, pois em muitos casos se considera as fisiologias literárias como práticas da tradição da fisiognomia e também críticas aos costumes morais da época. Nos seguintes textos a relação entre as fisiologias e a fisiognomias são estabelecidas diferentemente, ver: LAUSTER, Martina, **Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies, 1830-50**, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan UK, 2007; DAVIS, Peggy, Entre la physiognomie et les Physiologies: le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration, *Études françaises*, v. 49, n. 3, p. 63–85, 2013.

³²⁵ A seleção de contos feitos por Italo Calvino é um bom exemplo da literatura fantástica do século XIX: CALVINO, Italo (Org.), **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Em meio as obras mais iniciais e mais marcantes, as *Histórias extraordinárias* de Poe tem uma posição de destaque, ver: POE, Edgar Allan, **Histórias extraordinárias**, São Paulo: Abril Cultural, 1981. É possível acompanhar a presença dessa literatura na França do início do século XIX nas histórias de detetives tais como as do personagem *Fantômas*, ver: CAILLOIS, Paris, a Modern Myth. Para uma apresentação da história da literatura fantástica francesa, ver: AVNI, Ora, *Fantastic Tales*, in: HOLLIER, Denis (Org.), **A New History of French Literature**, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989, p. 675–681.

século XIX, que continua a dominar a sociedade de Benjamin da década de 1930.³²⁶ A poesia de Baudelaire serviu de guia para Benjamin relacionar as fantasmagorias com os aspectos regressivos do progresso e chegar a conclusão de que o conceito de progresso perdeu no decorrer do século XIX o potencial crítico que tivera no século anterior.³²⁷

Segundo Benjamin, a partir da década de 1850, o próprio Baudelaire começou a rejeitar as teorias e a efetividade do progresso humano. Embora seja difícil determinar em qual escrito e data essa mudança de posição é registrada precisamente de acordo com Benjamin, é fácil notar que Baudelaire aprovava a filosofia do progresso no *Salão de 1846*, escrito também em 1846, e a rejeitava no ensaio *Exposição universal*, de 1855, já que nesse, Baudelaire escreveu: “A ideia do progresso. Esta fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, brevidade sem garantia da natureza ou da Divindade, esta lanterna moderna lança suas trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esvai, o castigo desaparece”.³²⁸ Porém, o mais importante para Benjamin levar em frente a sua crítica e compreender os fundamentos da aparência fantasmagórica da cultura do século XIX não foi a produção ensaística de Baudelaire, mas a poética, em especial *As flores do mal* e os *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. Porque nessa produção poética a vida moderna na Paris do Segundo Império foi denunciada como uma forma de decadência e não como uma prova do progresso da civilização.³²⁹

Mais especificamente, de acordo com Benjamin, Baudelaire denunciou a civilização do século XIX como uma forma de decadência por meio das alegorias presentes em *As flores do mal* e *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. Benjamin defende que as alegorias da poesia baudelairiana mostraram que a aparência fantasmagórica da civilização oitocentista é a consequência de uma forma de dominação, na qual as tecnologias da economia industrial são identificadas a um princípio de desdobramento da história, completamente alienado dos seres humanos. A hipótese de Benjamin é a de que as alegorias baudelairianas mostraram que

³²⁶ Michael Jennings ressalta como Baudelaire era uma figura importante antes mesmo da década de 1930 para a compreensão da modernidade em visões tão diferentes quanto as de Stefan George e T. S. Eliot, ver: JENNINGS, Michael, Introdução, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **The writer of modern life:: essays on Charles Baudelaire**, Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 1–2..

³²⁷ BENJAMIN, Notas e Materiais, pt. [N 11a, 1].

³²⁸ *Ibid.*, p. [J 48, 6]. Conferir também um texto anterior anotado por Benjamin no qual Baudelaire se mostra positivo em relação ao progresso: *Ibid.*, p. [J 39a,2].

³²⁹ A decadência da realidade do Segundo Império retratada na poesia de Baudelaire se tornou atualmente um ponto comum registrado tanto nos trabalhos mais introdutórios quanto nos mais especializados, conferir: OEHLER, Dolf, **O Velho Mundo Desce aos Infernos**, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 62; FARRANT, Tim, **An Introduction to Nineteenth-Century French Literature**, England: Bristol Classical Press, 2007, p. 151–152.

o pensamento utópico do século XIX introduziu a mitologia no progresso ao identificar o desenvolvimento técnico do período industrial à realização da natureza mais primitiva dos seres humanos. Segundo Benjamin, isso ocorreu da seguinte maneira: em primeiro lugar, o pensamento utópico transformou o processo de civilização, ou culturalização, em um processo de tecnicização; em segundo, transformou a própria tecnicização em um conjunto de demônios antigos e seres fantásticos de contos populares da Europa ocidental e também do Oriente. Assim, enquanto na crítica do mito desenvolvida na década de 1920 por Benjamin, a alegoria barroca revelou um processo de naturalização da história no qual as paixões foram transformadas em uma *physis* demoníaca, na crítica do mito desenvolvida na década de 1930, a alegoria (dessa vez baudelairiana) revelou um processo de culturalização da história, no qual o desdobramento da história humana passou a ser compreendido como o desenvolvimento da tecnologia industrial e a própria indústria e seus produtos foram transformados e uma *téchne* demoníaca. Essa forma que o mito toma na década de 1930 é designada por Benjamin através do conceito de história cultural [Kulturgeschichte].³³⁰

A situação da literatura secundária em relação à crítica da cultura de Benjamin

A literatura secundária reconhece a importância que a poesia de Baudelaire tem para a crítica do mito desenvolvida por Benjamin ao longo da década de 1930. Antes mesmo da publicação do *trabalho das Passagens*, Menninghaus já havia ressaltado essa importância. Em *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, ele argumentou que Benjamin apresentou a poesia de Baudelaire como um ataque da alegoria contra à teoria das *correspondências*. Segundo Menninghaus, essa confrontação revirou e retorceu a relação que se tinha com a natureza e a tradição, pois rompeu o que havia de contínuo e durável nessa relação e, como efeito, trouxe à tona a alienação e a transitoriedade que se espalharam pelos personagens, produtos, construções e tudo mais que faz parte da sociedade moderna oitocentista.³³¹

³³⁰ A palavra alemã Kulturgeschichte pode ser traduzida em português por história cultural, história da cultura, histórica civilizacional ou história da civilização. Na versão francesa do *Exposé de 1939*, *Kulturgeschichte* foi traduzido por *L'Histoire de la Civilisation*, ver: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 60. Em alguns estudos de história e sociologia, a palavra Kultur é diferenciada da palavra Zivilisation, de modo que elas são utilizadas para designar coisas diferentes. No entanto, esse não é o caso da teoria crítica de Benjamin. Para uma investigação sobre o termo Kultur e seus usos na Alemanha, especialmente XIX e também XX, ver: DUMONT, *German ideology: from France to Germany and back*.

³³¹ MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 139–144.

Ao mesmo tempo em que a importância de Baudelaire para a crítica de Benjamin é reconhecida pela literatura secundária, a independência dos estudos de Benjamin sobre Baudelaire em relação ao *trabalho das Passagens* ainda se mostra um ponto de desacordo no debate. De um lado se reconhece que os estudos sobre Baudelaire tem uma independência pelo menos histórica, por outro, que ele é o modelo em miniatura das *Passagens*.³³² Por exemplo, em seu trabalho Menninghaus tendeu a juntar esses dois lados. Ele reconheceu a independência histórica dos estudos por causa das possibilidades de trabalho e das dificuldades de publicação que foram negociadas com *Instituto de Pesquisa Social* no final da década de 1930 e que estimularam Benjamin a planejar um trabalho menor e focado no autor. Porém, Menninghaus não reconheceu uma independência teórica de um em lado em relação ao outro. Já o trabalho editorial feito mais recentemente por Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle separou o plano do livro sobre Baudelaire em relação às *Passagens* também do ponto de vista teórico.³³³ Por mais que pareça, esse debate não é superficial. Pois qualquer afirmação sobre a relação entre esses dois materiais depende da defesa de uma tese sobre a crítica de Benjamin à cultura do século XIX e também sobre a sua interpretação da poesia de Baudelaire. Em outras palavras, para separar esses materiais drasticamente é necessário defender que a interpretação benjaminiana acerca de Baudelaire não está essencialmente relacionada com a sua crítica da cultura do século XIX e vice-versa.

Além disso, a compreensão da crítica de Benjamin à cultura do século XIX ainda se encontra bastante ofuscada pela crítica do Barroco em meio a literatura secundária. Esse problema se mostra evidente em trabalhos como os de Hannoosh, Matos, Gilloch e Friedlander, por exemplo. Esses autores, por mais que se preocuparam em destacar as similaridades e as diferenças entre os dois ciclos da crítica de Benjamin, deixaram a crítica do século XIX se esconder sob a do Barroco na hora em que utilizaram a história natural para explicar tanto a alegoria baudelairiana quanto o conceito mito do século XIX. O próprio Menninghaus não dis-

³³² Ver carta para Horkheimer de 28 de Setembro de 1938: BENJAMIN, *Briefe*, p. 772–776.

³³³ MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 137; BENJAMIN, Walter, *Baudelaire*, Paris: La fabrique, 2013.

tinguiu as duas críticas do mito de Benjamin, apesar de ter destacado a importância de se distinguir entre a alegoria barroca e a baudelairiana.³³⁴

Buck-Morrs é provavelmente a pesquisadora mais atenta às particularidades dos dois ciclos da crítica do mito de Benjamin e à relação deles respectivamente com a história do século XVII e com o progresso no século XIX. Em *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, ela ressaltou tanto o conflito entre o Cristianismo e as religiões antigas que determina a alegoria barroca quanto a diferença entre esta determinação e aquela que fundamenta a alegoria baudelairiana: “Now Benjamin makes the claim that if in Baroque allegory the debasement of nature had its source in Christianity's confrontation with pagan antiquity, in the nineteenth century the debasement of the "new" nature has its source in the production process itself: “The devaluation of the world of objects within allegory is outdone within the world of objects itself by the commodity””.³³⁵ No entanto, ainda assim, ao apresentar as críticas de Benjamin como investigações sobre a dialética da natureza e da história, ela as resumiu em uma abstração do processo de naturalização da história levado em frente pelo Barroco: “The *Passagen-Werk* treats the historical origins of the present: Natural history becomes ur-history”.³³⁶ Com isso, a crítica do Barroco e a da cultura do século XIX perderam suas particularidades, pois a naturalização passou a ser identificada por Buck-Morss à mitificação da história e, depois, reduzida a uma forma de predeterminação falsa do decurso da história que precisa ser denunciado em todo e qualquer caso.³³⁷

Assim, abordagem de Buck-Morss em *The Dialectics of Seeing* trouxe dificuldades para a compreensão das particularidades de cada um dos ciclos da crítica do mito de Benjamin, porque aproximou os ciclos a ponto de apagar as diferenças dos conceitos de mito, natureza e história pertinentes, respectivamente, à Europa barroca e à oitocentista. Afinal os conceitos de mito, natureza e história que povoaram o Barroco não foram os mesmos que ocuparam o século XIX. A luta contra o paganismo e a teoria antropológica das paixões não

³³⁴ HANNOOSH, Michele, The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire, *Word & Image*, v. 10, n. 1, p. 38–54, 1994, p. 39; MATOS, Olgária Chain Féres, Aufklärung na Metrópole: Paris e a via Láctea, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 1683–1685; GILLOCH, *Walter Benjamin: Critical Constellations*, p. 118, 209; FRIEDLANDER, Eli, *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Massachusetts, USA: Harvard University Press, 2012, p. 113, 142, 152–153; MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 140–141, 153–154.

³³⁵ BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1989, p. 179, Cf. 168–179, 198.

³³⁶ *Ibid.*, p. 64.

³³⁷ *Ibid.*, p. 68,78–79.

tinham o mesmo papel na cultura do século XIX que tinham no século XVII. E, ainda que seja possível estabelecer relações de influência entre a literatura barroca e de Baudelaire, fatores históricos importantes para o segundo ciclo da crítica de Benjamin surgiram apenas no século XIX e não tinham aplicação nenhum no XVII. Tais como o surgimento da teoria do progresso humano, a automação das forças produtivas na revolução industrial e o crescimento do capital financeiro.

Recentemente, com o objetivo de retirar a crítica da cultura do século XIX da sombra da crítica do Barroco, pesquisadores procuraram focar na compreensão do conceito benjaminiano de fantasmagoria, cuja investigação se restringia até então à pesquisa de Margareth Cohen.³³⁸ Como esse conceito ganhou importância somente nos escritos de Benjamin da segunda metade da década de 1930, em meio aos estudos sobre Baudelaire e a redação de grande parte do documentos que compõem o *trabalho das Passagens*, ele tanto indica uma formulação independente daquela da crítica do Barroco quanto abre as portas para uma conexão entre os estudos de Benjamin sobre Baudelaire e o *trabalho das Passagens*. Sobre esse o desenvolvimento do conceito de fantasmagoria, Christine Blättter escreve:

Benjamin anunciou ‘uma introdução teórica do conceito de fantasmagoria’ (GS I 1124) para o seu livro sobre Baudelaire, que ele, no entanto, não escreveu. Porém, deixa-se observar que ele utilizou o termo desde o primeiro *Exposé* do trabalho das Passagens e continuou a desenvolvê-lo, através do trabalho sobre Baudelaire até o segundo *Exposé* das Passagens, em um conceito crítico, com o qual ele designou todos os produtos culturais do mundo moderno de mercadorias.³³⁹

A importância e a centralidade que o conceito de fantasmagoria ganhou no *Exposé de 1939* é tema da carta de 20 de março de 1939 para Gretel Adorno. Nela, Benjamin escreve: “Há três semanas, Max solicitou de mim por telégrafo um *exposé* francês das ‘Passagens’. Ele deve ter chegado nesse meio tempo e se diferenciará em muito daquele conhecido por você. Eu me esforcei, tanto quanto foi possível nesse curto período, para colocar no centro uma das

³³⁸ COHEN, Margaret, Walter Benjamin’s Phantasmagoria, *New German Critique*, n. 48, p. 87–107, 1989.

³³⁹ BLÄTTER, Christine, Zum Ort der Technik im Politischen. Walter Benjamins Begriff der Phantasmagorie, *Zeitschrift für Kulturphilosophie*, v. 2, 2010, p. 344.

concepções fundamentais das ‘Passagens’: a cultura da sociedade produtora de mercadorias como fantasmagoria”.³⁴⁰

Portanto, em meio a literatura secundária, não há dúvidas sobre a valorização que o conceito de fantasmagoria passou a ter para Benjamin no final da década de 1930, mas há dúvidas sobre o seu significado. Nesse sentido, para sanar uma confusão comum desde a publicação da introdução escrita por Rolf Tiedmann à edição alemã do *trabalho das Passagens*, Blätter e Jaeho Kang se preocuparam em distinguir a fantasmagoria do conceito de fetichismo da mercadoria, formulado por Marx em sua crítica da economia política.³⁴¹ Blätter e Kang afirmaram em seus artigos que o conceito de fantasmagoria trata especificamente da percepção da sociedade moderna capitalista e de como ela é construída por estímulos, ilusões e desejos irracionais que as mercadorias produzem nas pessoas de maneira imediata e sensível por meio da tecnologia. Blätter escreveu que “enquanto criada pelas pessoas como um fenômeno tecnológico e estético, a fantasmagoria está situada no reino do profano, permitindo-nos delinear uma noção filosófica de relevância política (Schöttker)”³⁴² e Kang que a “fantasmagoria na obra de Benjamin ilumina aqueles aspectos ambíguos da experiência coletiva, expressos como fenômeno cultural e condicionados por uma forma particular de avanço tecnológico”.³⁴³

Segundo Blätter e Kang, o conceito de fantasmagoria serviu para Benjamin compreender as qualidades fantásticas, sobrenaturais e ambíguas que se mostram sensivelmente na experiência coletiva da sociedade moderna capitalista. Contudo, as interpretações deles divergem acerca do papel que a fantasmagoria tem nos escritos de Benjamin. Essa divergência se pauta na maneira como cada um deles compreende a relação da fantasmagoria com a iluminação profana.

