

**Universidade Estadual do Ceará
Mestrado Acadêmico em Filosofia
Adolfo Pereira de Souza Junior**

**Mito e história
A crítica do destino e da mera vida em Walter Benjamin
(1916-1925)**

Dissertação de Mestrado

**Fortaleza - Ceará
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Adolfo Pereira de Souza Junior

Mito e história
A crítica do destino e da mera vida em Walter Benjamin
(1916-1925)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Filosofia do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em filosofia.

Linha de Pesquisa: Ética fundamental

Orientador: Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino

Fortaleza - CE
2008

Folha de Aprovação

Título do trabalho: Mito e história: a crítica do destino e da mera vida em Walter Benjamin (1916-1925)

Autor: Adolfo Pereira de Souza Junior

Orientador: João Emiliano Fortaleza de Aquino

Defesa pública em ____/____/2008

Nota obtida: _____

Banca Examinadora

João Emiliano Fortaleza de Aquino, Dr.
Presidente da Banca

Jeanne-Marie Gagnebin, Dra.
1ª Examinadora

Custódio Luis Silva de Almeida, Dr.
2º Examinador

Agradecimentos

Ao meu orientador, amigo e camarada João Emiliano, com quem apreendi nesses últimos tempos o que já havíamos aprendido na prática: sobre a força que possuem as palavras de destruir aquilo que deve ser destruído e de construir o que não se sabe ao certo, mas que nos solicita todos os dias. Sem sua tenacidade, esse trabalho não existiria.

Ao professores da Banca de Qualificação, em especial ao Prof. Custódio Almeida, cuja atenção a esse texto favoreceu sua conclusão.

A professora Jeanne Marie Gagnebin pela precisão e força na apreciação desse trabalho; esses sentimentos não serão esquecidos. Por fazer lembrar em Benjamin que “enquanto existir mendigos, existirá mito”.

Aos professores e funcionários do Mestrado Acadêmico em Filosofia da Universidade Estadual do Ceará pelo investimento necessário e atencioso à realização desse trabalho.

À Caciana, *fofinha*, minha amada, de cujo amor não sei falar, mas o vivo intensamente. Esse trabalho é a imagem de nossos diálogos e de nossas preocupações comuns.

Ao Cabeludo, ao Lourão e ao Cebolinha, em quem todo dia se me apresenta a imagem de verdadeira vida.

À minha primeira professora, da qual gosto de lembrar sempre escrevendo velozmente à máquina: Maria Iracimar, minha mãe.

A Adolfo, meu pai, pela maior das lições: sobre a amizade e o amor.

A Robinson, Tyrone, Fran, Roberto, Edson, Carol, Roberto Kennedy, Salvador, Paulinho, Neidinha, velhos amigos. Medo de que essa velhice se acabe um dia; e esperança e saudade do que hoje ficou velho.

Ao Estenio, meu colega de turma, e um mais novo amigo.

Aos meus irmãos Tiago, Karine e Carla, *in memoriam*, insígnia viva do amor de nossos pais.

A Edgar Linhares, um amigo e mestre, a quem o imponderável passar do tempo curva-se para ver sua história.

A Ivolete, imagem de minha mãe, que faz a palavra “virtude” perder o sentido de ser nomeada.

A Ângela Linhares, que, com sua confiança, me investiu no passado de um possível que se realiza hoje.

A David e Bertrand, os quais não posso deixar de chamar de irmãos.

A Gabriel e Saulo, que, de maneiras opostas, convertem os momentos de impossíveis de serem vividos numa outra possibilidade deles.

Ao César, um amigo incomum, mas um grande amigo. Pelo respeito e pela confiança.

Ao Dr. Secundo, pela sugestão, e por me fazer ver as cores da bílis.

À Francisca, minha cumade, que traz vida todas as manhãs a minha casa.

Aos novos amigos, Cristiano, Socorro Braga, Márcio, Osmar, Eldimar, Karmem, Wagner, Ludimila, Denise, Pedro, Joel, Isaete e Marlene pela fidelidade, apoio e companheirismo.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro.

Ao amor, na “saudade dos *amigos da calçada*”,
de meus pais,
e em Caciana, Levi, Lucas e Mateus.

A última esperança nunca é para quem espera,
mas apenas para aqueles em favor dos quais se espera.

W. BENJAMIM, *AS AFINIDADES ELETIVAS DE GOETHE*

Resumo

Esse trabalho procura entender a radicalidade crítica e política nos textos de juventude de Walter Benjamin. Nos escritos produzidos entre 1916 e 1925, a crítica do mito (*Mythos*) pela história (*Geschichte*) é a oposição fundamental que se desenvolve numa crítica da obra de arte e num plano de discussão ética. Nota-se que essa oposição não surge de um autodesdobramento conceitual, mas de uma apresentação filosófica daquilo que se realiza como um processo real imanente de crítica da vida presa à culpa e ao destino – que em *Crítica da violência* Benjamin chama de *mera vida*. Em *Origem do drama barroco alemão* essa oposição aparece na diferenciação das formas literárias da tragédia e do drama barroco. Nesse texto, como em outros que aparentam apenas um ensaio de crítica literária (tal como *As Afinidades Eletivas de Goethe*), o que faz Benjamin não é uma história da literatura. Tem ele pretensões específicas para esse tipo de fonte histórica. O que ele vê historicamente na literatura é a maneira como o espírito reage à constituição histórica do tempo, o modo de se pôr lingüisticamente frente à consciência desse tempo. É como crítica da *mera vida* que Benjamin vê positivamente a condição de luto (*Trauer*) no drama barroco alemão. Um luto que se apresenta na representação repetida da perda da condição de criatura e de uma vida desprovida de sentido último. Diferente da forma trágica, que em sua constituição como cena teatral espacializa o tempo do herói em seu tempo histórico – promovendo o mito numa unidade de tempo na culpa –, o barroco apresenta a espacialização do tempo dentro da obra para ser vista como jogo, espetáculo, diversão (*Spiel*). No entanto, é sob o estado de exceção que se constrói a cena teatral barroca: uma experiência histórica entregue às leis de ferro do monarca, que Benjamin chama de *naturalização* da história. Na obra barroca, esse processo faz parte do jogo, da experimentação das possibilidades de uma vida sem leis divinas.

Palavras-Chave: Walter Benjamin, Drama Barroco, Mito, História, Mera Vida.

Résumé

Ce travail vise à comprendre le radicalisme de la critiques et de la politique de la jeunesse dans les textes de Walter Benjamin. Les écrits produits entre 1916 et 1925, la critique du mythe (*Mythos*) par l'histoire (*Geschichte*), c'est l'opposition fondamentale qui se développe en une critique de l'œuvre d'art et dans un plan de discussion éthique. Notez que cette opposition ne surgit pas d'un auto-dédoubllement conceptuel mais d'une présentation philosophique de ce qui se réalise comme un processus réel immanent comme critique de la vie prisonnière à la culpabilité et au destin - *Critique de la violence* dans laquelle Benjamin surnomme *simple vie*. Dans *L'origine du drame baroque allemand*, cette opposition se montre dans la différenciation des formes littéraires de la tragédie et du drame baroque. Dans ce texte, comme dans d'autres qui ressemblent à un essai de critique littéraire (comme *Les Affinités électives de Goethe*), ce qui fait Benjamin n'est pas une histoire de la littérature. Il a des prétentions spécifiques pour ce type de source historique. Ce qu'il voit historiquement dans la littérature, c'est la manière dont l'esprit réagit à la constitution historique du temps, la façon de se mettre linguistiquement face à la conscience de ce temps. C'est comme critique de la *simple vie* que Benjamin voit positivement la condition de deuil (Trauer) du drame baroque allemand. Le deuil qui se présente dans représentation répétée de la perte de la condition de créature et d'une vie dépourvue de sens ultime. Différente de la forme tragique, qui dans sa constitution comme scène théâtrale spatialise le temps de l'héros dans son temps historique - promouvoir le mythe dans une unité de temps dans la culpabilité - le baroque présente la spatialisation du temps dans l'oeuvre pour qu'elle soit vue comme un jeu, un spectacle, un divertissement (Spiel). Cependant, c'est sous l'état d'exception qui se construit la scène théâtrale baroque: une expérience historique livrée aux lois de fer du monarque, que Benjamin appelle la *naturalisation* de l'histoire. Dans l'oeuvre baroque, ce processus fait partie du jeu, de l'expérimentation des possibilités d'une vie sans loi divine.