³⁴⁰ ADORNO, Gretel; BENJAMIN, Walter, **Correspondence 1930-1940**, Cambridge, UK, Malden, USA: Polity Press, 2008, p. 251. Sobre as diferenças entre o primeiro e o segundo *Exposé*, ver: BEE, Fernando, **Crítica da cultura e fantasmagoria: Benjamin na década de 30**, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2016.

³⁴¹ TIEDEMANN, Rolf, Introdução à edição alemã (1982), in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **Passagens**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 29; KANG, Jaeho, O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin, **Novos estudos CEBRAP**, p. 215–233, 2009; BLÄTTER, Zum Ort der Technik im Politischen. Walter Benjamins Begriff der Phantasmagorie; BLÄTTER, Christine, Phantasmagoria: A Profane Phenomenon as a Critical Alternative to the Fetish, **Image & Narrative**, v. 13, n. 1, p. 32–47, 2012; MARX, **O capital: crítica da economia política: Livro I: O processo de produção do capital**, p. 147. Para uma outra interpretação que dá centralidade ao conceito de fantasmagoria, ver também: BERDET, **Walter Benjamin. la passion dialectique**, p. 171; BERDET, Marc, **Fantasmagories du capital: l’invention de la ville-marchandise**, Paris: Éditions La Découverte, 2013; BERDET, **Le chiffonier de Paris: Walter Benjamin et les fantasmagories**, p. 13–19.

³⁴² BLÄTTER, Phantasmagoria: A Profane Phenomenon as a Critical Alternative to the Fetish, p. 40.

³⁴³ KANG, O espetáculo da modernidade, p. 218; KANG, Jaeho, **Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity**, 1st edition. Cambridge, UK: Polity Press, 2014, p. 162–201.

Por um lado, em seu trabalho, Blätter atribuiu a capacidade crítica ao próprio conceito de fantasmagoria porque ela o identifica à iluminação profana. Por outro lado, Kang ressaltou em seu artigo que atividade crítica só pode ser compreendida como uma des-fantasmagorização, porque ele opõe fantasmagoria e iluminação profana. Ambos veem a crítica de fato como uma iluminação profana. Para Blätter o conceito de fantasmagoria não é um retorno à mitologia, mas uma compreensão de que as qualidades fantásticas da experiência moderna são produtos de forças humanas, de um sistema de produção de mercadorias, e não é mais de forças religiosas tradicionais, tais como os antigos fetiches ou objetos mágicos. Assim, a fantasmagoria estimularia a visibilidade dos atores como agentes com poderes e responsabilidades na construção da atual situação social e também na sua transformação.³⁴⁴ Já para Kant a iluminação profana é uma experiência oposta a da fantasmagoria. Enquanto a primeira é centrada na distração e na tutilidade envolvidas em atividades como as do colecionar, a segunda se foca na concentração e na visualidade envolvidas nas experiências espetaculares da fantasmagoria.³⁴⁵

As dificuldades apresentadas acima para compreender a crítica do mito desenvolvida por Benjamin na década de 1930 somente podem ser solucionadas se as reflexões de Benjamin sobre a filosofia da história do século XIX forem somadas aos avanços feitos pela literatura secundária. Pois na sua crítica, o conceito de fantasmagoria tem como escopo a filosofia do progresso dessa época. Mais especificamente, o foco de Benjamin é na maneira pela qual o pensamento utópico do século XIX reformulou a teoria do progresso iluminista do século XVIII, transformando-a em “história cultural.”

Quando Benjamin se refere ao conceito de fantasmagoria nos *Exposés* ou em outros documentos do *trabalho das Passagens*, ele pressupõe a história cultural [Kulturgeschichte]. No *Exposé de 1935*, a relação entre o conceito de fantasmagoria e a história cultural pode ser vista no item V. *Baudelaire ou as ruas de Paris*, onde ele escreve: “Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre-igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da ‘história cultural’ [Kulturgeschichte], em que a burguesia

³⁴⁴ BLÄTTER, *Fantasmagoria: A Profane Phenomenon as a Critical Alternative to the Fetish*, p. 36–38, 44.

³⁴⁵ KANG, *O espetáculo da modernidade*, p. 228,232. Jennings também lê o combate à fantasmagoria como um ponto importante da crítica de Benjamin, ver: JENNINGS, *Introdução*, p. 18.

saboreia sua falsa consciência”.³⁴⁶ No *Exposé de 1939*, ela está presente logo no primeiro parágrafo:

O objetivo deste livro é uma ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual que quiser apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã. Ela [a essência] é a expressão de um sentimento histórico de vertigem, que é característico à concepção de história do último século. Ela [a vertigem] corresponde ao modo de ver que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas. A precipitação [Niederschlag] característica dessa intuição é a “história cultural” [Kulturgeschichte], que faz o inventário das criações do espírito humano peça por peça (...) Definitivamente, a fantasmagoria da própria cultura [Kultur] encontrou a sua precipitação nas reestruturação de Haussmann por Haussmann.³⁴⁷

Nas *Notas e Materiais* do trabalho das Passagens, ela surge no caderno X: “A imagem que ela [a sociedade produtora de mercadorias] então produz de si e que ela costuma a rotular de cultura [Kultur] corresponde ao conceito de fantasmagoria (Cf, Eduar Fuchs, o colecionador e o historiador III)”.³⁴⁸

No entanto, por sua vez, a relação da fantasmagoria com a história cultural somente pode ser esclarecida através dos escritos de Benjamin sobre a poesia de Baudelaire. Pois, para Benjamin, a poesia de Baudelaire confronta o pensamento utópico do século XIX ao retratar a história cultural como uma nova forma de mitologia. Nesse sentido, *As flores do mal* não seriam mais do que tentativa de encontrar as raízes do mal que na superfície mostrava as sua bela aparência.³⁴⁹

Baudelaire e a miséria do século XIX

Em sua introdução à tradução em inglês dos escritos de Benjamin sobre Baudelaire, Jennings ressaltou que a interpretação de Benjamin reinventou a maneira como a

³⁴⁶ BENJAMIN, Walter, Paris, capital do século XIX <Exposé de 1935>, in: *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 66.

³⁴⁷ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 1255–1256; BENJAMIN, Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>, p. 71–72.

³⁴⁸ BENJAMIN, *Notas e Materiais*, p. 1084.

³⁴⁹ Oehler destaca esse ponto em sua interpretação de Baudelaire inspirada por Benjamin, ver: OEHLER, *O Velho Mundo Desce aos Infernos*, p. 94–95, 273–275.

história da literatura via a poesia de Baudelaire: *As flores do mal* passou a ser considerada a poesia da modernidade. Segundo Jennings, isso ocorreu porque Benjamin entrelaçou análises estéticas e sociológicas e enquadrou Baudelaire precisamente em sua época. Em seus estudos e anotações, Benjamin vinculou a poesia baudelaيرية à experiência da sociedade industrial e afirmou que “Baudelaire idealiza a experiência da mercadoria quando indica à ela a experiência da alegoria como cânone”.³⁵⁰

Considerar Baudelaire o representante da modernidade não implica em entroná-lo ou em endeusá-lo. Para Benjamin, Baudelaire não se encontrava em uma posição superior a de outros indivíduos e nem devia ser tratado como uma porta-voz do ponto de vista do proletariado contra a mesquinhez da burguesia.³⁵¹ O tempo de perspectivas superiores – aquele dos poetas de auréola – havia ficado para trás. Segundo Benjamin, a genialidade e o heroísmo da poesia baudelaيرية estavam em transmitir uma experiência igual àquela da maioria dos cidadãos e não uma superior. Assim, para Benjamin, Baudelaire foi importante e representativo exatamente porque apresentou através de sua poesia a experiência mundana e predominante da sociedade moderna do século XIX, que atingiu, inclusive, a antiga burguesia, especialmente aqueles que perderam o poder econômico que tinham no século anterior. De acordo com Benjamin, a poesia de Baudelaire retratou a miséria de uma decadência que atingiu em larga escala a sociedade industrial, na forma de uma alienação contra a qual os indivíduos se veem impotentes. Ela apresentou uma *via crucis* generalizada que pode ser resumida no percurso do flâneur que, ao andar pelo mercado, não se reconheceu como o dândi de outrora no reflexo da vitrine da loja, mas se viu apenas, e na verdade, como um trapeiro.³⁵²

A princípio, a poesia de Baudelaire trata de uma forma de sofrimento melancólico que atinge a ele e também ao público moderno. Benjamin apontou que esse assunto é desta-

³⁵⁰ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [J 66, 2]. Conferir também: JENNINGS, Introdução, p. 1; BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 107; BENJAMIN, A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire, p. 37–68.

³⁵¹ Em *Parque Central*, Benjamin escreve: “[Baudelaire] Não foi, com certeza, nenhuma salvador, nenhum mártir, nem sequer um herói”, ver: BENJAMIN, Walter, *Parque Central*, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **Baudelaire e a modernidade**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 159. No entanto, há interpretações que procuram defender o contrário: Martina Lauster afirma que Benjamin (e a recepção de sua obra) idealiza a posição de Baudelaire e do flâneur, ver: LAUSTER, Martina, Walter Benjamin’s Myth of the “Flâneur”, **The Modern Language Review**, v. 102, n. 1, p. 139–156, 2007. Para Beibei Guan e Wayne Cristaudo, Benjamin entroniza Baudelaire como um representante do marxismo e formula uma interpretação política e improdutiva do poeta, ver: GUAN, Beibei; CRISTAUDO, Wayne, **Baudelaire Contra Benjamin: A Critique of Politicized Aesthetics and Cultural Marxism**, S.l.: Lexington Books, 2019.

³⁵² Jennings também destaca essa qualidade catastrófica da experiência moderna que Benjamin procura destacar através de Baudelaire, ver: JENNINGS, Introdução, p. 14–15.

cado já no poema de abertura de *As flores do mal*, onde o poeta denuncia o pior dos vícios com os quais o Diabo conduz os fios do destino que levam os seres humanos à miséria do inferno. Esse vício é o Tédio com “t” maiúsculo: “Na jaula vil de nosso vícios / Há um mais feito, mais maligno, mais imundo! / Mesmo sem grandes gestos e sem grandes gritos, / De bom grado da terra faria detritos / E com um só bocejo engoliria o mundo; / É o Tédio! (...) / Tu conheces, leitor, esse monstro incruento, / - Leitor irmão – hipócrita – meu semelhante!”³⁵³

É possível ver já aqui a semelhança entre a poesia de Baudelaire e àquela dos Barrocos, como foi apontada pelo próprio Benjamin e por parte da literatura secundária. Afinal, os dramas barrocos alemães também tem como ponto de partida um sofrimento melancólico. No entanto, como já destacou Menninghaus, o essencial para compreender a crítica de Benjamin é entender o que existe de particular na maneira como Baudelaire apresenta o tédio que atinge os modernos.³⁵⁴

Em comparação com o Barroco, a primeira coisa que chama a atenção é que a poesia de Baudelaire não lida com aquelas tramas violentas que se desdobram na corte do soberano, mas com uma vida urbana emergente no século XIX. O flâneur, o trapeiro, o jogador, a prostitua, a multidão, o consumo, as passagens, as lojas de especialidades e etc são personagens e os objetos nos quais o tédio da poesia de Baudelaire está emaranhado. O tédio retratado nas páginas de *As flores do mal* não é dissociável desses personagens e objetos da cultura moderna, da grande metrópole, assim como o sofrimento melancólico do Barroco não é dissociável das tramas palacianas. Como escreveu Benjamin: “A paisagem do poema de Baudelaire é, de fato, a da cidade mergulhada na neblina. É a tela preferida para se bordar o tédio”.³⁵⁵ Portanto, apesar de serem semelhantes na superfície, o tédio moderno e o sofrimento melancólico barroco são coisas diferentes desde seu ponto de partida. O melhor lugar para constatar como a poesia de Baudelaire conecta o sentimento do tédio à vida urbana na cidade grande é o ciclo de poemas “Quadros parisienses”, incluído em *As flores do mal*. Segundo Benjamin, é nesse ciclo de poemas que Baudelaire mais se refere às mudanças rápidas pelas quais

³⁵³ BAUDELAIRE, Charles, *As flores do mal*, São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 26–29.

³⁵⁴ MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 139–154.

³⁵⁵ BENJAMIN, *Notas e Materiais*, p. [J 72, 4].

a cidade de Paris passa, às belezas e aos problemas da nova paisagem, assim como aos seres que a habitam.³⁵⁶

Estabelecer a conexão da poesia de Baudelaire com a sociedade moderna dos grandes centros urbanos é importante, mas não é a etapa final da compreensão da crítica de Benjamin. Porque essa conexão não é suficiente para levar à conclusão de que a alegoria baudelaireana tenha algo a ver com a experiência da mercadoria, como Benjamin afirmou – sem nem mesmo a palavra “mercadoria” constar em *As flores do mal*. Para compreender a crítica de Benjamin em profundidade é necessário considerar também a teoria do progresso do século XIX, porque é contra ela que a alegoria baudelaireana se define. De modo que, na crítica de Benjamin, a poesia de Baudelaire fica sem sentido se não houver essa contraposição.

No *trabalho das Passagens*, Benjamin escreveu que o “historicismo do século XIX é a pano de fundo diante do qual se destaca a *recherche* baudelaireana *de la modernité*”.³⁵⁷ Baudelaire enuncia essa contraposição no ensaio *Exposição Universal de 1855*, antes mesmo de registrá-la em sua poesia e Benjamin a citou nas *Notas e materiais do trabalho das Passagens* da seguinte maneira: “A ideia de progresso. Este fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, brevidade sem garantia da natureza ou da Divindade, esta lanterna moderna lança suas trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esvai, o castigo desaparece”.³⁵⁸ Assim, antes de se voltar diretamente para a crítica de Benjamin, é importante primeiro entender as transformações pelas quais a teoria do progresso passou na virada do século XVIII para o XIX.

O conceito de progresso do século XIX

Para Benjamin, a teoria do progresso começou como uma tendência crítica ao Antigo Regime e ao pensamento anticientífico no século XVIII. Porém ela foi reformulada pelo pensamento utópico no século XIX e se tornou regressiva, na medida em que passou a atribuir um significado totalizante ao progresso em vista de um futuro fantasioso e deixou de utilizá-lo

³⁵⁶ BENJAMIN, Walter, Notas sobre os “Quadros Parisienses”, de Baudelaire, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), **Baudelaire e a modernidade**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 193–196. Dentre os poemas da série “Quadros parisienses” é possível destacar para a localização das referências de Baudelaire à cidade, os poemas: *O cisne*, *Os sete velhos*, *A uma passante*, *Os cegos* e etc.. Ver também: BENJAMIN, A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire, p. 61–62.

³⁵⁷ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [J 65a, 5].

³⁵⁸ Citação feita por Benjamin do ensaio *Exposição universal de 1855*, escrito por Baudelaire, ver: *Ibid.*, p. [J 48, 6].

como um meio de reflexão sobre o presente. Essa reformulação se iniciou com o pensamento promovido pelas obras de Saint-Simon, Fourier e de suas “escolas”, mas não se limitou a eles, ela se espalhou pelas ruas do século XIX, estampando propagandas comerciais e definindo as exposições universais. Além disso, como Benjamin escreveu no ensaio sobre Eduard Fuchs, ela continua viva na década de 1930, sendo transmitida pelas mais diferentes correntes positivistas.³⁵⁹

De acordo com Bertrand Binoche, em seu início, no século XVIII, a teoria do progresso surgiu como uma alternativa à teoria contratualista.³⁶⁰ Turgot, um dos primeiros teóricos do progresso, desfez a necessidade da oposição entre a natureza e a sociedade no interior da teoria social. Pois, enquanto seu contemporâneo Rousseau compreendia a origem da sociedade como uma cisão e um afastamento da natureza, Turgot transformou a própria natureza humana no processo civilizacional. Para ele, a verdadeira natureza dos seres humanos não se coincidia com aquela dos primeiros tempos, onde os seres humanos conviviam com os deuses, tal como a hipótese secular de um paraíso “selvagem” feita por Rousseau,³⁶¹ mas se coincidia à capacidade de transmitir ideias e conhecimentos entre gerações a partir da criação de símbolos ou técnicas de comunicação. Segundo Turgot, essa capacidade permitiu aos seres humanos viverem e progredirem ao longo do tempo como uma espécie em nível planetário, pois aquilo que tivera sido cultivado por uma geração passaria a ser o ponto de partida da próxima e assim continuamente em direção ao aperfeiçoamento da humanidade.³⁶² Como ressaltou Robert Nisbet, a noção de cultura, como cultivo das artes, técnicas, ciências e demais habilidades humanas, guiava a visão que Turgot tinha da espécie humana e da história já no discurso feito na Sorbone em 1750.³⁶³

Apesar de parecer completamente contrário a Rousseau, para formular a sua teoria do progresso, Turgot se apropriou da ideia rousseauiana de que a natureza humana é perfectível, mas separou-a da hipótese genética da unidade entre a natureza e os seres huma-

³⁵⁹ BENJAMIN, Eduard Fuchs, colecionador e historiador.

³⁶⁰ Conferir a interpretação feita por Bertrand Binoche: BINOCHÉ, Bertrand, **As três fontes das filosofias da história**, Porto Alegre, RS: Zouk, 2019.

³⁶¹ PRADO JÚNIOR, Bento, **A retórica de Rousseau e outros ensaios**, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 55–56.

³⁶² TURGOT, Anne-Robert-Jacques, **Oeuvres de Turgot et documents le concernant. Tome Premier**, Paris: Librairie Félix Alcan, 1913, p. 214–215.

³⁶³ NISBET, Robert, Turgot and the Contexts of Progress, **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 119, n. 3, p. 214–222, 1975, p. 217–218. Conferir também: NISBET, Robert, **History of the idea of progress**, London: Routledge, 2017, p. 179–186.

nos dos primeiros tempos e a aplicou à história dos povos, em alguns casos até mesmo com uma análise comparativa.³⁶⁴ Os resultados dessa apropriação foram, em primeiro lugar, o desligamento dos tempos primitivos e a natureza humana e, em segundo lugar a transformação dessa última em um conjunto de técnicas, ciências e artes, cujo desenvolvimento ultrapassa a expectativa de vida de um indivíduo e pode ser testemunhado no decorrer da história da espécie. Dessa maneira, não haveria civilizações no plural para Turgot, mas apenas grupos de seres humanos em lugares geograficamente e temporalmente diferentes que, ao serem comparados, mostrariam níveis variados de um mesmo e único aperfeiçoamento cultural. Cultura, progresso, civilização e humanidade tornaram-se palavras intercambiáveis para Turgot e também para a ideia de progresso que se espalharia pela França na metade final do século XVIII através dos escritos de Condorcet.³⁶⁵

As ideias principais da teoria do progresso de Turgot auxiliaram a luta pela libertação política contra o Antigo Regime. Afinal, o reinado passou a ser visto como um momento regressivo da civilização que poderia e devia ser superado em vista do progresso que guiava o exercício da liberdade do espírito humano. Contudo, segundo Benjamin, esse potencial crítico que o progresso teve em relação à situação política do século XVIII se perdeu no século XIX. Nas anotações do *trabalho das Passagens*, ele escreve que:

No decorrer do século XIX, quando a burguesia consolidou sua posição de poder, o conceito de progresso foi perdendo cada vez mais as funções críticas que originalmente possuía. (A doutrina da seleção natural teve uma importância decisiva neste processo: com ela fortaleceu-se a opinião de que o progresso se realiza automaticamente. Ademais, ela favoreceu a extensão do conceito de progresso a todos os domínios da atividade humana.) Em Turgot, o conceito de progresso ainda tinha funções críticas. Isso permitiu sobretudo chamar a atenção das pessoas para os movimentos regressivos da história.³⁶⁶

³⁶⁴ BINOCHE, **As três fontes das filosofias da história**, p. 34–35. O livro de Bertrand Binoche apresenta uma investigação detalhada sobre as diferentes filosofias da história que emergiram no século XVIII, dentre as quais a teoria do progresso da tradição francesa. Ela é interessante para aprofundar o tema que foi apenas rapidamente rascunhado aqui para a explicação da teoria crítica de Benjamin.

³⁶⁵ CONDORCET, Jean-ANtoine-Nicolas de Caritar, marquis de, **Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano**, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013; PERINETTI, Dario, *Philosophical Reflection on History*, in: HAAKONSSSEN, Knud (Org.), **The Cambridge History of Eighteenth-Century Philosophy**, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 1126.

³⁶⁶ BENJAMIN, *Notas e Materiais*, p. [N 11a, 1].

O conceito de progresso perdeu seu potencial crítico por causa do pensamento utópico que a reformulou no século XIX. Para Benjamin, a princípio, os ideais utópicos de Saint-simon e de Fourier trouxeram para o interior da cultura e do desenvolvimento das forças produtivas uma mitologia bastante sincrética que não existia anteriormente, como era no caso dos escritos de Turgot.

Em *The Political Thought of Saint Simon*, Ghita Ionescu escreveu que a teoria de Saint-Simon sobre a sociedade industrial pode ser descrita de maneira geral como uma “predição de que a sociedade industrial do futuro será ‘administrada, em vez de governada’ por um condomínio de ‘industrialistas’, isto é, tanto os empregadores quanto o trabalho organizado, e por ‘cientistas’ e ‘tecnologista.’”³⁶⁷ Segundo Ionescu, a visão saint-simoniana do progresso é, portanto, a de uma sociedade “tecnocrata” do futuro, onde a ciência e a tecnologia conduzem e organizam toda atividade social. Benjamin concorda com essa afirmação. Uma prova disso é a aprovação que ele faz em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* do manifesto de Claire Démar, no qual ela ressalta que o cerne da teoria de Sain-Simon era a hipostasiação “da indústria como a força que faz mover o mundo”.³⁶⁸ Não haveria, portanto, motivo para considerar divisões de classe ou conflitos entre os grupos desse “condomínio” industrial. Qualquer divisão interna seria um problema falso ou secundário para o saint-simonismo, pois os interesses dos empreendedores, investidores de banco e da massa proletária são coincidentes e administrado segundo os mesmos princípios. Eles formam um único interesse do ponto de vista da sociedade industrial como um todo. O bem-estar da maioria é o progresso da indústria.³⁶⁹

Para levar em frente essa visão unificada da sociedade industrial, ao mesmo tempo em que promove ciência, tecnologia e industrialização, Saint-Simon investe em um novo pensamento religioso, que seria necessário para estabelecer o elo entre os indivíduos pressuposto pela sua visão social. Ele chama essa religião de *Novo Cristianismo*. No entanto, na tentativa de encontrar uma nova religião que se entrelace com a ciência, a tecnologia e a indústria em prol do progresso social, ele retomou uma visão mundana e panteísta do universo, análoga a mitologia da Antiguidade europeia.

³⁶⁷ IONESCU, Ghita, **The Political Thought of Saint Simon**, London: Oxford University Press, 1976, p. 3.

³⁶⁸ BENJAMIN, A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire, p. 92–93.

³⁶⁹ O texto de V. Volgin é a principal referência para a compreensão de Benjamin do pensamento de Saint-Simon, ver: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [U 5, 2], [U 5, 3].

Na medida em que Saint-Simon tomava a física como um modelo para todo tipo de conhecimento, inclusive para o religioso, ele não foi capaz de conceber princípios religiosos estranhos e exteriores ao mundo físico. Para ilustrar o peso da física como modelo do saint-simonismo, Benjamin cita o texto de Carl Gustav Jochmann, no qual esse escreve que para Saint-Simon os “professores de religião deveriam fazer conferências nas igrejas sobre os mistérios e as maravilhas da natureza. Então colocariam, assim imagino, máquinas elétricas sobre o altar e estimulariam os fiéis com pilhas galvânicas”.³⁷⁰

A proposta de Saint-Simon de transformar a lei da gravidade em um modelo até mesmo para a concepção de Deus tornou-se um resumo dos princípios do saint-simonismo já no século XIX.³⁷¹ Nas palavras de Émile Durkheim, Saint-Simon não poderia conceber a existência transcendental de uma divindade por causa de sua visão sistemática e racionalista do universo como um conjunto de fenômenos redutíveis e organizáveis em leis. Para Saint-Simon, a dualidade entre o mundo material e o espiritual havia corrompido o Cristianismo e ele não poderia deixar isso ocorrer novamente com a religião da sociedade industrial. Como resultado, em sua teoria da nova religião, ele acabou por transportar a divindade para o interior do mundo das coisas. Criando, portanto, uma divindade imanente à sociedade industrial e rejeita qualquer tipo transcendental de espiritualização.³⁷²

Saint-Simon abriu a porta para a retomada de uma religião mundana na sociedade industrial. Como destaca Jonathan Beecher, parte do movimento que seguiu suas ideias chegou a criar uma Igreja em 1829.³⁷³ No entanto, se Saint-Simon abriu a porta para essa nova religião, foi Charles Fourier quem a convidou para entrar. A representação feita por Fourier escritos daquela que seria a comunidade ideal era uma espécie de harmonia religiosa entre a civilização e um estado de natureza rousseaísta.³⁷⁴ Essa comunidade, da qual ele mesmo seria o fundador, viveria em um falanstério e combateria os problemas da sociedade do período (como a pobreza) através de uma organização harmônica do futuro. Como Beecher ressalta,

³⁷⁰ *Ibid.*, p. [U 16a, 4].

³⁷¹ *Ibid.*, p. [U 5a, 6]; DURKHEIM, Emile, **Socialism and Saint-Simon**, London: Routledge & Kegan Paul LTD., 2009, p. 119.

³⁷² DURKHEIM, **Socialism and Saint-Simon**, p. 120, 123.

³⁷³ BEECHER, Jonathan, **Charles Fourier: the visionary and his world**, Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1986, p. 417.

³⁷⁴ É possível que Burkhardt Lindner tenha sido um dos primeiros a destacar a importância de Fourier para a análise de Benjamin: LINDNER, Burkhardt, Das “Passagen-Werk”, die “Berliner Kindheit” und die Archäologie des “Jüngstvergangenen”, in: **Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts**, München: Wilhelm Fink Verlag, 1984, p. 32–36.

para Fourier, essa vida seria um reencontro da sociedade industrial com o destino harmônico e natural que fora deixado de lado.³⁷⁵

Mesmo sendo um crítico da sociedade industrial de sua época, Fourier procurava incluir o conhecimento científico, técnico e artístico, em sua doutrina dos quatro movimentos que resumiam o funcionamento do universo.³⁷⁶ Sua visão de progresso era um entrelaçamento entre a civilização e as forças da natureza primordiais do cosmos. Em seus escritos, ele indicou como diversas construções e invenções da engenharia moderna fariam parte de sua comunidade ideal e do funcionamento do universo. As passagens (galerias) seriam uma dessas invenções, por exemplo. Segundo Benjamin, Fourier se interessou por elas por causa da maneira como organizavam o espaço dos transeuntes, colocando-os em contato e protegendo-os contra o clima, tudo ao mesmo tempo.³⁷⁷

No entanto, na mesma medida em que valorizava os conhecimentos científicos, técnicos e artísticos da civilização moderna e se proclamava um continuador de Newton, Fourier tinha uma visão geral da ciência que carregava traços pré-newtonianos e até mesmo da mitologia Antiga.³⁷⁸ Para ilustrar esses traços, Benjamin cita o artigo *Des idées de l'école de Fourier depuis 1830*, escrito por M. Ferrari em 1845, onde esse afirma que, em Fourier, “a ciência oculta assume uma forma nova – a da indústria”.³⁷⁹ Em seu entrelaçamento da civilização com a ordem primordial do universo, Fourier conectou os avanços industriais imaginados por ele de tal maneira com a natureza primordial que as próprias invenções da cultura humana passaram a ser elas mesmas produtos ou formas dessas forças primordiais. Para ilustrar os efeitos dessa conexão entre a civilização e as forças do universo no pensamento utópico de Fourier sobre o destino da sociedade industrial, Benjamin cita mais uma vez no *trabalho das Passagens* o artigo de Ferrari:

O mundo toma a forma de seu contrário, os animais ferozes ou maléficos se transformam para o uso do homem: os leões fazem o serviço de entrega de correspondência.

³⁷⁵ BEECHER, Charles *Fourier: the visionary and his world*, p. 243–244.

³⁷⁶ FOURIER, Charles, *Théorie des quatre mouvemens et des destinées générales: prospectus et annonce de la découverte*, Leipzig: [s.n.], 1808.

³⁷⁷ Benjamin registrou em algumas anotações do trabalho das Passagens a importância que Fourier dava para a construção moderna, ver: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [A 4a, 4], [A 3a, 5], [A, 5].

³⁷⁸ BEECHER, Charles *Fourier: the visionary and his world*, p. 332–335.

³⁷⁹ Citado por Benjamin em: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [W 5 a, 4]. Ver também: FERRARI, M., *Des idées de l'école de Fourier depuis 1830*, *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, v. 11, n. 3, p. 389–434, 1845.

Auroras boreais aquecem os polos, a atmosfera torna-se uma superfície clara como um espelho, a água do mar se adoça, quatro luas clareiam a noite; em suma, a terra se renova vinte e oito vezes, até que a grande alma do nosso planeta, extenuada, fatigada, passa para um outro planeta, junto com todas as almas humanas.³⁸⁰

Em outras palavras, para Benjamin, Fourier reforçou a tendência religiosa inaugurada por Saint-Simon, inserindo ainda mais ocultismo nela. Na medida em que, de uma maneira similar ao saint-simonismo, Fourier trouxe para o interior da concepção de civilização um novo conceito de natureza primordial cheio de misticismos. Esse novo conceito de natureza primordial tem, por um lado, traços da mitologia da Antiguidade europeia, da astrologia e da numerologia gregas, mas também tem, por outro lado, uma série de invenções novas, provenientes da visão romântica da natureza, do primórdio dos estudos etnográficos e também das pesquisas que foram feitas nos séculos XVIII e XIX sobre as crenças e histórias populares de povos da Europa ocidental e de outras regiões do planeta. Assim, ao mesmo tempo em que se define como a comunidade do futuro, o falanstério de Fourier também traz consigo um conceito da natureza primordial do universo que faz o progresso da civilização se identificar com as forças mais antigas do universo. Como escreve Benjamin: “essa maquinaria feita de seres humanos [o falanstério] produz o país das maravilhas, o símbolo primitivo do desejo [das uralte Wunschsymbol] ao qual a utopia de Fourier deu nova vida”.³⁸¹

Para caracterizar o conceito de progresso que o pensamento utópico de Saint-Simon e Fourier espalhou pela França do século XIX como um tipo novo de mitologia, Benjamin colocou o seguinte trecho da paródia *Louis-Bronze et le Saint-Simonien*, feita por Ferdinand Langlé e Emile Vanderbuch, de epígrafe do caderno G do *trabalho das Passagens*:

Sim, quando o mundo todo, de Paris à China, / Ó divino Saint-Simon, aceitar a tua doutrina, / A idade de ouro há de renascer com todo seu esplendor, / Os rios rolarão chá e chocolate; / Saltarão na planície os carneiros já assados, / E os linguados grelhados nadarão no Sena; / Os espinafres virão ao mundo já guisados, / Com pães torrados dispostos ao redor; / As árvores produzirão frutas em compota, / E se colherão temperos e verduras; Nevará vinho, choverá galetos, / e do céu cairão patos ao nabo.³⁸²

³⁸⁰ Citado por Benjamin em: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [W 6, 4]. Ver também: FERRARI, Des idées de l'école de Fourier depuis 1830, p. 401.