Mots-clés: Walter Benjamin, Drame baroque, Mythe, Histoire, Simple Vie.

Sumário

Introdução, 11

1. Mito e história: a construção de uma oposição categorial, 16

1.1. Mito, história, tempo e linguagem, 17

1.1.1. Essência espiritual e essência lingüística, 17

1.1.2. As formas dramáticas e o tempo, 22

1.2. Mito, direito e poder, 32

1.3. História e aparência, 38

2. Mito e história no drama barroco, 50

2.1. Sobre o drama e sua obra, 50

2.2. História naturalizada: sobre a concepção de história no *Trauerspiel*, 63

2.3. Jogo e espetáculo, 74

3. A crítica do barroco e o conceito de história, 82

3.1. A luta contra a *mera vida*: entre a condição da culpa e a condição do luto, 83

3.2. História e recusa, 95

Conclusão, 110

Bibliografia, 115

Introdução

(...) mas a verdade é que os episódios enumerados não se referem à substância temática do drama barroco, mais ao núcleo mesmo de sua arte. Seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia. Nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito, e na qual a estatura trágica da *dramatis personae* não resulta na condição atual, radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado.

Essa passagem de Benjamin é de uma obra de 1925, intitulada *Origem do drama barroco alemão*. Dos textos mais conhecidos desse filósofo judeu, esse livro, que teve seu primeiro formato como tese de livre docência a ser apresentada à Universidade, mas cuja candidatura foi retirada a conselho da própria banca, é certamente um dos mais enigmáticos e talvez um dos mais polêmicos. Como anuncia o título, trata-se de uma crítica histórica dessa forma dramática, em sua distinção da forma trágica muitas vezes associada àquela pelos estudiosos da época. O objeto de estudo dessa obra de Benjamin parece simples até que entendamos o que significa o papel da crítica literária para Benjamin. Ao entendê-lo, podemos aceitar e conhecer os vários desdobramentos que essa obra toma.

O nosso interesse pela obra não surgiu nem da sedução que todo mistério provoca em ser desvendado nem de uma motivação literária, mas do interesse em ler – decifrar seria mais apropriado ao iniciante –, em toda sua amplitude, as teses *Sobre o conceito de história*, elaboradas por Benjamin 16 anos depois. Nossa pesquisa inicial pretendeu discutir os conceitos de memória e imagem e, assim, realizar um desdobramento fundamental: entender sua teoria da história. Não foi muito lento o abandono dessa perspectiva, bastou-nos perceber que aquilo que

entendíamos como metáforas em sua bela forma de escrever são conceitos, os quais não podem ser tratados como meras imagens de pensamento. E realmente o são algumas; no entanto, enquanto tais são também tão difíceis quanto à própria compreensão conceitual. Foi a oposição que aparece na passagem em epígrafe, situada nas primeiras páginas da obra, logo depois do denso prefácio de crítica da teoria do conhecimento, que me colocou em direção aos textos conhecidos como seus textos de juventude, situados entre 1916 e 1925.

A oposição que distingue drama barroco e tragédia é aquela que há entre “vida histórica” e “mito”. Percebemos que a diferenciação entre essas formas estéticas é elaborada por categorias históricas. É disso que se trata para Benjamin, e é esse também o motivo dessa pesquisa: entender os conceitos históricos de sua reflexão crítica sobre a obra de arte e, assim, possibilitar o estudo da diferenciação entre drama barroco e tragédia na *Origem do drama barroco alemão*, com base na oposição entre os conceitos benjaminianos de mito (*Mythos*) e história (*Geschichte*). A pesquisa se desdobrou num estudo imanente à própria obra, numa busca por uma definição mais precisa desses conceitos. Benjamin não os especifica conceitualmente, e talvez tenha sido nossa maior dificuldade conseguir, numa captura, defini-los e entender a relação que mantêm entre si como meio para a crítica da obra de arte. Sua idéia de obra de arte, de crítica literária e, por conseqüência, o caráter histórico dessa forma de interpretação só se nos tornaram possíveis num retorno a textos anteriores, que nos revelam não apenas uma técnica, mas um plano ético de sua discussão.

O primeiro capítulo trata desse retorno. Dois textos de 1916, intitulados *Drama e tragédia* e *O significado da linguagem no drama e na tragédia*, apresentam as primeiras formulações de Benjamin sobre a distinção dessas formas. Neles, a distinção entre drama barroco e tragédia aparece em suas diferentes relações com o tempo histórico e com a linguagem. Como mostraremos, a tragédia se relaciona com seu tempo histórico constituindo uma outra temporalidade, própria ao herói, um *tempo individual* ou, como o chamou Benjamin, um *tempo trágico*. Já o drama barroco se realiza no tempo histórico,

que ele faz questão de distinguir do tempo cronologicamente ou mecanicamente concebido. Nesse texto, o conceito de tempo trágico segue numa proximidade do pensamento hegeliano, no qual o tempo natural é a auto-realização do espírito na natureza, é a alienação da idéia no espaço. Assim, na morte trágica do herói, num tempo inacessível à vida histórica, sua *hybris* transforma-se em culpa e expiação. Já nesse texto, a tragédia é, para Benjamin, a realização de um tempo mítico no qual a vida histórica é subsumida pelo herói em seu destino de culpa e expiação.

Porém, a diferenciação feita por Benjamin em *O significado da linguagem no drama e na tragédia* só pode começar, segundo nossa interpretação, a ser entendida pela leitura de um outro texto de 1916, no qual o autor constrói uma teoria da linguagem que se tornou posteriormente fundamental à compreensão da obra de arte. Referimo-nos a *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*. As categorias metafísicas de *essência espiritual* e *essência lingüística*, apresentadas neste último texto, e o conceito de *forma de vida*, no jovem Lukács de *Alma e as formas*, nos possibilitaram pensar e discutir sobre a obra de arte em Benjamin. Como procuraremos mostrar, é na limitação constitutiva da língua humana como produto lingüístico de sua nomeação do mundo que se funda esteticamente a obra de arte.

Mas é no texto sobre *As afinidades eletivas de Goethe* que Benjamin parece fazer uso efetivo dessa teorização sobre a linguagem com a definição da qualidade do crítico como aquele que realiza não um comentário da obra, mas que lhe faz justiça. A diferenciação e a coexistência entre os conceitos de *teor coisal* e *teor de verdade* servem para definir a relação do crítico com a obra. Essa não é a do comentário descritivo dos conteúdos da obra, mas relaciona-se com o *teor coisal* da obra, com aquilo que revela a verdade da obra em seu inacabamento como aparência da obra, na qual ele contempla a limitação humana. Essa limitação apresenta-se em moldes goetheanos na forma de forças *demoníacas*, que destinam a vida humana ao infortúnio da culpa e da morte, fazendo da vida histórica uma *mera vida* natural, entregue à catástrofe natural do destino.

É essa idéia de uma forma de vida natural, uma *mera vida*, que parece ser estruturante da idéia da obra de arte em Benjamin nesse período. É frente a ela, frente a sua natureza mítica, que os homens se põem espiritualmente pelas formas estéticas e é para essa relação, e da redenção dela, que se posiciona o crítico. É numa posição de confronto com a mera vida que tragédia e drama barroco se relacionam historicamente com seu tempo. Contudo, como veremos em *Crítica da Violência*, a *hybris* do herói (este é caso da lenda de Níobe) se constitui numa ambigüidade que reordena historicamente as forças *demoníacas* da mera vida em uma vida histórica entregue às leis da culpa e da expiação. A tragédia é mítica porque realiza o mito historicamente. É nesse sentido que Benjamin vê positivamente o drama barroco.

O drama barroco se apresenta para Benjamin como uma forma de luto pela perda de um sentido último da existência vinculado aos marcos cristãos, luto que se realizou com o processo de secularização da vida social e política no século XVII. Nele, não há a realização de uma unidade trágica de tempo, mas antes a repetição da mesma transitoriedade da vida desprovida de Graça sob a forma espetacular. É esse um processo próprio ao luto, no qual se experimenta a repetição excessiva da perda do objeto, para que, dessa repetição, numa outra posição (a da cena teatral barroca), possam os homens experimentar, como num jogo, uma consciência histórica sobre sua experiência histórica. Essa é a positividade que vê Benjamin na obra barroca, porém ela não se realiza plenamente. A experiência histórica apresentada de forma espetacular na obra barroca aparece sob moldes *naturalizados*. Está nas mãos do monarca o poder de reunir sob suas *leis naturais* um novo sentido à vida; mas não o faz.