³⁸¹ BENJAMIN, Paris, capital do século XIX <Exposé de 1935>, p. 56. Ver também: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [W 14a, 5].

³⁸² BENJAMIN, Notas e Materiais, p. 297.

Para Benjamin, o pensamento utópico de Saint-Simon e Fourier reformulou a o conceito de progresso do século XVIII e retirou o que havia de crítico nele. Pois, enquanto Turgot havia separado a humanidade daquela ideia primitiva de natureza e a depositado o que havia de humano no progresso civilizacional, Saint-Simon e Fourier abriram caminho para inclusão de um novo conceito de natureza primordial no interior da civilização, tanto como um modelo de uma existência antigo quanto como um modelo de uma existência futura e ideal. Essa reformulação do conceito de progresso não foi simplesmente um retorno para o pensamento pré-moderno que se tinha antes, pois nem o saint-simonismo e nem o fourierismo abriram mão dos avanços tecnológicos da sociedade industrial. Em vez disso, eles inseriram a sua visão de uma ordem natural primordial do universo no que havia de mais avançado: no modelo de produção das máquinas automatizadas da grande indústria. Em outras palavras, eles identificaram a natureza primitiva e ideal a um modelo de produção no qual as forças produtivas são em certa medida autonomizadas em relação às qualidades individuais dos trabalhadores. Para Benjamin, isso correspondeu a uma identificação tanto das forças produtivas autonomizadas e de seus produtos aos próprios poderes primordiais do universo, quanto ao reconhecimento dessas forças e produtos como efetivamente os portadores do progresso. Em outras palavras, os seres humanos deixaram de ser, eles mesmos, os agentes do progresso e esse conceito deixou de estar relacionado à liberdade humana. Benjamin escreveu que com pensamento utópico de Saint-Simon e Fourier:

O conceito de progresso precisou opor-se à teoria crítica da história [der kritischen Theorie der Geschichte] a partir do momento em que deixou de ser usado como medida de determinadas transformações históricas para servir como medida de tensão entre um lendário início e um lendário fim da história. Em outras palavras: tão logo o progresso se torna a assinatura do curso da história em sua totalidade, o seu conceito aparece associado a uma hipótese acrítica, e não a um questionamento crítico. Este último se reconhece, no estudo concreto da história, pelo fato de conferir ao retrocesso contornos tão nítidos quanto a qualquer progresso. (Assim em Turgot e em Jochmann).³⁸³

O conceito de progresso inaugurada pelo saint-simonismo e pelo fourierismo se espalhou intensamente pelo século XIX. Para Benjamin, é que sustenta a aparência fantasma-

³⁸³ *Ibid.*, p. N 13, 1.

górica dos produtos da indústria. Tal conceito teve sucesso entre sociedades secretas e personagens famosos da política, até mesmo Napoleão III se aproximou dele,³⁸⁴ e se mostrou presente nos projetos de reforma de Haussmann, nas passagens, nas modas do mercado, nas propagandas comerciais e nas exposições universais.

Para Benjamin, as exposições universais foram os principais símbolos do conceito de progresso do pensamento utópico. No *trabalho das Passagens*, ele escreveu que a “fuga industrial” de Fourier é a “assinatura de uma época cuja coroa é representada pelas exposições universais”.³⁸⁵ Benjamin relatou que o Palácio de Cristal da primeira exposição universal foi decorado como um conto de fadas oriental e que as entradas, o tamanho e as colunas das novas construções francesas tinham algo de sagrado, grandioso e impactante, como as igrejas, as pirâmides, os templos e os palácios antigos.³⁸⁶ Além disso, ele também registrou no *trabalho das Passagens* um trecho da cartilha ilustrada da exposição universal de 1867 na qual a própria exposição é descrita como uma experiência tecnológica e harmônica, em nível planetário, das forças primordiais: “Dar a volta nesse palácio, circular como o equador, é literalmente girar em torno do mundo; vieram todos os povos: inimigos vivem em paz lado a lado. Assim como na origem das coisas o Espírito divino pairava sobre o orbe das águas, ele paira agora sobre este orbe de ferro”.³⁸⁷

A linguagem das propagandas comerciais, emergentes no século XIX, tomou para si a tarefa de salientar as qualidades fantasmagóricas dos produtos e das forças produtivas e assim reforçar o conceito de progresso do pensamento utópico. Não é a toa que Benjamin escreve que “o reclame é a astúcia com a qual o sonho se impõe à indústria”.³⁸⁸ Para ele, a primeira coisa que as propagandas fizeram foi destacar as qualidades sobrenaturais dos produtos, seja nas descrições narrativas que preenchiam folhetins e jornais, seja nas imagens e nos cartazes de divulgação. Elas podiam ser mais sutis, como no cartaz de propaganda do “Sal de Bullrich” descrito no *trabalho das Passagens*,³⁸⁹ quanto mais extravagantes, tal como é apon-

³⁸⁴ Benjamin anota que Napoleão terceiro participou de um grupo fourierista em 1848 e que Enfantin apoiou o golpe de Estado de 1951, ver: *Ibid.*, p. [U 16, 5], [W 12 a, 5].

³⁸⁵ BENJAMIN, Walter, Materiais para o Exposé de 1935, in: *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 1488.

³⁸⁶ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [G 2 a, 7], [F 4, 5], [D 3, 1], [D 2, 2].

³⁸⁷ Citado por Sigfried Giedion em *Bauen in Frankreich*, ver: *Ibid.*, p. [G 2, 4].

³⁸⁸ *Ibid.*, p. [G 1, 1].

³⁸⁹ Como ele conta, esse cartaz mostrava simplesmente um veículo de carregado de sacos de sal vagando pelo deserto. No entanto, ao longo dessa viagem, um fio de sal que se derramava pelo buraco escrevia no chão do deserto magicamente a marca do produto: Bullrich, ver: *Ibid.*, p. [G 1 a, 4].

tado no seguinte trecho, onde o personagem Sigfried, da mitologia nórdica, parece ser evocado:

Certos modos de apresentação, cenas típicas etc. começam no século XIX a migrar para o reclame e, igualmente, para o obscuro. O estilo dos Nazarenos, tanto quanto o estilo Mackart, encontra seus parentes litográficos, em preto ou mesmo coloridos, no domínio da gravura obscena. Vi uma gravura que à primeira vista poderia representar algo como o banho de Sigfried no sangue do dragão: uma erva floresta verde, o manto púrpura do herói, plena nudez, um espelho d'água – era o mais complicado enlace de três corpos, digno de capa de uma revista barata para jovens. Esta é a linguagem colorida dos cartazes que floresceram nas passagens.³⁹⁰

Os desenhos de Grandville foram importantíssimos para a linguagem da propaganda comercial, porque entrelaçaram as inovações tecnológicas com a natureza em sentido abrangente. Benjamin escreve que as “obras de Grandville são os livros sibilinos da publicidade. Tudo que nele existe sob a forma germinal da pilhéria, da sátira, atinge sua verdadeira plenitude como reclame”.³⁹¹ A natureza que Grandville incorporou às inovações tecnológicas era, além de física e material, também mitológica, sobrenatural, utópica e cosmológica. Na sua produção artística, mercadorias se misturaram com mitos e fábulas, animais e materiais inorgânicos ganhavam vida e planetas do universo se conectaram através de pontes de ferro e luminárias.³⁹² No *trabalho das Passagens*, Benjamin escreveu que:

O mascaramento da natureza – tanto do cosmos e também do mundo animal e vegetal -, realizado por Grandville no espírito da moda reinante em meados do século, faz a história, na figura da moda, surgir do eterno ciclo da natureza. Quando Grandville apresenta um novo leque como *Leque de Íris*, quando a *Via Láctea* representa uma avenida noturna iluminada por candelabros de gás, e quando *A lua pintada por si mesma* parece descansar, não sobre nuvens, mas em almofadas de pelúcia da última moda, a história é secularizada e integrada no contexto natural de maneira tão impiedosa quanto o foi trezentos anos antes pela alegoria.³⁹³

³⁹⁰ *Ibid.*, p. [G 1a, 1].

³⁹¹ *Ibid.*, p. [G 1, 3]. Ver também: *Ibid.*, p. [G 2, 2].

³⁹² Uma referência do trabalho de Grandville para Benjamin poderia ser encontrado em: GAVARNI, Paul; GRANDVILLE, J. J.; BERTALL, *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon*, Paris: J. Hetzel, Libraire-Éditeur, 1868.

³⁹³ BENJAMIN, *Notas e Materiais*, p. [G 16, 3].

No entanto, apesar da semelhança com a alegoria barroca destacada nesse trecho, nem a natureza e nem a história entrelaçadas por Grandville são a mesmas que eram trezentos anos antes – assim como não o são para Baudelaire. A natureza primordial do pensamento utópico ganhou qualidades que não existiam anteriormente e a história já não é mais o cenário político dos soberanos, mas aquele da civilização industrial e suas tecnologias. Foi essa nova mistura entre civilização tecnológica e natureza primordial que as propagandas comerciais começaram a salientar no século XIX, ou seja, foram as qualidades fantásticas das máquinas automatizadas, das *specialités*, das construções e exposições que passaram a ser o conteúdo da época e não os conflitos da corte.

Como apontou Benjamin, as fantasmagorias não se mantêm em pé sozinhas, seu suporte é o conceito de progresso do utopismo industrial que eleva a própria indústria à posição de força motriz da história.³⁹⁴ Em outras palavras, a intuição fantasmagórica que se espalhou pela sociedade do século XIX pressupõe essa visão de progresso, cuja forma inicial, pode-se dizer foi inaugurada por Saint-Simon e Fourier. Contudo, a crítica de Benjamin dá um passo adiante dessa constatação. Por meio da poesia de Baudelaire, Benjamin mostrou que a fonte do brilho das fantasmagorias é na verdade uma nova mitologia. Ao versar sobre a miséria da sociedade industrial, a poesia de Baudelaire revelou como o conceito de progresso do pensamento utópico trouxe consigo uma nova mitologia que alheia os seres humanos do progresso, porque atribui o processo de civilizar-se ou culturalizar-se à agência de forças produtivas autonomizadas, demoníacas e estranhas ao seres humanos e seu trabalho. É por isso que Benjamin afirma no *Manuscrito 478* que compreendia “o conceito de cultura [Kultur] como o máximo desdobramento da fantasmagoria”.³⁹⁵

Nas próximas páginas será apresentado como Benjamin se apoia na poesia de Baudelaire para chegar à conclusão de que as fantasmagorias do século XIX são consequências da pressuposição de que o progresso se desdobra segundo o avanço da autonomização da produção industrial, ou seja, segundo a pressuposição do conceito história cultural.

³⁹⁴ BENJAMIN, Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>, p. 72.

³⁹⁵ BENJAMIN, Materiais para o Exposé de 1935, p. 1510; BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 5, p. 1250. Apesar de estar contido nos “Materiais para o Exposé de 1935,” esse manuscrito foi provavelmente escrito depois da conclusão desse *Exposé*, conferir a nota dos editores referentes a esse manuscrito em: BENJAMIN, Materiais para o Exposé de 1935, p. 1509.

A alegoria baudelairiana contra a teoria da correspondência

O conceito de progresso do pensamento utópico é um produto do século XIX construído. Contudo, da mesma maneira em que foi posto de pé pelo pensamento utópico no século XIX pelo, também foi virado de cabeça para baixo pela poesia de Baudelaire no mesmo período. Segundo Benjamin, em vez da libertação humana, o conceito de progresso do século XIX é apresentada pelos versos de *As Flores do mal* como o inferno na terra, onde domina uma nova forma de mitologia. Em outras palavras, a poesia baudelairiana serve para Benjamin reconstruir criticamente esse conceito de progresso e mostrar que, em vez das fantasmagorias serem provas efetivas do progresso da humanidade, elas são, na verdade, uma nova forma de dominação social.

No vocabulário do próprio Baudelaire, essa confrontação com o conceito de progresso do pensamento utópico surge no embate entre a *teoria das correspondências* e a alegoria. Nas anotações para o *Exposé do trabalho das Passagens*, Benjamin escreveu:

O fundamento decisivo da produção de Baudelaire é a relação tensa em que, na sua obra, entram uma sensibilidade extremamente potenciada e uma contemplação altamente concentrada. Teoricamente, essa relação reflete-se na doutrina das correspondências e na doutrina da alegoria. Baudelaire nunca fez a menor tentativa para estabelecer qualquer ligação entre essas duas especulações que lhe eram tão caras. A sua poesia surge da interação dessas duas tendências definidas nele.³⁹⁶

Benjamin escreveu que o embate entre as *correspondances* e a alegoria já havia sido percebido pelos contemporâneos de Baudelaire. De um lado, a recepção da obra de Baudelaire entre os poetas do século XIX se apegou à teoria das *correspondances*, de outro, os teóricos da literatura da época deram mais atenção à decadência destacada pelas alegorias e a similaridade dos versos baudelairianos com aqueles de Dante Aleguieri.³⁹⁷ Posteriormente, esses dois lados da foram reunidos pelos críticos para mostrar como a obra de Baudelaire era de fato um testemunho sobre a ambiguidade dos tempos modernos. Jule Lamâitre, por exemplo, escreveu que: “o esforço essencial do baudelairismo: unir sempre duas ordens de sentimentos contrários... e, no fundo, duas concepções divergentes de mundo e da vida, a

³⁹⁶ BENJAMIN, Parque Central, p. 171.

³⁹⁷ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [] 77, 2].

cristã e a outra, ou, se quiserem, o passado e o presente...”.³⁹⁸ Para Benjamin, apesar dos motivos da *correspondances* e da alegoria estarem presentes na poesia baudelaireana, é a alegoria que tem a palavra final, pois é ela que traz à tona a insuficiência da consolação prometida pelas *correspondances* e mostra a miséria da experiência possível de se obter na decadência em que se encontra a sociedade industrial.³⁹⁹

Segundo Benjamin, Baudelaire chegou à teoria das *correspondances* por intermédio de Fourier, apesar da popularidade dada a ela no século XVIII pelo pensamento místico de Emanuel Swedenborg. Em *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, publicado na revista do *Instituto de Pesquisa Social* em 1940, Benjamin argumentou que Baudelaire compreendeu as *correspondances* como uma experiência cultural e rememorativa de um tempo muito antigo (tal como os dias de festa em que se homenageiam eventos ocorridos no passado).⁴⁰⁰ Nesse ensaio, Benjamin escreveu:

O essencial é que as *correspondances* dão forma a um conceito de experiência que contém elementos de culto. Só se apropriando desses elementos Baudelaire pôde avaliar plenamente a derrocada que ele, na condição de homem moderno, pode testemunhar. Só assim pôde reconhecê-la como desafio que lhe era exclusivamente destinado, desafio a que correspondeu com *As flores do mal*. Se existe de fato uma arquitetura secreta desse livro, tema que gerou muitas especulações, então o ciclo de poemas que o abre terá sido dedicado a algo irremediavelmente perdido. Nesse ciclo se incluem dois sonetos idênticos pelos seus motivos. O primeiro, com o título ‘Correspondências,’ começa assim: ‘A natureza é um templo onde vivos pilares / Pronunciam por vezes palavras ambíguas; / O homem passa por ela entre bosques de símbolos / Que o vão observando em íntimos olhares. // Em prolongados ecos, confusos, ao longe, / Numa só tenebrosa e profunda unidade, / Tão vasta como a noite e como a claridade, / Correspondem-se as cores, os aromas e os sons.’ O que Baudelaire tem em mente com as correspondências pode ser visto como uma experiência que procura um lugar ao abrigo de qualquer crise.⁴⁰¹

³⁹⁸ Citado por Benjamin em: *Ibid.*, p. [J 15a, 1].

³⁹⁹ MENNINGHAUS, **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**, p. 141.

⁴⁰⁰ BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 135–137. Benjamin escreve que os dados da rememoração são dados da pré-história [Data der Vorgeschichte] em *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, ver: BENJAMIN, **Gesammelte Schriften**, vol. 1, p. 639; BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 137.

⁴⁰¹ BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 135.

Nesse *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, Benjamin identificou a experiência das *correspondances* de Baudelaire àquela do conceito de aura, primeiramente elaborado por Benjamin no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, publicado na revista do *Instituto* em 1936. No entanto, essa identificação foi possível, porque Benjamin circunscreveu o conceito de aura de uma maneira mais abrangente no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* do que no ensaio anterior sobre a obra de arte.

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, a relação de objetos naturais com o conceito de conceito de aura era mais nuançada, por causa da definição que Benjamin apresentou da autenticidade nele. Em primeiro lugar, Benjamin escreveu que: “O *hic et nunc* do original forma o conteúdo da noção de autenticidade e sobre ela se apoia a representação de uma tradição que transmite até nossos dias esse objeto como sendo idêntico a ele mesmo”.⁴⁰² Depois, que: “Estas novas circunstâncias podem deixar o conteúdo de uma obra de arte intacto – mas depreciam o seu *hic et hunc*. Se é verdade que isso não se aplica exclusivamente à obra de arte, mas também a uma paisagem que um filme desdobra perante o espectador, este processo atinge o objeto de arte - a esse respeito muito mais vulnerável do que o objeto da natureza – no seu próprio centro: a sua autenticidade”.⁴⁰³ Por último, ele foca na distância: “Em resumo, o que é a aura? Uma singular trama de tempo e espaço: uma aparência única de uma distância, por mais perto que esteja. O homem que, numa tarde de verão, se deixa seguir com o seu olhar o perfil de um horizonte montanhoso ou a linha de um ramo que lança a sua sombra sobre ele – esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo”.⁴⁰⁴ Já *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, Benjamin não tocou na diferença entre os objetos da natureza, mas ressaltou especialmente a distância como uma forma de experiência de interação:

Mas o olhar vive a expectativa de ser correspondido por aquele aquele ele se oferece. Quando essa expectativa é correspondida (e, no pensamento, ela tanto pode aplicar-se a um olhar intencional da atenção como ao olhar puro e simples), o olhar vive plenamente a experiência da aura. ‘A capacidade de percepção é uma forma de atenção,’ escreve Novalis. Essa capacidade de percepção não é outra senão a da aura. Assim,

⁴⁰²BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 710.

⁴⁰³*Ibid.*, p. 711.

⁴⁰⁴*Ibid.*, p. 712–713.

experiência da aura se baseia na transmissão de uma forma comum de reação na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com os humanos. Aquilo que é visto ou que se acredita visto abre os olhos. Ter a experiência da aura de um fenômeno é dotá-lo da capacidade de abrir os olhos. Os achados da *memóire involontaire* correspondem a isso (e são, eles também, únicos: escapam à lembrança que procura incorporá-los, sustentando assim um conceito de aura como ‘o aparecimento único de algo distante.’ Essa definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter de culto do fenômeno. O essencialmente distante é o inacessível. De fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto).⁴⁰⁵

Benjamin não toca nessa diferença porque em *Sobre alguns motivos em Baudelaire* o mais importante para é acabar com a distinção entre os objetos da natureza e os objetos inanimados. Afinal, o conceito de progresso do pensamento utópico acabou com a viabilidade dessa distinção ao incluir os objetos técnicos no interior das forças primordiais do cosmos. Assim, quando Benjamin se refere aos objetos inorgânicos do século XIX, ele está se referindo a um objeto que tem um status igual a qualquer objeto orgânico, pois ambos seriam igualmente dotados da capacidade de interagir seres humanos, em outras palavras, dotados de um tipo de vida.

Os poemas “Correspondências” e “A vida anterior” da primeira parte de *As flores do mal* têm como tema essa experiência retratada tanto pelas *correspondances* quanto pela aura em *Sobre alguns motivos em Baudelaire*.⁴⁰⁶ O primeiro fala de uma natureza misteriosa que observa e se comunica com o homem e o segundo de um momento passado no qual o eu lírico viveu os seus melhores momentos. Nesses dois casos a natureza e o passado são vistos como paradigmas da prosperidade e felicidade. Assim, nesses poemas, as *correspondances* não seriam uma experiência qualquer, mas aquela que entrega aos humanos uma promessa de felicidade ou o melhor dos destinos.

Contudo, para Benjamin, a produção poética de Baudelaire não levou em frente a consagração dessa experiência, mas a sua renúncia. Como escreveu Gagnebin, esse idílio da natureza primordial deixa de ser tomado como um paradigma, para se tornar algo definitiva-

⁴⁰⁵ BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 143–144. A identificação que Benjamin fez entre o seu conceito de aura e as *correspondances* baudelairianas já foi ressaltada na literatura secundária, ver por exemplo: MENNINGHAUS, **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**, p. 151; GATTI, Luciano Ferreira, O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin, **Trans/Form/Ação**, v. 31, n. 1, p. 127–142, 2008.

⁴⁰⁶ BAUDELAIRE, **As flores do mal**, p. 43,63. Ver também:

mente perdido na sua poesia.⁴⁰⁷ Nesse sentido, Benjamin afirmou o seguinte em *Sobre alguns motivos em Baudelaire*: “A crise da reprodução artística que aqui se desenha pode ser vista como parte integrante de uma crise mais geral da percepção. – Aquilo que torna insaciável o prazer do belo é a imagem mundo anterior [das Bild der Vorwelt], a que Baudelaire se refere como sendo velado pelas lágrimas da nostalgia”.⁴⁰⁸

Segundo Benjamin, a alegoria é o que dá o último golpe contra as *correspondances* e denuncia uma situação de crise. Na medida em que, em vez da busca por prosperidade e felicidade na rememoração de uma natureza antiga e idílica, a alegoria apresenta uma situação inconsolável, onde o tédio e a melancolia predominam. De acordo com a tese de Benjamin, a afirmação da alegoria sobre as *correspondances* é passível de ser compreendida como o processo no qual a experiência do *spleen* passa a ganhar mais espaço e se impor contra a experiência do *idéal* nos poemas da série *As flores do mal*:

As flores do mal não seria o que é se reinasse nela somente essa satisfação. Antes, ela é inconfundível pelo fato de ter sido capaz de obter poemas sobre a ineficácia da mesma consolação, o fracasso do mesmo fervor, o insucesso da mesma obra, poemas que em nada ficam atrás daqueles nos quais as *correspondances* celebram a sua fortaleza. O livro *Spleen e idéal* é o primeiro dos ciclos de *As flores do mal*. O *idéal* fornece a energia da rememoração; o *spleen* contrapõe-lhe o enxame dos segundos. Este é o seu senhor, como o demônio é o senhor das moscas. Na sequência dos poemas-“Spleen” encontramos “O gosto do Nada”, onde se lê: ‘A adorável Primavera perdeu seu odor!’⁴⁰⁹

As palavras *idéal* e *spleen* intitulam o primeiro ciclo de poemas livro *As flores do mal* e alguns poemas específicos. Além disso, a palavra *idéal* também aparece nos versos do poema “O ideal” e do “A aurora espiritual” e a palavra *spleen* no subtítulo do livro *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*, publicado postumamente. Não há um ponto específico no qual Baudelaire defina *spleen* e *idéal* em termos conceituais. Essas duas palavras estão presentes de diferentes maneiras ao longo do livro. Desse modo, quando Benjamin utilizou o termo *idéal* para se referir a poesia de Baudelaire nesse ensaio de 1940, ele não estava tratando espe-

⁴⁰⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie, Baudelaire, Benjamin e o Moderno, in: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 142-143.

⁴⁰⁸ BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 142.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 138.

cificamente de um poema ou um verso, mas dos poemas e versos do livro que apresentam as *correspondances*. É assim que ele organiza o *idéal*. Da mesma maneira, quando utilizou o termo *spleen*, Benjamin se referia aos poemas e versos aonde predominam o tipo de experiência retratado pela alegoria, o que ocorre, por exemplo, em versos dos poemas “O cisne” e “O gosto pelo nada.”

Na crítica de Benjamin, a alegoria baudelairiana confronta as *correspondances* porque denuncia que o conceito de progresso do século XIX e na verdade um conceito mitológico e demoníaco, aonde o processo de civilização ou de culturalização é algo inumano. Nesse sentido, o tédio melancólico, cuja importância pode ser constatado logo a partir do primeiro poema de *As flores do mal*, é um produto desse conceito de progresso que as alegorias trazem à tona.

Contudo, não é como se Baudelaire tirasse da cartola a relação entre a alegoria, as *correspondances* e o conceito de progresso do século XIX. Por um lado, para Benjamin, as *correspondances* surgem nas páginas da poesia de Baudelaire como representantes da promessa feita pelo pensamento utópico: a de que a harmonia e a felicidade estão em algo primordial, num passado e num futuro lendários – pois é nisso que o conceito de progresso se transformou para Benjamin no século XIX: uma “medida de tensão entre um lendário início e um lendário fim da história”.⁴¹⁰ Por outro lado, a princípio, para Benjamin a alegoria não trai completamente o programa das *correspondances*, pois a alegoria tenta de fato rememorar o mundo primordial. O problema surge quando a alegoria não retorna com a harmonia e a felicidade dessa rememoração, mas com uma experiência de miséria, aonde há somente um nova forma de alienação.

Para Benjamin, a alegoria de Baudelaire se mostra dessa maneira porque essa é a verdadeira consequência do conceito de progresso do século XIX. Afinal, com seu pensamento religioso e mundano, o pensamento utópico trouxe para o interior do conceito de progresso a existência de uma força primordial do universo que é alheia aos seres humanos. Se há algo que esse conceito de progresso entende como natural, é essa força universal, lendária e primordial, tal como indicado na divindade de Saint-Simon e na doutrina dos quatro movimentos do universo de Fourier. Contudo, essa existência primordial não tem nada de natureza no sen-

⁴¹⁰ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [N 13, 1].

tido tradicional, ou seja, para Benjamin, ela não é nem orgânica e nem humana, mas é primariamente inorgânica, técnica e sintética, pois para o pensamento utópico essas forças primordiais do universo se realizam por princípio com a técnica e não com o humano. Por isso, segundo Benjamin, o pensamento utópico enxerga o progresso como o desenvolvimento da técnica.

Em resumo, para Benjamin, o que alegoria de Baudelaire ressaltou em *As flores do mal* foi que ao reformularem dessa maneira o conceito de progresso, o pensamento utópico transformou a técnica em uma nova forma de mitologia, pois fragmentou a mitologia greco-romana, tradições populares ocidentais e orientais e etc., em as deu a forma das próprias inovações técnicas da sociedade industrial. Em outras palavras, assim como os alegoristas medievais encontraram no mundo cristão os demônios da Antiguidade vivos na forma de paixões, Baudelaire também encontrou vestígios de mitologia na cultura de sua época. No entanto, na alegoria baudelairiana, a mitologia se mostrou sob uma nova figura. Ela não correspondia mais às paixões que movem a natureza humana e à *physis* de maneira geral, no século XIX a mitologia são as próprias criações técnica da civilização. Além disso, essa nova mitologia não designa somente a sobrevivência da mitologia greco-romana, mas um conjunto maior e mais variado de “antiguidades,” como personagens de contos populares das tradições hispânicas, orientais e etc. Para Benjamin, o pensamento utópico misturou o que havia de mais novo na sociedade, ou seja, a técnica industrial, com o que havia de mais antigo e Baudelaire não fez nada mais do que mostrar os antigos demônios andando no mais novo mundo. Para ilustrar isso, Benjamin escreveu nas *Notas e materiais do trabalho das Passagens*: “‘Antiquado’ e ‘imemorial’ ainda estão unidos em Baudelaire. As <coisas> que sobreviveram a si mesmas tornaram-se receptáculos inesgotáveis de recordações”.⁴¹¹

Segundo Benjamin, as alegorias construídas por substantivações de verbos e maiusculização de palavras na poesia de Baudelaire aparecem em meio a cidade grande como artifícios mecanizados, massificados e automatizados. Conceitos abstratos, tais como, *Diable*, *Démons*, *Mort*, *Ennui*, *Dieu*, *Ange*, *Trônes*, *Vertus*, *Dominations*, *Nature*, *Utile* e *Temps* são estabelecidos como motores da multidão, de seus tipos e objetos.⁴¹² Isso dá vida ao que é

⁴¹¹ *Ibid.*, p. [J 71, 2].

⁴¹² Menninghaus destaca alguns exemplos do que seriam as alegorias da poesia baudelairiana, ver: MENNINGHAUS, **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**, p. 139.

tradicionalmente inanimado. Para Benjamin, as comparações das alegorias baudelairianas convertem o humano em artificial e mundo artificial inteiro em coisas vivas. Para explicar essa conversão, ele copiou nas *Passagens* uma longa citação de Marcel-A. Ruff, na qual esse escreve que a originalidade de Baudelaire está no caráter artificial das comparações de sua poesia, pois em vez de fazer comparações com a natureza tais como os poetas fazem tradicionalmente, ele cria comparações com objetos humanos: “Mesmo no plano humano, se se quer engrandecer sua descrição com uma imagem, irá muitas vezes escolhê-la numa outra manifestação do homem, em vez de recorrer à Natureza: ‘as chaminés, os campanários, estes *mastros* da cidade’”.⁴¹³

Assim, Benjamin defende que, ao tomar os objetos humanos como referência nas suas poesias, Baudelaire se afasta do mundo orgânico, tal como ele era concebido tradicionalmente. Ou seja, para Benjamin, quando Baudelaire olha para a modernidade, ele não encontra aquela natureza idílica e utópica, nem a fauna e a flora e nem a *physis* do barroco. De acordo com Benjamin, o substrato que constitui a sociedade modernidade e que aflora imediatamente aos olhos de Baudelaire é a civilização artificial, massificada e automatizada. Assim como o conceito de progresso da sua época, ele vê a história como um processo de civilização ou de culturalização movido pela técnica. Para a poesia baudelairiana, o que há no mundo é produto dos artifícios da civilização, tudo se transforma em *téchne*, até mesmo as faculdades da alma.⁴¹⁴

Com essa abordagem, ele mostra como o ser humano e a autenticidade estão fora de destrói aquela aparência aurática da natureza que a experiência da *correspondances* proclamava.⁴¹⁵

A rejeição de Baudelaire ao mundo orgânico pressupõe o que Benjamin chamou de reprodutibilidade técnica no ensaio de 1936 sobre a obra de arte, pois a massificação e a automação são qualidades essenciais da sua maneira pela qual Baudelaire vê a civilização moderna.⁴¹⁶ Em *Parque Central*, Benjamin escreveu que na “declarada oposição de Baudelaire à

⁴¹³ RUFF, Marcel-A., Sur l’architecture des Fleurs du Mal (Suite et fin), *Revue d’histoire littéraire de la France*, v. 37, n. 1, p. 393–402, 1930, p. 398. Esse trecho é citado por Benjamin em: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [J 86a, 3].

⁴¹⁴ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [J 53, 1].

⁴¹⁵ BENJAMIN, Parque Central, p. 166; BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 140–141.