Assim, o que se manifesta nessa oposição entre mito e história na crítica do drama barroco e da tragédia, parece ser a preocupação política de Benjamin com a realização da forma histórica da vida dos homens e a crítica da ambigüidade mítica. Para este filósofo, mito e história não são simplesmente categorias da linguagem, mas se gestam nela; não são apenas formas narrativas,

mas o que nelas se objetiva historicamente. A oposição entre mito e história é necessariamente uma oposição entre *mera vida* e uma vida historicamente vivida.

É interessante perceber que, no debate intelectual dos anos 20 na Europa, Benjamin tem uma posição bastante avançada. Estamos falando de uma clara diferença com a crítica anticapitalista romântica alemã do começo do século 20. Para Benjamin, não se trata de restaurar um passado mítico, ideal, de harmonia entre fundamentos éticos e a vida real, entre razão e sociedade, nem de afirmar um conflito entre valores supostamente autênticos e o mundo capitalista inautêntico, ou ainda, de reconstruir um ideal de *comunidade*. Benjamin se afasta de uma concepção do presente fundada na decadência de um ideal da comunidade previsível na vitória da civilização. Seu estudo sobre o drama barroco não oferece uma interpretação metafísica da oposição entre mito e história como uma oposição entre *Kultur* e *Zivilization*. Nesse sentido, a reflexão sobre a forma dramática do *Trauerspiel* não é um requinte vazio de um crítico literário, mas já indica a negação e a ruptura com a possibilidade de uma interpretação metafísica do presente, de uma suposta “decadência” da existência humana na modernidade. O que ele manifesta é a idéia da existência humana como histórica, processual, que, mesmo incompletamente, já se realiza enquanto idéia no drama barroco alemão do século 17. Ao que Benjamin parece antecipar-se é à ideologia reacionária de crítica da civilização, à impossibilidade trágica de encartar-se com o mundo e à apologia de um passado mítico, que se tornarão nas principais teses pré-fascistas e fascistas na Alemanha.

Capítulo I

Mito e história: a construção de uma oposição categorial

O verdadeiramente social da literatura é a *forma*. (...) [Nela] se destacam uns aspectos e se dissolvem outros, são fatores da vida espiritual que *atuam* como posição frente às coisas e frente à vida.

LUKÁCS, *HISTÓRIA EVOLUTIVA DO DRAMA MODERNO*

Na dedicatória endereçada a sua mulher em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin faz referência ao ano de escrita e de esboço da obra. Entre 1916, ano de esboço, e 1925, de escrita da obra, passam-se nove anos. Notar essa distância e sua evidência como parte da dedicatória do livro justifica o nosso estudo prévio desses “esboços”, assim como nos permite pensar na possibilidade de ver a *Origem do drama barroco alemão* como acabamento de um processo de construção conceitual de todo esse período.

Não é muito difícil ver que o Benjamin desses anos está determinado a fazer a crítica do mito e da consciência mítica. Alguns ensaios como *Crítica da Violência* (1921) e *Afinidades Eletivas de Goethe* (1923) constroem, mesmo em exposições cujos objetos são diferentes, uma oposição semelhante ao mito pela história. Essa oposição também parece ser o motivo dos dois textos de 1916 que esboçam a diferença entre tragédia e *Trauerspiel*, que será desenvolvida mais tarde em sua tese de livre docência: referimo-nos a *Drama e tragédia* e *O significado da linguagem no drama e na tragédia*, ensaios nos quais ainda não há uma apreciação imanente dessas formas artísticas, assim como não há uma expressão valorativa do mito. No entanto, este é essencialmente constitutivo da compreensão conceitual dessas formas. Ora como concepção do tempo, ora como

forma de linguagem, a forma mítica é apresentada pelo viés estético nesses dois pequenos textos.

No mesmo ano, um outro texto, que não faz referência imediata a essa discussão, mas oferece uma articulação entre filosofia da linguagem e filosofia da religião, nos dá indícios fundamentais dessa categorização do mito. Referimo-nos a *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*, ensaio no qual Benjamin elabora uma peculiar teoria da linguagem que, segundo pensamos, se desdobra nos textos posteriores, assim como em sua interpretação da obra de arte. Benjamin não utiliza o termo mito nesse texto, mas nos parece que a relação entre *essência espiritual* e *essência lingüística* desenvolve uma dialética fundamental à interpretação do fenômeno mítico, tanto neste próprio texto, como também naqueles que seguem esta exposição. Fundamental é que, em sua manifestação na linguagem, o mito aparece como o produto negado e misterioso da nomeação humana. Iniciaremos por esse último texto nossa discussão neste capítulo sobre as formas do drama barroco e da tragédia, com as quais nos aproximaremos da relação que Benjamin concebe entre mito e história.

1.1 Mito, história, tempo e linguagem

1.1.1 Essência espiritual e essência lingüística

Para Benjamin, a linguagem não é o simples mecanismo de expressão do que se deseja comunicar. É essencial à própria comunicação a tarefa de exprimir o conteúdo espiritual da coisa que comunica. O que se conhece de uma coisa é aquilo que ela mesma comunica enquanto *essência espiritual*. Por isso, é uma ilusão a idéia de que a língua pode apresentar a essência das coisas, ou de que ela se relaciona com a coisa apenas como uma convenção, como expressão de um conhecimento acabado. Assim, não há uma integralidade naquilo que a coisa comunica, mas o que a *essência espiritual* comunica é sua *essência lingüística*,

uma linguagem que lhe é própria. Isto não quer dizer uma correspondência plena entre os dois, ao contrário, a linguagem de uma coisa ou de um ser espiritual é imediatamente aquilo que é comunicável de sua essência espiritual e não a totalidade dela. Essa correspondência e diferenciação entre essência espiritual e essência lingüística são fundamentais à teoria da linguagem de Benjamin:

A linguagem comunica as respectivas essências lingüísticas das coisas; mas suas essências espirituais só são comunicadas na medida em que se encontrem imediatamente encerradas em sua essência lingüística, na medida em que elas sejam comunicáveis.¹

Nesse sentido, a essência espiritual das coisas se comunica *na* língua, e não através dela. Ela não é igual à essência lingüística, mas se objetiva nesta, no que daquela é comunicável. “O que é comunicável em uma essência espiritual é sua essência de linguagem”, e é próprio a tudo que é comunicável retirar-se da coisa para, diferenciando-se dela, tornar-se cognoscível. O que a essência espiritual comunica é algo que precisa diferenciar-se dela e que, ao mesmo tempo, é ela mesma. Esse paradoxo assume outras proporções quando lembramos que é o homem o ser lingüístico por natureza.

O que na essência espiritual é comunicável refere-se àquilo que se torna comunicável metafisicamente no homem. Benjamin traduz como *imediatividade* o momento específico em que algo da essência espiritual pode ser comunicado como essência lingüística. Esse momento, na medida em que é imediato, se relativiza num processo infinito de significação, pois depende do tempo e assim de suas vicissitudes. No entanto, a essência espiritual não pode ser mensurada por aquilo que exterioriza, pois o que é exteriorizado é diferente dela. Porém, é somente como essência lingüística que a essência espiritual aparece cognoscível.

¹ Benjamin, W. “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”. Trad. bras. Susana Kampff Lages. In: *Melancolia e tradução: Walter Benjamin e “A tarefa do tradutor”*, São Paulo: Tese de doutorado da PUC-SP, 1996, p. 265 (Anexo); GS, II-1, p. 142.

Assim, não há uma origem em si mesma da essência espiritual: ela se constitui numa relação de coexistência e negação com sua linguagem. É isso que se evidencia na principal qualidade da língua humana: nomear.