⁴¹⁶ Sobre o conceito de reprodutibilidade técnica ver: SCHÖTTKER, Detlev, Comentários sobre Benjamin e a Obra de arte, in: BENJAMIN, Walter (Ed.), *Benjamin e a obra de arte*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

natureza esconde-se antes de tudo um profundo protesto contra o ‘orgânico.’ Em comparação ao anorgânico, a qualidade do orgânico está muito limitada. Tem pouca disponibilidade”.⁴¹⁷ Assim, por mais que Baudelaire não fale diretamente sobre o desenvolvimento das técnicas de reprodução da indústria, a reprodutibilidade técnica é intrínseca a sua poesia. Pelo menos, é apoiando-se nessa ideia que, segundo Benjamin, Baudelaire versa sobre a multidão, o pano de fundo da sociedade moderna na literatura do século XIX, e os seres que vivem nela: “O aparecimento da alegoria deve ser entendido a partir da situação da arte determinada pelo desenvolvimento da técnica; e só se pode apresentar a natureza melancólica dessa poesia sob o signo da alegoria”.⁴¹⁸

Benjamin ressalta que em *As flores do mal*, o jogador, o transeunte, os advogados, os negociantes da bolsa, as prostitutas, velhos e assim por diante são formas de vidas em série e são umas iguais as outras, assim como os gatos, casas e armários que também habitam esse livro de poesia. Segundo Benjamin, todos esses tipos, objetos e sentimentos aparecerem repetidamente e também em formas de plural ou de coletivo na poesia de Baudelaire exatamente para ressaltar a existência reprodutível deles. O próprio tédio melancólico que se destaca logo no poema de abertura de *As flores do mal* é um sentimento massificado e automatizado. Não há, portanto, um gato, um indivíduo, uma velha, uma poltrona, uma gaveta, um verso e um poeta únicos na poesia de Baudelaire, porque tudo nela existe em série e em larga escala e é irreduzível a uma única singularidade. Os velhos do poema “Os sete velhos” que surgem em frente ao eu lírico como um produto em série é mais um exemplo disso: “Seu igual o seguia: sem sequer um traço, / Nada, que o distinguisse o gêmeo centenário; / Os espectros barrocos iam a um só passo, / Vindos de um inferno só, para um ponto arbitrário”.⁴¹⁹ Benjamin afirma que as palavras plurais e coletivas ganharam importância não só em Baudelaire, mas na literatura do século XIX em geral para identificar a característica massificada, automatizada e repetitiva da civilização industrial. Para Benjamin, não foi a toa que Victor Hugo utilizou plurais nos títulos de algumas de suas obras, tais como *Os miseráveis* e *Os trabalhadores do mar*.

Segundo Benjamin, foi nesse processo de estabelecimento da cultura massificada, artificial e autonomizada, como substrato da sua poesia, que Baudelaire mostrou a existência

⁴¹⁷BENJAMIN, Parque Central, p. 173.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 183. . Ver também: BENJAMIN, Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, p. 117.

⁴¹⁹ BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 281.

de forças mitológicas. Nos versos de Baudelaire, os demônios tomaram a forma dos tipos e objetos massificados da civilização. No seguinte trecho, por exemplo, eles se tornaram negociantes: “Pelos ares, porém, demônios repugnantes / Pesadamente acordam, como negociantes”.⁴²⁰

Benjamin dá um destaque especial para a influência da literatura latina medieval nas referências que Baudelaire faz à mitologia.⁴²¹ Benjamin ressalta que o satanismo é ponto principal a partir do qual o poeta francês manifesta a sua revolta contra a modernidade e a denuncia como um mundo decadente. Mas isso não significa dizer que a concepção baudelairiana de mitologia se restringe àquela do mundo latino da Europa medieval. Benjamin sabe disso e as pesquisas sobre a literatura de Baudelaire também destacam esse ponto. Em *La mythologie dans l'oeuvre poétique de Charles Baudelaire*, Maya Hadeh reforçou que, além das literaturas bíblica e greco-latina, Baudelaire também utiliza referências que ganharam destaque no século XIX através de pesquisas etnológicas e de histórias populares, tais como as personagens de Don-Juan, vampiros, e contos do mundo oriental e egípcio.⁴²² Nesse mesmo sentido, Yoshio Abe ressaltou como Baudelaire se aproxima e constrói uma noção bastante sincrética e abrangente de mitologia nos seus escritos de maturidade. Em *Baudelaire et la mythologie*, Abe escreve que:

Baudelaire, nos seus últimos anos, quando diz "mito" ou "lenda", já não pensa na mitologia acadêmica como um repertório de alegorias: apresenta a concepção moderna de que estas representações primitivas, sejam elas chamadas fábulas, lendas ou superstições, transmitem uma forma de conhecimento que, por muito distante que esteja do chamado conhecimento "lógico" ou "científico", não é menos válida do que este último.⁴²³

Apesar de sua concepção mais nova e abrangente de mitologia, tal qual os alegoristas medievais e barrocos utilizavam a figura de Satã para reunir todos os demônios do paganismo greco-romano, Baudelaire também a utiliza para reunir toda essa gama ampla e sincrética de

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 301; BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [J 87a, 5].

⁴²¹ Ver: BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [J 53, 5].

⁴²² HADEH, Maya, *La mythologie dans l'oeuvre poétique de Charles Baudelaire*, New York: Peter Lang Publishing, 2015, p. 1-3.

⁴²³ ABÉ, Yoshio, Baudelaire et la mythologie, *French Studies*, v. XXV, n. 3, p. 281-294, 1971, p. 286. Além de mostrar como a relação de Baudelaire com o paganismo e a mitologia muda ao longo de seus escritos, Abe também ressalta que Baudelaire apresenta uma ideia de mitologia universal da humanidade em seu escrito sobre Richard Wagner.

mitos provenientes das mais diferentes fontes que se popularizaram na modernidade para além da tradição bíblica e greco-romana.

Na crítica de Benjamin, o uso que Baudelaire faz da mitologia atribui um sentido novo ao mundo artificial da civilização. Pois, em seus versos, ao colocar as palavras *Diable*, *Démons*, *Mort*, *Ange*, *Vertus*, *Dominations*, *Utile* e *Temps* junto à multidão, aos tipos e demais coisas massificadas que constituem a civilização, ele transforma a própria civilização em uma legião de demônios, de modo que todo o mundo artificial da modernidade se transformam em manifestações da mitologia. Os demônios satânicos tornam-se o princípio e a face da *téchne*. Em *Parque Central*, Benjamin escreveu que a “maquinaria torna-se em Baudelaire um símbolo das forças destrutivas. E também o esqueleto humano é dela exemplo”.⁴²⁴

Para Benjamin, ao mesmo tempo em que Baudelaire abandonou aquela noção harmônica e feliz de natureza das *correspondances*, ele também mostrou que a mitologia está viva na sociedade industrial, mas viva sob uma nova forma. Com a transformação da história o mundo numa série de produtos artificiais da cultura, a mitologia no século XIX se mostra como essa própria cultura artificial. É por isso que Benjamin afirma que na poesia de Baudelaire a “modernidade designa uma época e, ao mesmo tempo, a força em ação nessa época, que a aproxima da Antiguidade”.⁴²⁵ Dessa maneira, para Benjamin, o mais novo mundo da civilização se mostrou na poesia de Baudelaire não como algo efetivamente novo e diferente, mas como uma nova antiguidade que sempre esteve aí: “A fórmula de ‘L’Éternité par les Astres – ‘é o novo sempre velho e o velho sempre novo’ – corresponde rigorosamente à experiência do *spleen* tal qual descrita em Baudelaire”.⁴²⁶ Benjamin também designou esse entrelaçamento do novo com o antigo na poesia de Baudelaire como uma transformação da novidade (ou do novo) no seu contrário: o sempre-gual. Nos *Exposé de 1935*, ele escreveu: “Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência do sempre-igual”.⁴²⁷ E no *Exposé de 1939*: “Baudelaire qualifica o aspecto dessa procissão de infernal. Mas o novo que ele espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que não dessa fantasmagoria do ‘sempre-igual’”.⁴²⁸

⁴²⁴ BENJAMIN, *Parque Central*, p. 182.

⁴²⁵ BENJAMIN, *A Paris do Segundo Império* na obra de Baudelaire, p. 83. Ver também: BENJAMIN, *Parque Central*, p. 175.

⁴²⁶ BENJAMIN, *Notas e Materiais*, p. [J 76, 2].

⁴²⁷ BENJAMIN, *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1935>*, p. 66.

⁴²⁸ BENJAMIN, *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>*, p. 84.

Para Benjamin, a visão que Baudelaire tem da civilização é antitética aquela do conceito de progresso do século XIX, pois mostra esse conceito não implica na perfectibilidade dos seres humanos. Segundo Benjamin, os demônios da civilização são a prova de que não há perfectibilidade do gênero humano na poesia baudelaireana, mas apenas um mundo decadente, no qual os indivíduos se veem sob a dominação de uma força heterônoma que constitui efetivamente a própria civilização. Pois, em vez de agentes singulares da história, eles surgem em massa e automatizados como subprodutos do desenvolvimento técnico.

Um das principais alegorias utilizadas por Benjamin para mostrar a dominação da cultura sobre os seres humanos é o poema “O cisne”. Nesse poema Baudelaire escreveu: “Paris é outra (a forma das cidades muda / Mais rápido, bem mais, que o coração mortal) ... Paris muda! mas não minha melancolia! / Velhos bairros, palácios novos, quarteirões, / Andaimes, para mim tudo é alegoria, / E mais do que rochas pesam-me as recordações”.⁴²⁹ De maneira, similar, também se destaca o uso que Baudelaire faz do tempo. Segundo Benjamin, o poeta francês o transforma em uma das forças mais demoníacas. Em poemas como “o relógio” e “o gosto pelo nada”, o tempo é enunciado como um dos principais carrascos dos indivíduos na modernidade: “E minuto a minuto o Tempo me disputa, / Tal como a neve imensa a um corpo já em rigor; / Do alto olho o globo em seu circular exterior, / E nele sequer busco o abrigo de uma gruta”.⁴³⁰ Nesses dois casos, não há nenhum sinal do aperfeiçoamento do gênero humano por meio da civilização. Muito pelo contrário, o que há nos poemas é uma sensação de impotência, sofrimento e desabrigo em um mundo decadente. Pois, no primeiro, os indivíduos permanecem inconsoláveis apesar das transformações pelas quais a metrópole passa e, no segundo, o tempo automatizado forma relógio corta qualquer processo contínuo ou permanente de melhoria e se impõe repetidamente, de um modo violento e transitório, contra o eu lírico.

Portanto, a impotência, o tédio, o remorso, e a revolta que surgem na poesia de Baudelaire são, segundo Benjamin, sintomas causados pelas forças demoníacas da civilização que lhe serve de base, assunto e escopo: “São circunstâncias bem fundamentadas, históricas, que tornaram o calvário da impotência, seguido por Baudelaire, um calvário previamente tra-

⁴²⁹ BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 273–275.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 243.

çado pela sociedade”.⁴³¹ Para Benjamin, a identificação do processo de civilização e culturalização a essa nova forma de mitologia feita por Baudelaire é uma denúncia da forma de dominação que a qual a sociedade industrial submete seus indivíduos. Em *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*, Benjamin afirma que o satanismo de Baudelaire deve ser entendido como “a única atitude que, a longo prazo, poderia sustentar a sua posição inconformista. O último poema do ciclo, ‘As litâneas de Satã,’ constitui, no seu conteúdo teológico, o *misere* [miséria] de uma liturgia ofídica”.⁴³² Para Benjamin, essa denúncia feita por Baudelaire do caráter regressivo da situação mitológica na qual se encontra a civilização, se mostra evidentemente no poema “A destruição”, quando o demônio é apresentado como uma força destrutiva: “O Demônio se agita, perto, sem parar; / Flutua em torno a mim como um ar impalpável; / Engulo-o e o sinto meu pulmão queimar (...) Lança em meus olhos cheios de perturbação / Roupas enxovalhadas, feridas abertas, / Mais a máquina em sangue da Destruição!”⁴³³

Nesse momento, torna-se mais fácil visualizar a tensão entre a experiência indicado pelas *correspondances* e o ultimato que as alegorias lhe oferecem. A crítica de Benjamin mostra que a poesia de Baudelaire tentou levar em frente o projeto de uma lembrança do mundo primordial, mas que ao fazê-lo, encontrou o seu contrário. Primeiramente, Baudelaire descobre um novo mundo, inteiramente artificial, bem aonde as *correspondances* prometiam o primordial e natural. Em seguida, com um segundo passo, ele logo encontra sinais de mitologia nesse novo mundo. É possível dizer que essa mitologia encontrada por ele é uma outra ou uma segunda natureza e não aquela prometida pelas *correspondances*. Pois, enquanto o mundo primordial prometido pelas *correspondances* era acolhedor e reconfortante, essa a segunda natureza evidenciada por Baudelaire seria uma forma de dominação violenta e alienante. É por isso que Gagnebin afirma que a natureza com a qual Baudelaire se depara é má, viciosa e pecaminosa e segue, assim, uma tendência completamente anti-rousseauísta.⁴³⁴ Porém, ao chamar a mitologia apresentada por Baudelaire de segunda natureza, é sempre necessário ter em mente o primeiro movimento feito por ele para lembrar que ela é, antes de tudo, a própria civilização, a própria cultura, a técnica.

⁴³¹ BENJAMIN, Notas e Materiais, p. [J 58 a, 2].

⁴³² BENJAMIN, *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*, p. 24.

⁴³³ BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 357.

⁴³⁴ GAGNEBIN, *Baudelaire, Benjamin e o Moderno*, p. 147.

O mito da história cultural

No percurso até aqui, foi apresentado como o pensamento utópico do século XIX reformulou o conceito de progresso do iluminismo segundo Benjamin. Nessa reformulação, primeiramente, a história do mundo foi transformada em um processo de civilização ou culturalização guiado pela técnica industrial e, em segundo lugar, esse processo foi reconhecido de fato como um desdobramento harmônico da natureza primordial do universo. Depois, foi apresentado como, na crítica de Benjamin, a poesia de Baudelaire confronta essa reformulação ao denunciar que esse processo não tem nada de harmônico, mas é efetivamente uma forma nova de mitologia, aonde sobrevivem demônios da mitologia antigas e demais forças panteístas e mundanas provenientes de outras tradições populares do ocidente e do oriente. Em *Notas e materiais do trabalho das Passagens*, Benjamin afirmou que somente “um observador superficial pode negar que existem correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia”.⁴³⁵

Em outras palavras, a crítica de Benjamin aponta através da poesia de Baudelaire como a identificação que foi feita da técnica com o princípio primordial da história do mundo é de fato uma nova forma de mitologia, pois pressupõe que a história é movida por uma tecnologia alheia aos seres humanos. Nesse sentido, o conceito de mito do segundo ciclo da crítica de Benjamin é exatamente o conceito história cultural [Kulturgeschichte], que designa exatamente o pressuposto de que a história do mundo é um processo de civilização ou de culturalização movido por uma *techné* demoníaca. Um conceito que é originário do século XIX.

É desse modo que o segundo ciclo da crítica do mito de Benjamin, a crítica da história cultural, mostra que o progresso, em vez de ser um conceito de libertação da humanidade, se transformou em um conceito de dominação no século XIX. A conexão estabelecida entre a história da cultura ou da civilização com a tecnologia mais avançada e com os fragmentos da mitologia em sentido amplo foi essencial para Benjamin. Pois foi ela que permitiu a Benjamin contrapor a poesia de Baudelaire ao pensamento utópico e reconstruir criticamente o conceito de progresso do século XIX.

Em resumo, no quadro apresentado pelo segundo ciclo da crítica do mito de Benjamin, enquanto a técnica for demoníaca, o progresso será um conceito regressivo, porque a

⁴³⁵ BENJAMIN, *Notas e Materiais*, p. [N 2a, 1].

pressuposição da técnica como um princípio da natureza primordial custou a agência humana sobre o mundo e separou o progresso da humanidade. Em outras palavras, a maneira como o século XIX compreende o processo de culturalização ou de civilização toma os seres humanos apenas como subprodutos da automação das forças produtivas, as quais de fato são consideradas o princípio motor que move o mundo. Para Benjamin, é esse conceito de história cultural que se esconde por detrás das fantasmagorias e lhes dá uma essência.

Ao se comparar o segundo ciclo da crítica do mito com o primeiro é possível afirmar que a história cultural atribui uma posição central e hierárquica para a economia, em vez da política, que tinha uma importância maior no primeiro ciclo da crítica do mito. Afinal, a técnica da história cultural é àquela da indústria. Portanto, a afirmação de Benjamin de que a técnica surgiu como uma forma de dominação no XIX e sobressai novamente na década de 1930, é também um diagnóstico de que a economia industrial tornou-se uma forma de dominação Benjamin viu surgir no século XIX e se manter forte na década de 1930 não é outra senão a indústria. Com isso se torna mais compreensível a comparação que Benjamin faz entre a alegoria de Baudelaire e a experiência da mercadoria. Para Benjamin a história cultural é a experiência oferecida pelas mercadorias, na medida em que elas são produzidas pela automação da técnica em um princípio independente dos seres humanos. Essas últimas considerações ressaltam como a crítica do mito desenvolvida por Benjamin na década de 1930 torna possível compreender as origens da nova forma de dominação que atingia a sociedade dessa década. Em especial, ela mostra que essa nova forma de dominação é a técnica que movimenta a economia industrial.