Como é próprio de um ser espiritual, o homem atribui, na nomeação, espiritualidade ao que é comunicável nas coisas. Estas, por sua vez, comunicam à própria nomeação humana em sua forma exteriorizada, e assim, diferenciada do próprio homem. O resultado da nomeação humana é um ato estranhado de se ver e constituir-se espiritualmente a si mesmo em sua linguagem, num processo que busca revelar a essência espiritual das coisas.² Se, como dissemos, a essência espiritual é sua comunicação como essência lingüística, então, como ser nomeador, a essência espiritual do homem é a linguagem. Não apenas o que ele comunica através da linguagem, mas a linguagem “pura e simplesmente”³ como manifestação de sua essência contraditória e cindida. Assim, diz Benjamin: “Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a língua comunica uma essência espiritual, isto é, uma comunicabilidade pura e simples”.⁴ A essência espiritual é o *medium*, não algo a ser capturado conceitualmente pela

² É na impossibilidade metafísica de *revelar* a essência espiritual das coisas que, nesse texto, Benjamin interpreta a *revelação* judaica como redentora dessa fissura da condição humana. Na tradição judaica a revelação é o momento, na morte ou na santificação, em que Deus revela seus mistérios e os segredos da existência ao homem. Na linguagem este seria o momento de expressão plena da essência espiritual. Essa articulação de Benjamin não quer dizer a possibilidade dessa realização em nível histórico, mas quer apresentá-la como fissura primordial. A relação com a teologia nesse texto deve-se, em nossa opinião, a uma contemplação *em negativo* da redenção para fazer ver, através da intuição religiosa, uma metafísica da condição humana. Assim pode ser visto o caráter necessário e paradoxal da nomeação humana. Nessa articulação podemos pensar um par que se funda no inexprimível: a morte e a verdade. Um resultado dessa articulação é que toda busca pela verdade é também uma busca pela morte, e assim todo conhecimento e realização humana faz-se paradoxalmente numa busca pela morte e sobre a morte.

³ Segundo sua essência comunicante e sua universalidade, a língua será imperfeita onde a essência espiritual, que fala a partir dela, não for, em toda sua estrutura, algo lingüístico, isto é, algo comunicável. Como diz Benjamin: “Somente o homem possui a língua perfeita do ponto de vista da universalidade e da intensidade”. (Benjamin, W. “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, p. 270; GS, II-1, p. 145).

⁴ *Ibidem*; GS, II-1, p. 145-146.

subjetividade. É uma relação medial, constituída e constituidora das essencialidades humanas na e pela vida histórica.

Essa conclusão a que chega Benjamin explica a articulação de sua teoria da linguagem com os conceitos teológicos. Quer ele mostrar a falha pela imagem da plenitude. Se a língua humana, e assim o próprio homem, evidencia como essência espiritual sua natureza cindida, ela assim o faz por carência de plenitude que só pode realizar-se no *nome*. “Somente onde a essência espiritual constituir, em sua comunicação, a própria língua em sua absoluta totalidade (*Ganzheit*), somente lá haverá o nome – e haverá o nome somente”.⁵ Essa plenitude do nome Benjamin a encontra na “história da criação”. É na Criação que a manifestação do ato criador de Deus faz-se como um sopro divino. Quando Deus cria o mundo com seu sopro, o cria nomeando-o. Apenas no momento da Criação o nome é a própria coisa, e inversamente, as coisas são plenamente cognoscíveis pelo nome. Assim, não existe linguagem no nome, antes a sua ausência sob a forma do *signo mudo* divino.

Essa conformidade plena do signo não se dá na existência profana das coisas, pois estas para serem existentes necessitam de linguagem, a não ser, presume Benjamin, que se trate de uma *idéia*. É no sentido da plenitude da idéia que a nomeação humana recorda profanamente o *signo mudo* divino quando busca o conhecimento sobre o mundo. Também o homem nomeia, ele “é o conhecedor (*Erkennende*) da própria linguagem, na qual Deus é o criador”.⁶ Assim, de sua nomeação sempre sobrar algo de estranho ao conhecimento pleno, algo que seu ato nomeador profano não pode contemplar. Se a *língua* é a *essência espiritual do homem*, então este se constitui na interdição mesma de sua língua como um duplo estranhado. Aos moldes bíblicos, como diria Benjamin, esse “é realmente o pecado original do espírito lingüístico”.⁷

⁵ Ibidem, p. 268; GS, II-1, p. 144.

⁶ Ibidem, p. 274; GS, II-1, p. 149.

⁷ Ibidem, p. 280; GS, II-1, p. 153.

É esse *pecado original* e, conseqüentemente, a *queda* que dele resulta, que instaura a palavra humana. A linguagem humana é, nessa metáfora, o resultado da degradação do *nome* como uma existência acabada e plena. A queda parte o signo mudo divino em *língua que nomeia* e *língua que conhece*, em palavra e sentido. Parte-se em significante e significado. Assim, a palavra, aparência do nome, está sempre em falta com sua significação, seu conhecimento sempre esbarra nos limites de sua forma profana de nomear.

Sem dúvida, essa teorização sobre a linguagem não pretende indicar um caminho para a reconciliação com a pureza do nome. Antes, é a apresentação, que em moldes teológicos foi nomeado como *pecado original do espírito lingüístico*, da limitação constitutiva da língua humana como produto lingüístico de sua nomeação. É para esse limite (estranho, porém íntimo, nascido na própria língua humana) que se direciona o olhar humano. No entanto, é justamente essa interdição que o homem não pode nomear, e por conseqüência, ter razão sobre ela. Como buscaremos mostrar, essa deve ser a natureza lingüística do mito: da lei que interdita e que força a alteridade, porém, completamente alienada ao homem. Isso é fundamental à interpretação da obra de arte para Benjamin, pois também esteticamente o homem confronta-se com esse seu desconhecido íntimo, onde o que está em jogo é sua alteridade. Drama barroco e tragédia encenam essa luta de maneira diferenciada, e por isso constituem consciências diferenciadas sobre o tempo. É sob o critério da encenação e do tempo que, respectivamente, *Drama e tragédia* e *O significado da linguagem no drama e na tragédia* apresentam as primeiras formulações de Benjamin sobre a distinção dessas formas.

1.1.2 As formas dramáticas e o tempo

Em *O significado da linguagem no drama e na tragédia* é na encenação da *hybris* do herói que a tragédia apresenta a luta contra os limites da condição

decaída do homem. Ao ultrapassar o *métron*, o herói transforma seus atos em um ultraje às leis divinas, e assim, por pretender competir com os deuses, é castigado. Em moldes bíblicos, Benjamin apresenta esse mesmo complexo da culpa com os seguintes termos, em *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*:

Essa palavra judicativa expulsa os primeiros homens do paraíso; eles mesmos a provocaram, segundo uma eterna lei pela qual essa palavra que julga pune – e espera – o despertar de si mesma como a única e mais profunda culpa.⁸

Está na possibilidade de conhecer e fazer juízo sobre si e sobre o mundo, que a nomeação profana judicativa afronta o Verbo divino. Está no desrespeito à limitação da língua humana a causa de sua afronta. Também na tragédia o herói enche a palavra de culpa e, por consequência, o conhecimento que dela advém. Talvez seja esse o sentido das primeiras frases de *O significado da linguagem no drama e na tragédia*, no qual a tragédia está no próprio diálogo humano. Diz Benjamin:

O trágico não apenas reside exclusivamente [*ausschließlich*] no reino da linguagem humana dramática: é que, além disso, constitui a única forma inerente ao diálogo humano. Isto significa que não há tragédia fora do diálogo humano, e que não há forma de diálogo humano que não seja trágica.⁹

Usar a língua humana para o debate é a imagem da *hybris* do herói trágico. Assim como a ação heróica, que se precipita para fora do destino humano, o debate profano inclina-se sempre na busca da verdade e, com ela, na negação do mito. Assim, todo conhecimento humano é um conhecimento

⁸ Ibidem, p. 280; GS, II-1, p. 153.