Conclusão

Essa dissertação lidou com a crítica do mito desenvolvida por Benjamin nas décadas de 1920 e 1930. As páginas que ficaram para trás apresentaram tanto como a concepção de crítica continuou desde aquela inaugurado no drama barroco alemão quanto como o conceito de mito se transformou de 1920 para 1930.

O capítulo I teve uma função dupla. Em primeiro lugar, ele mostrou que em *Origem do drama barroco alemão* Benjamin passou a compreender a crítica de uma maneira nova, ao incluir a história na interior do objetos e da formação conceitual da própria crítica. Essa nova maneira se mostrou atenta a temporalidade da verdade, na medida em que passou a reconhecer a crítica como um investigação sobre os pressupostos da realidade. Em segundo lugar, o capítulo I também mostrou como o conceito de mito, objeto da crítica de Benjamin se transformou ao longo décadas de 1920 e 1930. Isso foi um resultado da própria maneira pela qual Benjamin passou a ver a crítica. Na medida em que os objetos e a própria crítica devem estar atentar a história, isso significa que tanto o objeto quanto a verdade descoberta pela crítica podem mudar com o tempo. A princípio, no início da década de 1920, o conceito de mito corresponde a história natural, que é pressuposta pelas ações violentas do Estado que Benjamin buscou responder. Depois, o interesse de Benjamin se voltou a miséria existente nas metrópoles europeias. Nesse momento, ele percebeu que o conceito de história natural não seria mais para a explicação e, então, começou a busca por um novo conceito de mito. No final da década de 1930 ele encontrou no conceito de história natural uma nova forma de mito que servia a explicação da miséria que ele identificou pelas metrópoles europeias. Cada um desses mitos correspondeu a um dos ciclos da crítica do mito de Benjamin.

Tendo apresentado o que continuou e o que se transformou na crítica do mito de Benjamin ao longo das décadas de 1920 e 1930, os dois ciclos da crítica do mito permaneceram apenas indicados no primeiro capítulo. Por isso, os capítulos II e III tiveram a função de expor mais detalhadamente a crítica do mito elaborada em cada um desses ciclos.

O capítulo II expôs o ciclo que se fechou com *Origem do drama barroco alemão*. Ele mostrou como a resposta encontrada por Benjamin para a violência política que atingia a Europa logo após a primeira Guerra, especialmente pelas mãos do Estado, se deu no conceito de história natural. Essa foi a forma do mito descoberta por Benjamin no primeiro ciclo de sua crítica. Ela designa a visão originária da literatura barroca de que a história do mundo é movimentada pelo conflito contínuo de uma *physis* demoníaca. Para Benjamin esse é a forma de dominação por trás da violência política de sua época, no sentido de que é essa ideia de história natural que o Estado pressupõe. Ou seja, o Estado justifica as suas ações violentas e ilegítimas porque pressupõe que a sociedade não é autônoma e democrática, mas é movida por essa *physis* demoníaca e por isso mesmo se encontra sempre em uma situação de crise que precisa ser enfrentada pela mão forte do Estado. Com o conceito de história natural, Benjamin desdobra uma releitura crítica da teoria do Estado que pode ser reconhecida nos escritos de Schmitt e na prática política que seguiu da revolução alemã até o golpe do Kapp-Lüttwitz.⁴³⁶

Com essa releitura, Benjamin mostra que tal teoria e tal prática política são de fato formas de dominação contrárias a uma experiência de liberdade, exatamente porque são determinadas pela tese de que não há liberdade na história, mas somente aqueles conflitos da *physis* demoníacas. Assim, para Benjamin, a teoria e a prática política do Estado alemão da década de 1920 partiam do pressuposto de que as pessoas não se autodeterminam, mas são guiadas por forças alheias a elas mesmas, e que por isso mesmo a experiência de uma sociedade democrática não seria possível.

O capítulo II da dissertação expôs a crítica do mito que se estendeu até o fim da década de 1930. Ele mostrou como a resposta a miséria identificada por Benjamin nas sociedades europeias da 1930 se deu através do conceito de história cultural. Essa foi a forma do mito encontrada no segundo ciclo da crítica. História natural designa a visão originária do século

⁴³⁶ Sobre o papel da soberania na teoria de Carl Schmitt e os conflitos políticos da década de 1920, ver, por exemplo: SCHWAB, Introduction, p. xxxvii–lii; LOUREIRO, *A revolução alemã (1918-1923)*; HAFFNER, *A revolução alemã (1918-1919)*.

XIX de que a história da mundo é movida por uma *téchne* demoníaca. Para Benjamin, essa é a forma de dominação que surgiu no século XIX e que ganhou força na década de 1930. Pois, segundo ele, a situação de miséria experimentada em nas sociedades europeias era justificada pela tese de que o desenvolvimento técnico da indústria era o meio definitivo do progresso da humanidade. Para Benjamin, essa era a ideia que estava por detrás do pensamento utópico, do positivismo e de todo o mercado. Por fim, Benjamin também mostrou que essa ideia é mitológica e uma forma de dominação porque é alheia aos seres humanos. Ela é reconhecida portadora de uma vida própria e age automaticamente sobre o mundo à revelia dos seres humanos.

Com essa segunda crítica do mito, Benjamin mostrou que a economia industrial passou a ter um papel central na dominação social durante a década de 1930, pois a técnica demoníaca que ele apontou como a forma mítica dessa época não é outra que a técnica da indústria.

Ao se comparar os dois ciclos da crítica do mito de Benjamin, é possível notar que, apesar de ambos apresentarem formas de mitologias que dominam a sociedade, cada um deles apresenta uma forma diferente. Tanto a história natural quanto a história cultural se referem a pressupostos sobre o sentido do desdobramento da história, no entanto, cada um deles tem um área da sociedade no seu núcleo. A *physis* da história natural indica a política como eixo da dominação, já a *téchne* da história da cultura indica a economia como eixo. Em outras palavras, de acordo com as críticas do mito elaboradas por Benjamin, na década de 1930, a economia industrial passa a ocupar o espaço que a política tinha na década anterior. A economia passou a ser a eixo da dominação social para Benjamin em 1930 e não mais a política.

Outro ponto importante da crítica do mito que pode ser ressaltado aqui é a historicidade dos conceitos. Os conceitos utilizados por Benjamin não são dados de antemão. Mito, história, natureza, cada um deles tem um significado em cada um dos ciclos e esse significados foi sempre construído a partir da pesquisa das fontes documentais da época, respectivamente, dos séculos XVII e XIX. Isso é importante para ressaltar a atenção que Benjamin a relação de sua época com a história da Europa.

A presença do mito na crítica de Benjamin é essencial para a compreensão de que a sua crítica é uma teoria sobre a dominação. Os conceitos de mito utilizados por Benjamin não podem ser compreendidos apenas de maneira generalista, como o retorno do mesmo ou etc. Eles são certamente formas de retorno do mesmo, tal como Menninghaus escreve.⁴³⁷ Entretanto, essa definição é teoricamente insuficiente, pois o problema é compreender qual é esse mesmo que retorna. E essa compreensão depende de uma crítica atenta a história do seu objeto e de seus conceitos.

Apesar dessa tese ter se atentado à crítica do mito como uma teoria da dominação, não se rejeita a existência de experiências de resistência ao mito nos escritos de Benjamin para além da própria tarefa crítica, que como conhecimento da situação atual, já é em si mesmo um passo importante para a resistência. O caso é que essas experiências de resistência não foram objeto da pesquisa dessa tese. A politização da arte, o papel da brincadeira e do jogo na vida infantil e adulta, a construção de uma política mediada pela linguagem e o ato do colecionador podem ser elencadas como experiências diferentes daquelas da dominação. No entanto, elas por si só não derrubam as formas de dominação que Benjamin encontrou na sociedades europeias das décadas de 1920 e 1930.

Por fim, a teoria crítica de Benjamin mostrou como a política e a economia industrial se transformaram em formas de dominação da sociedade em duas décadas diferentes. Mas talvez não tenha feito só isso. Ela também indica como esses dois domínios, o da política e da economia, não parecem se comunicar de forma equilibrada desde a modernidade, apesar de constituírem dois dos principais eixos do progresso humano. Parece que o que existe para Benjamin é uma alternância dessas formas de dominação, muito mais do que uma convivência harmônica.

⁴³⁷ MENNINGHAUS, *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*, p. 94–114.

Bibliografia

- ABÉ, Yoshio. Baudelaire et la mythologie. **French Studies**, v. XXV, n. 3, p. 281–294, 1971.
- ADORNO, Gretel; BENJAMIN, Walter. **Correspondence 1930-1940**. Cambridge, UK, Malden, USA: Polity Press, 2008.
- ADORNO, Theodor. **Kulturkritik und Gesellschaft I**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. **Correspondência 1928-1940**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção [Homo Sacer II, 1]**. São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: poder soberano e vida nua I**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]**. São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo [Homo Sacer, II, 2]**. São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2011.
- ALEWYN, Richard (Org.). **Deutsche Barockforschung: Dokumentation einer Epoche**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968.
- ALLEN, Danielle. Greek Tragedy and Law. *In*: GAGARIN, Michael; COHEN, David (Orgs.). **The Cambridge Companion to Ancient Greek Law**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- ASMUTH, Bernhard. **Daniel Caspar von Lohenstein**. Stuttgart: Metzler, 1971.
- AUERBACH, Jeffrey; HOFFENBERG, Peter (Orgs.). **Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851**. England: Ashgate, 2008.
- AVNI, Ora. Fantastic Tales. *In*: HOLLIER, Denis (Org.). **A New History of French Literature**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989, p. 675–681.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Disponível em: <<https://www.travessa.com.br/sobre-a-modernidade-5-ed-2007/artigo/ef2eadb8-d3b0-4297-baea-9ad0f4d6f600>>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- BEE, Fernando. **Crítica da cultura e fantasmagoria: Benjamin na década de 30**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2016. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/305066>>.
- BEECHER, Jonathan. **Charles Fourier: the visionary and his world**. Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1986.
- BEINER, Ronald. Walter Benjamin. **Political Theory**, v. 12, n. 3, p. 423–434, 1984.
- BENJAMIN, Andrew. **Working with Walter Benjamin: recovering a political philosophy**. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 108–113. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. *In: BENJAMIN, Walter (Ed.). Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 9–102.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p. 101–119.
- BENJAMIN, Walter. A vida dos estudantes. *In: Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.
- BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. *In: Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire**. Paris: La fabrique, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Briefe**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978. 2v.
- BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. *In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin. *In: Escritos sobre mito e Linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. *In: O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften, vol. 1**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. 7v.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften, vol. 2**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. 7v.

- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften, vol. 3**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, 7v.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften, vol. 4**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, 7v.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften, vol. 5**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, 7v.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften, vol. 6**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, 7v.
- BENJAMIN, Walter. Goethe. *In: Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. *In: Obras escolhidas volume II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, v. 2, p. 135–263.
- BENJAMIN, Walter. Materiais para o Exposé de 1935. *In: Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Notas e Materiais. *In: Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Notas sobre os “Quadros Parisienses”, de Baudelaire. *In: BENJAMIN, Walter (Ed.). Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 191–201.
- BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. *In: O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Edusp, Editora Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O direito de usar a violência. **Revista direito e Práxis**, Trad. Juliana Serôa da Motta Lugão. v. 11, n. 3, p. 2090–2098, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. *In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX <Exposé de 1935>. *In: Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>. *In: Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Parque Central. *In: BENJAMIN, Walter (Ed.). Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Passagens Parisienses <I>. *In: Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v. 3.

- BENJAMIN, Walter. Passagens Parisienses <II>. *In: Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v. 3.
- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. *In: Obras escolhidas volume II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, v. 2, p. 7–65.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *In: BENJAMIN, Walter (Ed.). Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 191–201.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).
- BERDET, Marc. *Fantasmagories du capital: l'invention de la ville-marchandise*. Paris: Éditions La Découverte, 2013.
- BERDET, Marc. *Le chiffonier de Paris: Walter Benjamin et les fantasmagories*. Paris: Vrin, 2015.
- BERDET, Marc. *Walter Benjamin. la passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.
- BERNAL, J. D. *Science and industry in the nineteenth century*. London and New York: Routledge, 2011.
- BEUTIN, Wolfgang; EHLERT, Klaus; EMMERICH, Wolfgang; *et al* (Orgs.). *A history of German Literature*. London and New York: Routledge, 2005.
- BIGNOTTO, Newton. Soberania e exceção no pensamento de Carl Schmitt. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 49, p. 401–415, 2008.
- BINOCHÉ, Bertrand. *As três fontes das filosofias da história*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2019.
- BLÄTTER, Christine. Phantasmagoria: A Profane Phenomenon as a Critical Alternative to the Fetish. *Image & Narrative*, v. 13, n. 1, p. 32–47, 2012.
- BLÄTTER, Christine. Zum Ort der Technik im Politischen. Walter Benjamins Begriff der Phantasmagorie. *Zeitschrift für Kulturphilosophie*, v. 2, 2010.
- BOLLE, Wille. Nota introdutória (ao volume 3). *In: BENJAMIN, Walter (Ed.). Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v. 3, p. 1361–1363.
- BOORMAN, Helen. Rethinking the Expressionist Era: Wilhelmine Cultural Debates and Prussian Elements in German Expressionism. *Oxford Art Journal*, v. 9, n. 2, p. 3–15, 1986.
- BORGOLTE, Michael. Foundations “for the Salvation of the Soul” – an Exception in World History? *Medieval Worlds*, v. 1, p. 86–105, 2015.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1989.

- BUTLER, Judith. Walter Benjamin and the critique of violence. *In: Parting ways: Jewishness and the critique of Zionism*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2012.
- CAILLOIS, Roger. Paris, a Modern Myth. *In: The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*. Durham, London: Duke University Press, 2003, p. 176–189.
- CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção no romantismo. *In: GUINSBURG, Jacob (Org.). O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CASTRO, Claudia. **Claudia Castro**. São Paulo: Editora Paz e Terra Ltda., 2011.
- CAYGILL, Howard. **Walter Benjamin: the colour of experience**. London and New York: Routledge, 1998.
- CHAVES, Ernani. Mito e política: notas sobre o conceito de destino no “jovem” Benjamin. *In: No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- CHAVES, Ernani Pinheiro. **Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- CLARKE, Jay A. Neo-Idealism, Expressionism, and the Writing of Art History. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, v. 28, n. 1, p. 24–37, 2002.
- COHEN, Margaret. Benjamin’s Marxisms. *In: Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley and Los Angeles, California, London, England: University of California Press, 1993, p. 17–55.
- COHEN, Margaret. Walter Benjamin’s Phantasmagoria. *New German Critique*, n. 48, p. 87–107, 1989.
- CONDORCET, Jean-ANToine-Nicolas de Caritar, marquis de. **Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- CREUZER, Friedrich. **Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen**. Leipzig und Darmstadt: Heyer und Leske, 1819.
- CRITCHLEY, Simon. **Tragedy, the Greeks, and Us**. New York: Pantheon Books, 2019.
- CYSARZ, Herbert. **Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko**. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1924.
- DAVIS, Peggy. Entre la physiognomonie et les Physiologies: le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration. *Études françaises*, v. 49, n. 3, p. 63–85, 2013.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid. **Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen: Jüdische Werte, Kritische Philosophie und vergängliche Erfahrung**. Berlin: Vorwerk 8, 2000.