⁹ Benjamin, W. “El significado del lenguaje en drama y en la tragédia”. In: *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Ediciones Paídos, 1993, p. 185; GS, II-1, p. 137.

profano que resulta na culpa por ultrapassar sua natureza. Na tragédia essa luta se completa com a morte do herói: sua ousadia é estabelecer a supremacia do homem como nomeador do mundo, fundar o mundo dos homens sob a imitação do signo sagrado. Assim ele morre, mudo, instituindo o retesamento das ações humanas na culpa. Comparando tragédia e filosofia, Benjamin diz que a primeira intervenção de Sócrates como ato filosófico foi debater livremente, sem culpa. Já o gênio trágico é aquele que se sobrepõe aos deuses, que, como conhecedor, diz ao mundo saber e, ao se expor à prova divina, põe ao julgamento divino aquilo que conhece. Não há mácula, pois é punido. Convive com a culpa. Enquanto homem e mártir, ele não pode negar aquilo que sabe. Em sua culpa, cria espiritualmente na comunidade uma ética da moralidade. Sócrates prefere a ironia, pois através dela pode espantar-se. Afastando-se do mundo como ignorante, pode estranhá-lo sem pretender conhecer o todo plenamente, pois isso não parece caber ao homem. O herói trágico, por sua vez, ensaia e morre conquistando a tola glória no mito, na inverdade. Em Sócrates, postar-se ignorante perante o mundo significa conhecê-lo arrebatando a historicidade das coisas. Assim ele busca na história o conhecimento; na comunicação, a realização de um conhecimento gerado nos homens. É nesse sentido que Benjamin metaforiza o conhecimento socrático como *gravidez*.¹⁰

A culpa encenada pelo herói se constrói num lugar suspenso, sem historicidade própria (o que determina a qualidade de sua língua: nem humana nem divina), lugar entre um passado arcaico original e o inferno terreno. É exatamente o lugar do purgatório: lugar onde a lei e a ética são determinadas pela culpa, onde a historicidade é substituída pelo destino mítico. Assim, a tragédia não possui um tempo próprio. Essa forma de arte está certamente sob o tempo histórico, mas encerrada numa atemporalidade virtual própria à realização da culpa na experiência humana. Trata-se de um *tempo trágico*, acabado dentro do destino próprio do herói, sem historicidade alguma. É nesse tempo pleno, porém inacessível ao homem, que se fecha o ciclo mítico da tragédia: ao desafiar os deuses e não suportar sua própria condição, o herói encarna sob a forma da culpa

¹⁰ Cf. Benjamin, W. “Sócrates”. In: *La metafísica de la juventud*, ed. cit., p. 175.

as leis míticas. Podemos dizer que há um acabamento da obra trágica nesse ciclo mítico e que seu resultado é a culpa e a expiação. Ao contrário, o drama barroco expressa o próprio inacabamento da língua humana. Como diria Benjamin, ele apresenta uma passagem, um momento de transição lingüística:

Onde aparece um drama não-trágico, então não se dá o próprio diálogo desenvolvido a partir de si mesmo, mas sim um sentimento ou uma relação tida em um contexto lingüístico, em uma etapa lingüística.¹¹

E ainda:

A palavra em processo de transformação é precisamente o princípio lingüístico do drama barroco. (...) A linguagem não é mais que um passo intermediário no ciclo de transformação dessa palavra, e nela se expressa o drama barroco.¹²

O drama barroco encarna o processo de ruptura com o *signo mudo*. É por estar em trânsito que a língua barroca experimenta e contempla a *queda* na linguagem humana. Uma boa imagem desse trânsito é, sob os moldes bíblicos do texto sobre a linguagem, a tristeza da natureza. Toda a natureza sofre, entristece, com a perda da nomeação divina, pois tudo que antes era pleno passa a caduco, perecível e incompleto. A tristeza vivida pela natureza em seu estado de *queda* origina-se da incapacidade do homem em *nomeá-la*, limitando-se apenas a outorgar-lhe um signo profano. A natureza ficou em fúria quando a linguagem foi concedida aos homens, pois essa palavra carrega a tristeza e a angústia da limitação do conhecimento humano, sendo infinitamente definida pela experiência histórica humana. Diferente da tragédia, no drama barroco a *queda* é vivida cruamente, sem compensação. Sua língua não cumpre, na consciência e na linguagem, a função de velar a condição limitada do conhecimento humano; pelo

¹¹ Benjamin, W. “El significado del lenguaje en drama y en la tragédia”, ed. cit., p. 185; GS, II-1, p. 137.

¹² Ibidem, p. 186; GS, II-1, p. 138.

contrário, ele a revela, e seu caráter lutooso deve-se a essa revelação. Em tudo que a língua barroca mira na vida histórica ela vê a queda. Assim, ela reúne toda a história humana sob o fantasma da queda. Porém, e ambigualmente, o que está sendo afirmado na contemplação do caos é a anterioridade do que foi perdido: o estado de Graça. Algo reúne essa ambigüidade.

A morte barroca não realiza lingüisticamente um retorno à plenitude da existência. No luto, o desejo de transcendência habita o tempo histórico e está encarnado nos objetos perecíveis do mundo. Pode-se ter essa imagem quando os mortos convivem com os vivos em suas narrativas. O estado de criação não se realiza num passado mítico, mas na própria vida histórica, na imagem da *natureza muda*. A mudez a torna triste, e o triste, diz Benjamin “sente-se inteiramente conhecido pelo incognoscível”¹³ – ela é, no mundo profano, a recordação pela falta do *signo mudo* divino. Quando a língua barroca impede que o homem profane a linguagem das coisas naturais com seu poder nomeador profano, ela faz com que o conhecimento sobre a natureza não nasça do agregado de conhecimentos humanos, mas da apresentação de suas próprias leis que recordam alguma pureza original, muda e inocente. Um duplo movimento encontra-se na natureza: o de sua transitoriedade natural, de morte e renascimento – que se torna paradigma para a interpretação barroca da história – e o de sua pureza, em que ela se guarda, fechada às vicissitudes da história, fundando, numa narrativa naturalizada, a imagem do que resta da perda do estado de Graça.

Assim, a luta da língua barroca se dá dentro da história, porém, esta aparece aí ora como histórica, ora como natural. Verdadeiramente, ela não assume o tempo histórico, mas o camufla com a aparência profana de transcendência nas leis naturais. Ainda vinculado ao desejo de transcendência, a consciência do tempo histórico barroco se constitui numa absoluta repetição catastrófica. Esta é sua falsa transcendência. Assim, sob a língua barroca, toda vida histórica humana torna-se um absoluto catastrófico. Com relação à culpa

¹³ Benjamin, W. “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, p. 283; GS, II-1, p. 155.

trágica, essa é uma posição fecunda de distinção do mito. A língua barroca assume uma consciência do tempo histórico mesmo que esta resulte numa naturalização da história. A apologia da degradação e da finitude do homem, mesmo compreendida aos moldes naturais, estabelece uma relação diferente da culpa. Não há uma ruptura com a estrutura mítica, mas uma espécie de interdição de sua transmissão.

É justamente essa relação com o tempo histórico que Benjamin desenvolve em *Drama e tragédia*. Esse texto parece ter um desenvolvimento mais decisivo, pois articula duas questões importantes: que o conceito de *forma* está diretamente articulado à idéia de tempo histórico e que, em consequência, este é determinante para a interpretação benjaminiana da arte. Isso faz sentido com o esclarecimento de uma passagem desse texto em que a realização plena do tempo histórico é entendida como *idéia*: “Um tal acontecimento que seja perfeito, completo, no sentido da história (*Geschichte*) é algo indeterminado empírico, ou seja, é uma idéia. Essa idéia do tempo pleno se chama na Bíblia, enquanto sua idéia histórica dominante (*beherrschende historische Idee*), o tempo messiânico”.¹⁴ Esse “sentido histórico” não se refere à totalidade dos acontecimentos dentro de uma cronologia linear, uma sucessão sem sentido, um *tempo mecânico*. *Tempo histórico* é pensado aqui metafisicamente como o processo de constituição do sentido sobre a experiência histórica que se põe para além dela. Não são os acontecimentos em si que realizam o tempo, mas é ele que se põe nos acontecimentos. Assim, Benjamin o compreende como *forma* (*eo ipso*, como idéia), pois não é a expressão da realidade empírica, mas mantém com ela uma relação indireta. É nessa relação com o empírico que Benjamin procura compreender a tragédia. Assim como no drama barroco, esse mal-entendido se deve ao enigmático fenômeno da morte. É nesse sentido que a forma responde como a possibilidade de vida, uma solução possível para a cisão humana. Ela é uma relação que encosta no real, mas para dele saltar. Parece cumprir essa mesma função a idéia de *tempo messiânico*. Também ela indica um

¹⁴ Benjamin, W. “Drama y tragédia”. In: *Metafísica de la juventud*, ed. cit., p. 180; GS, II-1, p. 134.

tempo pleno, mas desta vez como tempo redimido da experiência histórica do êxodo e a culpa do povo de Israel. Nota-se que também esse se dirige para além da *catástrofe final*, do apocalipse, da morte do próprio tempo.

O salto do *tempo trágico* se expressa numa imortalidade irônica. O herói desafia a tradição, os deuses e o destino natural do homem para viver um *tempo pleno*: tempo em que o herói realiza a liberdade humana num plano ético perfeito. Este, porém, no plano mítico, não pode realizar-se no real, não no mundo dos homens. Assim, é isso que o faz herói: ele realiza a liberdade humana com sua própria morte num tempo restrito a ele mesmo, num *tempo individual*. É nesse sentido que podemos entender o *tempo trágico*: como a realização do esquecimento da experiência com o real, num processo de individuação do sonho de grandeza do homem. Porém, a sua morte, que imortaliza suas virtudes, relembra violentamente sua condição natural. A morte trágica é um momento fundamental à forma da tragédia. O herói não pode sobreviver à morte, qualquer situação pode provocá-la. Não apenas a morte lhe é inevitável, mas também o são seus vícios, seus defeitos. Frente a eles, o herói não pode nada, é passivo, mudo. É assim que a morte trágica tem seu fenômeno originário na culpa, pois nessa hora ela lembra a norma divina e se responsabiliza pela *hýbris* cometida contra os deuses. O desejo do herói é o motivo de sua culpa. Assim, a tragédia encena uma nova lei, um processo de constituição da consciência individual ambígua do desejo como ilusão de liberdade, porém, lei subsumida à culpa, que transforma a experiência histórica no destino trágico, no destino mítico.

Agora podemos compreender por que o objeto da forma trágica não é a vida histórica. A idéia de um *tempo pleno* que se funda no *tempo individual* do herói não resulta de uma realização histórica dessa plenitude. O tempo do herói é irrealizável historicamente porque ele não se relaciona com as possibilidades humanas de realização do seu tempo, mas com as possibilidades ilimitadas do poder divino. Assim é num tempo “pré-histórico”¹⁵ que se realiza a luta do herói

¹⁵ Em Benjamin este não é um tempo cronologicamente anterior à história ou à narração

contra as leis atemporais do destino em favor de um novo tempo. Assim, *tempo trágico* é um tempo mítico, ele não está antes ou depois de um tempo histórico, mas em e sob ele. E é no tempo histórico que é possível existir o tempo mítico; o tempo mítico é uma forma do *tempo histórico*, como uma espécie de repetição arcaica de determinados acontecimentos, muitas vezes tendo como modelo os grandes feitos e os grandes homens. No entanto, é na tragédia, na tensão entre a vontade do herói e o poder dos deuses, que se expressa o caráter metafísico desse tempo.

Não é apenas o mito na sua expressão narrativa que a tragédia evoca, mas um processo de passagem e manutenção da forma arcaica. É no *tempo histórico* que sua forma mítica, o *tempo trágico*, se sobrepõe ao próprio tempo histórico, atualizando no indivíduo aquilo que não pode mais realizar-se coletivamente: o mito. Parece ser nesse sentido que na tragédia aparece a figura do herói. Ele encarna a reação à lei arcaica, ao destino.¹⁶ Dessa forma, encarna as potencialidades do domínio do homem sobre o mundo, mas termina por ser punido com a morte por seu ultraje ao destino e à lei arcaica. A imortalidade do herói carrega, na memória dos vivos, o exemplo expiatório por sua insolência aos deuses e a culpa pela danação causada a si e aos seus iguais. É pela forma da

dos acontecimentos como o termo vulgar indica, mas de um conceito próprio à expressão da *intensidade* de uma atemporalidade mítica na vida histórica. O conceito de *Origem* desenvolvido nas *Questões introdutórias a crítica do conhecimento*, conhecido como “Prefácio” da *Origem do drama barroco alemão*, aponta para uma interpretação desse termo: “Em cada fenômeno de origem se determina a figura [*Gestalt*] com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico [*geschichtliche Welt*], até que ela fique completa [conclusa, *vollendet*] na totalidade de sua história [*Geschichte*]. A origem, portanto não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história” (Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 68; GS, I-1, p. 226). Alguns intérpretes, como diz J.-M. Gagnebin, tendem a interpretá-lo de maneira por demais realista como uma anterioridade religiosa dos tempos, ou mesmo de um ideal de comunidade que encontra-se no passado. Ver Gagnebin, J.-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994, p. 8 ss.

¹⁶ Segundo Ernani Chaves, já está formulado por W. Benjamin no texto "Destino e Caráter", de 1919, uma concepção de mito ligada à idéia de culpa, expiação e teoria do direito. Para ele, é no período de 1914 a 1925 que se torna muito peculiar à filosofia de W. Benjamin o conceito de mito, período nomeado pelos comentadores como do "jovem Benjamin". Cf. Chaves, Ernani. *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

expição e da culpa que, na tragédia, a estrutura mítica do tempo encarna na vida do homem, em seu tempo histórico, na repetição da lei arcaica. Esse processo de individuação da lei arcaica pela culpa parece ser a idéia (forma) da tragédia e o fundamento do seu tempo, pois o que ela atualiza com o processo de individuação do herói é uma condição pré-histórica sob a forma do novo.

Em *Origem do drama Barroco*, a apresentação da forma trágica ganha um valor de crítica. Ela se mostra na apresentação do caráter residual da consciência mítica. Quando a morte do herói funda, virtualmente, um novo tempo como idéia de plenitude, aquele interpela a experiência histórica como *tempo mítico*. Sua emancipação e seu declínio às penitências e às reparações imprescindíveis ao medo do demoníaco são vividos individualmente. Assim, o herói torna-se o mito da impossibilidade da realização social dessa plenitude. O *tempo pleno* do herói não se efetiva; ele retira o sofrimento humano da esfera moral do vivido e a insere numa estrutura residual que perdura no homem como uma condição arcaica: a culpa. O mito do herói é a transformação do sofrimento humano em culpa. É nesse sentido que Benjamin nomeia o sacrifício do herói como simultaneamente “inaugural” e “terminal”:

Mas o sacrifício trágico difere em seu objeto – o herói – de qualquer outro, e é ao mesmo tempo um sacrifício inaugural e terminal. Terminal, porque é uma expiação devida aos deuses, guardiões de um antigo direito; inaugural porque é uma ação que anuncia novos conteúdos da vida popular, e em nome dela é praticada. Esses conteúdos, que ao contrário das velhas obrigações não emanam de um decreto superior, mas da própria vida do herói, o destroem, porque são desproporcionais à vontade do indivíduo, e só convêm a uma comunidade popular ainda não nascida [*noch ungeboren*]. A morte trágica tem um sentido duplo: anular o velho direito dos deuses olímpicos, e sacrificar o herói, precursor de uma humanidade futura, ao deus desconhecido.¹⁷

¹⁷ Benjamin, W. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. bras. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 130; GS, II-1, p. 285-286.

É com base no conceito de tempo trágico que podemos entender que é também na forma do tempo que se realiza o mito. Ele é a permanência e a repetição no tempo. Assim, ele pertence a um tempo que é reversível, pois se mantém atemporalmente no e sobre o percurso histórico; no entanto, ele também é sua historicização em um tempo irreversível do qual o processo de individuação sacrificial do herói na tragédia é um exemplo. A condição da existência do mito é sua permanência numa espécie de sistema atemporal no tempo que é, ao mesmo tempo, condição *terminal* – porque requer sempre o aniquilamento de sua forma anterior em favor de uma nova modelação histórica – e, também por isso, *inaugural*, porque funda o novo sob a forma da repetição. Trata-se aqui de uma ambigüidade constitutiva do *tempo mítico*, pela qual a atualização do mito se dá justamente no próprio processo de sua negação que permanece sob a forma anterior do destino. Do seu lado, o herói trágico, que protagoniza a negação do destino e do direito dos deuses, faz paradoxalmente da sua morte – e do direito que através de sua morte é inaugurado – a condição para que o mito se reconstitua. Os valores encarnados no herói indicam que está, no enfrentamento à *ordem demoníaca do mundo*, o desejo de sua superação, mesmo que, sob o horizonte do próprio mito, esta não seja possível à sociedade dos homens. Assim Benjamin captura filosófico-historicamente a relação entre o mito e a tragédia:

O decisivo confronto dos gregos com a ordem demoníaca do mundo imprime também na poesia trágica a sua assinatura histórico-filosófica. O trágico se relaciona com o demoníaco como o paradoxo com a ambigüidade. Em todos os paradoxos da tragédia – no sacrifício, que cria novas leis, obedecendo às antigas, na morte, que é a expiação, mas se limita a arrebatá-lo próprio [o si, *das Selbst*], no fim, que assinala a vitória do homem, mas também a do deus – a ambigüidade, estigma dos demônios [*Stigma der Dämonen*], está em extinção. Em toda a parte há sinais desse processo, por mais fracos que sejam.¹⁸

¹⁸ Ibidem, p. 132; GS, I-1, p. 288.