- DUMONT, Louis. **German ideology: from France to Germany and back**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- DURKHEIM, Emile. **Socialism and Saint-Simon**. London: Routledge & Kegan Paul LTD., 2009.
- EILAND, Howard; JENNINGS, Michael. **Walter Benjamin: a critical life**. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- ÊSQUILO. **Oréstia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- FARRANT, Tim. **An Introduction to Nineteenth-Century French Literature**. England: Bristol Classical Press, 2007.
- FENVES, Peter. **The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time**. Stanford, California: Stanford University Press, 2011.
- FERRARI, M. Des idées de l'école de Fourier depuis 1830. **Revue des Deux Mondes (1829-1971)**, v. 11, n. 3, p. 389–434, 1845.
- FINLEY, Moses I. **Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.
- FOURIER, Charles. **Théorie des quatre mouvemens et des destinées générales: prospectus et annonce de la découverte**. Leipzig: [s.n.], 1808. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106139k/f2.item>>.
- FREEMAN, Joshua B. **Mastodontes**. São Paulo: Todavia, 2019. Disponível em: <<https://todavialivros.com.br/livros/mastodontes>>. Acesso em: 19 jul. 2021.
- FRIEDLANDER, Eli. **Walter Benjamin: A Philosophical Portrait**. Massachusetts, USA: Harvard University Press, 2012.
- FURET, François. A Revolução sem o Terror? O debate dos historiadores do século XIX. In: **A Revolução em debate**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Baudelaire, Benjamin e o Moderno. In: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**, v. 112, p. 183–190, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Über den Begriff der Geschichte. In: LINDNER, Burkhardt (Org.). **Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung**. Berlin, Heidelberg, Stuttgart: Springer-Verlag, J.B. Metzler, 2011, p. 284–300.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins: Die Unabgeschlossenheit des Sinnes**. Erlangen: Verlag Palm & Enke, 1978.
- GATTI, Luciano Ferreira. O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin. **Trans/Form/Ação**, v. 31, n. 1, p. 127-142, 2008.

- GAVARNI, Paul; GRANDVILLE, J. J.; BERTALL. **Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon.** Paris: J. Hetzel, Libraire-Éditeur, 1868.
- GEISENHANSLÜKE, Achim. **Trauer-Spiele: Walter Benjamin und das europäische Barockdrama.** 2016: Wilhelm Fink, 2016.
- GILLOCH, Graeme. **Myth and metropolis: Walter Benjamin and the city.** Cambridge, UK: Polity Press, 1996.
- GILLOCH, Graeme. **Walter Benjamin: Critical Constellations.** Cambridge, UK: Polity Press, 2002.
- GILSON, Etienne. **A Filosofia na Idade Média.** São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995.
- GILSON, Étienne. **Evolução da Cidade de Deus.** São Paulo: Editora Herder, 1965.
- GILSON, Étienne. **The Spirit of Mediaeval Philosophy.** New York: Charles Scribner's Sons, 1940.
- GLASER, Hermann. **Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert.** Alemanha: C. H. Beck, 2002.
- GREFFRATH, Krista R. Der historische Materialist als dialektischer Historiker. *In:* BULTHAUP, Peter (Org.). **Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte"**. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.
- GRYPHIUS, Andreas. Catharina von Georgien. *In:* **Andrae Gryphii Trauer-Spiele auch Oden und Sonnette.** Leipzig, Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, 1663.
- GUAN, Beibei; CRISTAUDO, Wayne. **Baudelaire Contra Benjamin: A Critique of Politicized Aesthetics and Cultural Marxism.** S.l.: Lexington Books, 2019.
- HAAS, Claude; WEIDNER, Daniel. Einleitung. *In:* **Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben.** Berlin: Kultur Verlag Kadmos, 2014.
- HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. *In:* FREITAG, Barbara (Org.). **Habermas: sociologia.** São Paulo: Editora Ática, 1993.
- HADEH, Maya. **La mythologie dans l'oeuvre poétique de Charles Baudelaire.** New York: Peter Lang Publishing, 2015.
- HAFFNER, Sebastian. **A revolução alemã (1918-1919).** São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- HANNOOSH, Michele. The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire. **Word & Image**, v. 10, n. 1, p. 38–54, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria. Construção e interpretação da metáfora.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- HARTUNG, Günter. Mythos. *In:* WIZISLA, Erdmut; OPTIZ, Michael (Orgs.). **Benjamins Begriffe.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.
- HERING, Jean. Bemerkung über das Wesen, die Wesenheit und die Idee. **Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung**, 4. ed. p. 495–543, 1921.

- HÖYNG, Peter. Peter Szondi's Theorie des modernen Dramas (1956/1963): From Absolute Drama to Absolute Theory. **Monatshefte**, v. 101, n. 3, p. 314–322, 2009.
- HÜBSCHER, Arthur. Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls: Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte. **Euphorion**, v. 24, 1922.
- IONESCU, Ghita. **The Political Thought of Saint Simon**. London: Oxford University Press, 1976. Disponível em: <<http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.130352>>. Acesso em: 24 ago. 2021.
- JENNINGS, Michael. Introdução. In: BENJAMIN, Walter (Ed.). **The writer of modern life:: essays on Charles Baudelaire**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. **Novos estudos CEBRAP**, p. 215–233, 2009.
- KANG, Jaeho. **Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity**. 1st edition. Cambridge, UK: Polity Press, 2014.
- KÜPPER, Thomas; SKRANDIES, Timo. Rezeptionsgeschichte. In: LINDNER, Burkhardt (Org.). **Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung**. Berlin, Heidelberg, Stuttgart: Springer-Verlag, J.B. Metzler, 2011, p. 17–56.
- LAUSTER, Martina. **Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies, 1830-50**. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan UK, 2007.
- LAUSTER, Martina. Walter Benjamin's Myth of the "Flâneur". **The Modern Language Review**, v. 102, n. 1, p. 139–156, 2007.
- LIJSTER, Thijs. The Interruption of Myth: Walter Benjamin's Concept of Critique. In: DE BOER, Karin; SONDEREGGER, Ruth (Orgs.). **Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy**. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2012.
- LINDNER, Burkhardt. Das "Passagen-Werk", die "Berliner Kindheit" und die Archäologie des "Jüngstvergangenen". In: **Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- LOHENSTEIN, Daniel Casper von. **Agrippina: Trauerspiel**. Stuttgart: Holzinger, 1995.
- LOUREIRO, Isabel. **A revolução alemã (1918-1923)**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2005.
- LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo, SP: Boitempo, 2005.
- LÖWY, Michael. **On Changing the World. Essays in Political Philosophy: from Karl Marx to Walter Benjamin**. New Jersey, London: Humanities Press, 1993.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- MAGEE, Glenn Alexander. Hegel's Reception of Jacob Boehme. In: HESSAYON, Ariel; APETREI, Sarah (Orgs.). **An introduction to Jacob Boehme: four centuries of thought and reception**. Reino Unido: Taylor & Francis, 2014.

- MALL, Joseph. The Reconciliation of Myth: Benjamin's Homage to Bachofen. **Journal of History of Ideas**, v. 60, n. 1, p. 165–187, 1999.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: Livro I: O processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MATOS, Olgária Chain Féres. Aufklärung na Metrópole: Paris e a via Láctea. *In*: BENJAMIN, Walter (Ed.). **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 1681–1705.
- MENKE, Bettine. **Das Trauerspiel-Buch. The Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen**. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- MENNINGHAUS, Winfried. **Schwelkenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- MENNINGHAUS, Winfried. Science des seuils: La théorie du mythe chez Walter Benjamin. *In*: WISMANN, Heinz (Org.). **Walter Benjamin et Paris: Colloque international, 27-29 juin 1983**. Paris: Cerf, 1986, p. 529.
- MENNINGHAUS, Winfried. **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.
- MENNINGHAUS, Winfried. Walter Benjamin's Theory of Myth. *In*: SMITH, Gary (Org.). **On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections**. Cambridge, USA: MIT Press, 1991, p. 293–303.
- MOODY, Ernest A. Empiricism and Metaphysics in Medieval Philosophy. **The Philosophical Review**, v. 67, n. 2, p. 145–163, 1958.
- NÄGELE, Rainer. Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie. **Modern Language Notes**, v. 106, n. 3, p. 501–527, 1991.
- NÄGELE, Rainer. Introduction. Reading Benjamin. *In*: NÄGELE, Rainer (Org.). **Benjamin's Ground: News Reading of Walter Benjamin**. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- NÄGELE, Rainer. Puppet Play and Trauerspiel. **Qui Parle**, v. 3, n. 1, p. 24–52, 1989.
- NICHOLLS, Angus. **Goethe's concept of the daemonic: after the ancients**. Rochester, USA: Camden House, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, Companhia de Bolso, 2007.
- NISBET, Robert. **History of the idea of progress**. London: Routledge, 2017.
- NISBET, Robert. Turgot and the Contexts of Progress. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 119, n. 3, p. 214–222, 1975.
- NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Theodor Adorno: a ontologia do estado falso**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- NOBRE, Marcos (Org.). **Curso livre de Teoria Crítica**. Campinas-SP: Papyrus, 2008.
- NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2011.

- NOBRE, Marcos. **Como nasce o novo**. São Paulo: Todavia, 2018.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. *In*: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- NUNES, Manuela. Introdução. *In*: LESSING, Gotthold Ephraim (Ed.). **Dramaturgia de Hamburgo. Seleção antológica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- OEHLER, Dolf. **O Velho Mundo Desce aos Infernos**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei de. **Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- OPTIZ, Martin. **Buch von der Deutschen Poeterey**. Alemanha, Estados Unidos: Wilhelm Braune, Project Gutenberg ebook, 2011. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/34806>>. Acesso em: 15 abr. 2021.
- PASCHOAL, Stéfano. **Procedimentos e tendências da tradução na Alemanha no século XVII**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- PERINETTI, Dario. Philosophical Reflection on History. *In*: HAAKONSSSEN, Knud (Org.). **The Cambridge History of Eighteenth-Century Philosophy**. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 1107–1140.
- PETER, Bulthaup (Org.). **Materialen zu Benjamins Thesen “Über den Begriff der Geschichte”**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
- PLATÃO. **Diálogos**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.
- POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PRADO JÚNIOR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PROCYSHYN, Alexei. The origins of Walter Benjamin’s concept of philosophical critique. **Metaphilosophy**, v. 44, n. 5, p. 655–668, 2013.
- PULLIERO, Marino. **Le désir d’authenticité. Walter Benjamin et l’héritage de la Bildung allemande**. Paris: Hermann Éditerus, 2013.
- RAPHAEL, Max. **Marx, Picasso: die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- RAPPORT, Mike. **1848: Year of Revolution**. New York: Basic Books, 2008.
- RIEGL, Alois. **Die Entstehung der Barockkunst in Rom**. Wien: Anton Schroll, 1923.
- ROBERTSON, Priscilla. **Revolutions of 1848: A Social History**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1952.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. Prefácio. *In*: ARISTÓTELES (Ed.). **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018, p. 13–31.

- ROMASCHKO, Sergej A. Zur russische Literatur und Kultur. “Moskauer Tagebuch”. *In*: LINDNER, Burkhardt (Org.). **Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung**. Berlin, Heidelberg, Stuttgart: Springer-Verlag, J.B. Metzler, 2011, p. 343–358.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. *In*: BENJAMIN, Walter (Ed.). **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense, 1984.
- RUFF, Marcel-A. Sur l’architecture des Fleurs du Mal (Suite et fin). **Revue d’histoire littéraire de la France**, v. 37, n. 1, p. 393–402, 1930.
- SAGNOL, Marc. **Tragique et Tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité**. Paris: Les éditions du Cerf, 2003.
- SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin: a história de uma amizade**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin and his Angel. *In*: **On Jews and Judaism in Crisis: Selected Essays**. New York: Schocken Books, 1976.
- SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e a Obra de arte. *In*: BENJAMIN, Walter (Ed.). **Benjamin e a obra de arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SCHWAB, George. Introduction. *In*: SCHMITT, Carl (Ed.). **Political theology: four chapters on the concept of sovereignty**. USA: University of Chicago Press, 2005.
- SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SMITH, William (Org.). Agon. *In*: **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Boston: Little Brown and Company, 1867, v. 1, p. 74. 3v. Disponível em: <<https://archive.org/details/DictionaryOfGreekAndRomanBiographyAndMythology/Dictionary%20of%20Greek%20and%20Roman%20Biography%20and%20Mythology%20-%20Vol%201/page/n83/mode/2up>>.
- SOERGEL, Philip M. (Org.). **Arts and Humanities Through The Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment (1600–1800)**. Estados Unidos da América: Thomson Gale, 2005.
- SÓFOCLES. **A trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- SURZYN, Jacek. Jean Hering and Early Phenomenological Ontology. *In*: TYMIENIECKA, Anna-Teresa (Org.). **Phenomenology world-wide: foundations, expanding dynamics, life-engagements: a guide for research and study**. Dordrecht: Springer Science+Business Media, 2002.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- THIEM, Annika. Benjamin’s Messianic Metaphysics of Transience. *In*: DICKINSON, Colby; SYMONS, Stéphane (Orgs.). **Walter Benjamin and Theology**. New York: Fordham University Press, 2016.

- THORNTON (AUTH.), Sara. **Advertising, Subjectivity and the Nineteenth-Century Novel: Dickens, Balzac and the Language of the Walls**. Reino Unido: Palgrave Macmillan UK, 2009. (Palgrave Studies in Nineteenth-Century Writing and Culture).
- TIEDEMANN, Rolf. Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? *In*: BULTHAUP, Peter (Org.). **Materialien zu Benjamins Thesen “Über den Begriff der Geschichte”**. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). *In*: BENJAMIN, Walter (Ed.). **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- TILLY, Charles. Social change in modern Europe: the big picture. *In*: BERLANSTEIN, Lenard (Org.). **The industrial revolution and the work in nineteenth-century Europe**. London and New York: Routledge, 1992.
- TURGOT, Anne-Robert-Jacques. **Oeuvres de Turgot et documents le concernant. Tome Premier**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1913.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- WEBER, Samuel. **Benjamin’s -abilities**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2008.
- WEBER, Samuel. Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin’s Origin of the German Mourning Play. **Modern Language Notes**, v. 106, n. 3, p. 465–500, 1991.
- WEDGWOOD, Cicely Veronica. **The Thirty Years War**. London: [s.n.], 1938.
- WEIDNER, Daniel. Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock. *In*: WEIDNER, Daniel (Org.). **Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010, p. 120–138.
- WEIGEL, Sigrid. Between Creation and Last Judgment, the Creaturely and the Holy: Benjamin and the Secularization. **Paragraph**, v. 32, n. 3, p. 359–381, 2009.
- WEIGEL, Sigrid. **Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder**. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH, 2008.
- WEISSTEIN, Ulrich. German Literary Expressionism: An Anatomy. **The German Quarterly**, v. 54, n. 3, p. 262–283, 1981.
- WELLEK, René. The Concept of Baroque in Literary Scholarship. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 5, n. 2, p. 77–109, 1946.
- WILAMOWITZ-MOELENDORFF, Ulrich von. **Einleitung in die attische Tragödie (Euripedes Herakles)**. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1889. Disponível em: <https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wilamowitz_tragoedie_1889/>.
- WILSON, Peter H. **Europe’s Tragedy: A History of the Thirty Years War**. London: Penguin Books, 2009.
- WISMANN, Heinz (Org.). **Walter Benjamin e Paris: Colloque international**. Paris: Cerf, 1986.

- WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia**. Belo Horizont: Autêntica Editora, 2017.
- WIZISLA, Erdmut. **Benjamin e Brecht: História de uma amizade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- WOGENSTEIN, Sebastian. Law and Action: Reflections on Hermann Cohen and Peter Szondi's Reading of Hegel in An Essay on the Tragic. **Telos**, v. 2007, n. 140, p. 77–93, 2007.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Italia**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.
- MEIERHENRICH, Jens (Ed.); SIMONS, Oliver Simons (Ed.). **The Oxford handbook of Carl Schmitt**. New York: Oxford University Press, 2016.