Benjamin expressa a relevância da imagem do *demoníaco* como a ordem que instaura o mito sob a forma de uma ambigüidade, a mesma ambigüidade que tem origem na interdição da linguagem humana.¹⁹ O demoníaco parece ser uma forma de expressão valorativa da constituição impura do sagrado, como poder mantenedor da culpa e da expiação: é o outro estranho da linguagem humana, que encarna a lei e o destino humano. É possível ver que culpa e expiação surgem no homem em qualquer ação que possa provocar a instabilidade da ordem mítica. É nesse sentido que a tragédia é expressão histórica da resistência contra a ordem mítica; certamente, uma resistência que ao final se revela ainda mantenedora do mito, mas foi nela, ressalta Benjamin, “que a cabeça do gênio se destacou pela primeira vez no nevoeiro da culpa, porque foi a tragédia que rompeu o destino demoníaco”.²⁰ A tragédia é a realização do desejo original de liberdade, mas também da culpa originária. Assim, é por essa forma artística que se expressa pela “primeira vez” o entendimento e a necessidade de uma ruptura com a continuidade do poder mítico. Mas Benjamin faz entender que é somente pela “assinatura histórico-filosófica” do mito – isto é, uma compreensão em termos de filosofia da história – que se realiza sua crítica, e que é essa forma crítica, que pode tornar-se crítica do presente. Sobre isso, diz Chaves:

Isso quer dizer, para Benjamin, que as relações entre mito e história exigem, para o seu esclarecimento, que se realize uma "assinalação histórica" do procedimento

¹⁹ Em *Totem e tabu*, Freud serve-se de W. Wundt (*Mythus und Religion*) para procurar entender as fontes do tabu, o que lhe leva a compreender que não se trata apenas do instinto humano e sim de sentimentos primitivos e duradouros (nos termos benjaminianos, dos poderes demoníacos). Essa descrição permite a Freud inferir sobre a relação dessa estrutura totêmica com a estrutura neurótica, uma forma de mito individual moderno: “Pouco a pouco, é o que tudo indica, o tabu vai-se transformando numa força com uma base própria, independente da crença em demônios. Desenvolve-se nas normas dos costumes e da tradição e finalmente na lei. Mas a ordem não externada, subjacente a todas as proibições do tabu, com suas inúmeras variações de acordo com o tempo e o local, é originalmente uma e apenas uma: ‘Cuidado com a cólera dos demônios’” (Freud, S. *Totem e Tabu*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas Psicológicas de Freud*. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 44).

²⁰ Benjamin. W. *Schicksal und Charakter*, apud _____. *A origem do Drama Barroco Alemão*, p. 132; GS, I-1, p. 288.

mítico, assinalação que, ao seu termo, revelará que o conceito de mito é inseparável do de violência, de uma espécie muito própria de “escravidão de pessoa”, oposta à idéia de autodeterminação e de liberdade. É justamente o mito trágico que se transformará em Benjamin, numa espécie de paradigma da concepção de mito.²¹

Aquilo que no mito se apresenta como proibição da liberdade do prazer e da liberdade de comunicação, parece se referir menos à renúncia de conteúdos proibidos socialmente, e mais à necessidade, pela expiação, da manutenção violenta da própria ordem mítica. Parece ser essa a idéia de uma “*assinalação histórica*” do mito, que Benjamin realiza no texto *Crítica da Violência*, que escreve em 1921, procurando entender como a aparição do mito se particulariza e se especifica no presente sob a forma da violência, do poder e do direito.

1.2 Mito, direito e poder

Benjamin percebe que, para além das justificativas naturais ou positivas existentes na filosofia do direito, sua estrutura e institucionalização deve-se a uma origem mítica. Desenvolvendo as contradições internas à estrutura jurídica, numa reflexão histórica, ele compreende uma razão comum tanto à justificativa dos *fins justos* do direito natural quanto da *legitimidade dos meios* do direito positivo: a violência. É em torno da centralidade do conceito de *Gewalt*, expressão alemã que se refere ambigualmente tanto a violência quanto a poder, que Benjamin interpreta a origem do direito numa relação entre mito e racionalidade. Para além dos conteúdos envolvidos, o poder de Estado é expressão dessa relação ambígua entre o arcaico e o novo. O poder (violência) não executa a norma na condição de ser meio necessário para um fim justo ou meio legítimo para um fim sancionado, mas é poder enquanto mera manifestação de si (violência). Esclarecendo essa proposição, a crítica benjaminiana do direito ultrapassa a lógica do que é historicamente sancionado ou não, da querela

²¹ Ernani Chaves, “Mito e História: Um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin”. São Paulo: Tese de doutorado da USP, 1993, p.181.

entre legitimidade e justiça, na estruturação de uma origem mítica da própria idéia de sanção.

A lenda grega de Níobe, interpretada por Benjamin nesse texto, é uma boa imagem da estrutura mítica que compõe a institucionalização do direito. Níobe, mãe de quatorze filhos, provoca a ira da deusa da fertilidade, Latona, equiparando sua fertilidade de mortal à concepção divina da deusa exatamente durante as festividades oferecidas a ela. O sentido do ultraje de Níobe é apresentar sua fertilidade fora das determinações da fertilidade da deusa como reivindicação de uma grandeza da concepção humana livre da destinação sagrada. Em reparação, a deusa ordena aos seus filhos Apolo e Ártemis que matem todos os filhos de Níobe. Uma a uma as crianças morrem pelas flechas divinas: no entanto, nenhuma destas é direcionada a Níobe. A injúria causada à deusa é provocada por Níobe ao desejar aproximar-se da condição divina por méritos humanos, porém sua punição não é a morte. Contra sua afronta, a punição mais eficaz seria à primeira vista sua morte, pois exterminaria as idéias e a causadora delas; no entanto, são seus filhos os que morrem. Esse tipo de punição tem dois desdobramentos: retirar-lhe toda a fertilidade – afirmando a procriação como vontade divina concedida pela deusa – e tornar a punição uma penitência, destinar sua vida ao castigo da *culpa* pela morte dos filhos. Trata-se de uma punição expiatória, pela qual a culpa é a única forma de purificar-se, submetendo o destino humano à destinação divina.

É desse destino – que protagoniza a vida dos deuses através da vida dos homens – que Níobe quer se ver livre, porém é ele mesmo que ela mobiliza quando provoca a deusa. Nesse sentido, a violência divina que assassina os filhos inocentes de Níobe não os pune, mas, conseqüentemente, através da culpa, constitui no mundo dos homens a lei. Na lenda, Níobe pergunta-se por que não se cultuar a ela, que teve quatorze filhos, ao invés de Latona, que teve apenas dois. Sua pergunta expressa o desejo pelo poder de concepção e decisão sobre o mundo dos homens. Esse direito lhe é dado, a lei é constituída pelos homens, porém, os homens não são cultuados, pois seu fundamento não é sua liberdade.

Mesmo sendo humana, na expiação da culpa a lei prende-se a um destino divino. A violência manifestada que institui a culpa é a mesma que preserva no direito uma ética arcaica. Essa parece ser a condição para aqueles que desejam, assim como o herói trágico, fundar um novo estado de coisas. É essa a conclusão dada pelo assassinato dos filhos de Niobe.

Essa forma de expiação através da culpa é a origem mítica da sanção assim como do direito. Isso se torna mais evidente na passagem do arrependimento a um ato de purificação, de imunização, que recorda o crime cometido. Entendendo a instituição do direito como um processo de expiação da culpa, podemos dizer que socialmente a racionalidade da ação jurídica se resume a duas questões: pagar com a culpa pelo *erro* e *purificar-se* nela. Institui-se um *ethos* do bom cidadão: purificar-se numa assunção plena da culpa. Assim, a lei é sancionada num processo necessário de reação ao destino que resulta na violência, numa ambigüidade estruturante da relação entre a violência mítica, a culpa e a expiação.

Essas características, Benjamin também as identifica no sentimento popular com relação à vida do *grande bandido*. O temor e admiração causados pelo bandido por sua transgressão à lei estão vinculados ao sentimento público de violação e, ao mesmo tempo, de preservação da harmonia social; fundamentalmente, à possibilidade *heróica* (logo, mítica) de constituição de um novo poder-violência, e assim, de um novo direito que se funda no desvio e na desobediência. Porém, e esse é o motivo para um sentimento tão paradoxal, é na violência, seja do bandido, seja da repressão do Estado, que se origina a lei. É nesse sentido que a punição do bandido reflete essencialmente o interesse do Estado em preservar o seu próprio poder jurídico, que é o da própria violência mítica, punição que corresponde positivamente ao favorável sentimento público de entronização da lei. Como diria Benjamin: “É, no fundo, esse herói e o poder jurídico do mito incorporado por ele que o povo tenta tornar presente, ainda nos dias de hoje, quando admira o grande Bandido”.²²

²² Benjamin, W. “Crítica do poder, crítica da violência”. In: *Documentos de cultura documentos de Barbárie*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986, p. 171; GS, II-1, p. 197.

Faz parte da manutenção do poder-violência a desobediência civil que é afirmada na transgressão do bandido e na admiração a ele. É na queda ou morte do bandido que a afirmação do poder jurídico se torna exemplar, algo próprio à expiação, na qual resta aos espectadores a culpa pela admiração, culpa esta que se purifica no próprio castigo sacrificial do bandido. Assim, ainda é a manifestação da violência mítica internalizada como poder jurídico que se quer ver quando se admira o grande bandido. A admiração pelo bandido e por sua transgressão à lei é também a admiração pela violência que o pune e que institui (ou realiza) o direito. De forma inversa, a lei, como estabelecimento de uma proibição, recorda e mantém a lembrança do conteúdo do que é proibido. A lei é o objeto social que reencena a violência originária, seja qual for seu conteúdo, do poder mítico. É nesse sentido que Benjamin se põe a questão de ser “a sua própria ordem que parece provocar essa transgressão, esse desrespeito”.²³

O que essa discussão evidencia enquanto crítica do direito é que a relação entre meios e fins não é estabelecida por uma convenção social, por um acordo intercomunicativo ou como expressão do esforço racional em busca da justiça ou da verdade. No direito, a legitimidade dos meios não se deve à justiça dos fins. A justiça dos fins não garante a legitimidade aos meios. Não se trata de uma ordenação lógica estabelecida pela vontade racional de verdade, pois os meios referem-se mais às forças de manutenção da própria ordem, sejam fins justos ou não. Essa reciprocidade na relação entre direito e justiça é para Benjamin uma associação cega. Para ele, é no *destino*, através da vontade divina, que meios e fins encontram-se integrados, pois quem estabelece a justiça como processo justo não é, a rigor, a legitimidade no emprego da lei ou a sanção de fins justos por natureza, mas Deus: isto é, as forças sociais arcaicas concebidas como lei, como uma outra forma de poder que não é a do direito natural ou do direito positivo. “Afinal, quem decide sobre a legitimidade dos meios e sobre a justiça dos fins”, diz ele, “não é jamais a razão, mas o poder do destino, e quem decide sobre esse é Deus.”²⁴

²³ Ibidem, p. 172; GS, II-1, p. 198.

Essa impossibilidade de determinar a validade da relação entre legitimidade e justiça permite atrelar de forma definitiva o *destino* ao poder jurídico. Trata-se de entender aqui o quanto é imprecisa a relação entre meios e fins, e que a origem dessa aporia é, como vemos na lenda de Níobe, a constituição do direito a partir da violência. Violência e poder, na ambigüidade própria à palavra *Gewalt*, não são apenas meios para a manutenção da lei, ou a afirmação do poder jurídico como poder único sobre o indivíduo, mas são, fundamentalmente, constituintes e mantenedores do direito institucionalizado entre os homens:

A institucionalização do direito é a institucionalização do poder e, nesse sentido, um ato de manifestação imediata da violência [*Gewalt*]. A justiça é o princípio de toda instituição divina de fins, o poder [*Macht*] é o princípio de toda institucionalização mítica do direito.²⁵

A violência é a origem do poder mítico instituído, é manifestação do poder como um fim em si mesmo. Do mesmo modo, é imprescindível como meio para a instituição e manutenção do direito. O poder mítico realiza-se como um retorno a si mesmo onde nem os fins estão livres da violência. Lembrando Georges Sorel, Benjamin simplifica a questão: é para a manutenção do Estado como “organização coletiva” da institucionalização do poder dos mais fortes sobre os mais fracos que essa violência se faz necessária. É uma ilusão entender que o Estado e o direito como criadores e mantenedores da união dos povos fazem a violência desaparecer. Não é bem um desaparecimento, mas trata-se de um deslocamento. De fato, nesse momento, não é mais a violência de um homem que se impõe sobre outro, mas sim a violência em si, o *poder mítico* a que se refere Benjamin. Trata-se, nas instituições, do acordo regulamentado da escravidão, da violência de classe, da regulamentação para efeito de paz, da posse do homem sobre os objetos e do homem sobre outros homens. O direito

²⁴ Ibidem, p. 171; GS, II-1, p. 196.

²⁵ Ibidem, p. 172; GS, II-1, p. 198.

como violência instituída é a repetição da violência originária que o constitui e o subsiste como direito. Repetição violenta que tem a necessidade de manter a ordem, ou melhor, a paz instituída pela e para a violência, mas também uma repetição que atualiza e lembra a violência originária, diga-se, mítica. O bandido é a imagem paradigmática do espoliado que vive e lembra a violência enquanto procura recuperar, numa repetição da cena heróica, a liberdade num outro direito alusivo àquele que antes lhe foi tomado.

É a paz, seja dos homens com os deuses ou de vencedores com vencidos, que os separa e regulamenta essa separação: como paz instituída, ela é a expressão das relações desiguais de poder que existem. Torna-se assim explicável que, num armistício, as leis sejam feitas pelos que venceram para os que foram vencidos. Logo, a paz contém a guerra como seu fundamento e nada mais é que a expressão de uma violência de classe. Essa é uma forma perfeita de manutenção do poder pelos poderosos: o que interessa não são os conteúdos das leis, mas a expressão do seu poder. Em *Crítica da violência*, Benjamin faz mais que uma reflexão categorial abstrata acerca do mito: ele o encontra na forma histórica no direito. Esse esforço é menos uma certificação de suas categorias e mais a busca estratégica de meios para seu fim. Assim ele diz:

Longe de abrir uma esfera mais pura [*reinere Sphäre*], a manifestação mítica do poder imediato mostra-se profundamente idêntica a todo poder jurídico, fazendo com que a suspeita de sua problemática se transforme em certeza do caráter nefasto de sua função histórica, cuja aniquilação, com isso, torna-se uma tarefa [*Ausgabe*].²⁶

Esse "caráter nefasto" do poder jurídico deve-se à sua expressão como manifestação do mito, mas também porque mantém de forma ilusória a compreensão de que o direito consiste no acordo racional dos homens, de que foi com a sua instituição que o homem venceu a luta contra o mito, contra a "ordem demoníaca" do mundo. É assim que Benjamin afirma na crítica do direito uma

²⁶ Ibidem, p. 173; GS, II-1, p. 199.

crítica da consciência mítica e da natureza mítica das relações sociais. Por fim, não se trata de entender em Benjamin uma revalorização do mito, mas sim sua superação, como “*aniquilação*” dessa condição rudimentar que funda uma ética da culpa e do destino. Em *Crítica da Violência*, longe de qualquer sentimento de restauração, ele anuncia o que deve ser feito do mito: tornar histórica a língua mítica, tornar consciente a crítica do mito através de sua expressão histórica como poder jurídico, como culpa original, para aniquilá-la e ultrapassá-la.

3.1 História e aparência

Dos escritos desse período, é certamente o ensaio de 1923 sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe* aquele que alcança um maior acabamento conceitual na crítica do mito. Esse exercício de Benjamin tem uma amplitude teórica que nos é possível desenvolver apenas modestamente. Interrogá-lo através de uma descrição dos seus temas (como tentamos fazer até aqui com os outros textos) é tão difícil quanto – pela versatilidade nas articulações – apresentar sua totalidade. Assim, buscamos com esse texto nos aproximar de um fechamento conceitual das categorias de mito e história, porém, e esse é o motivo dessa introdução, nossa exposição não tem a pretensão de contemplar uma apresentação completa desse ensaio.

Parece estranho que Benjamin não dedique um trabalho filosófico específico para a discussão do mito. Mais estranho ainda que ela apareça, como justamente ocorre no ensaio que temos aqui em vista, como crítica literária. Certamente isso não se deve a uma excentricidade muitas vezes associada ao autor, mas ao lugar fundamental que a obra de arte e sua crítica têm em seu método e em sua concepção de história. Isso é revelador nesse texto, pois Benjamin não faz apenas a crítica das *Afinidades Eletivas*, mas, ao fazê-la, também expõe seu método crítico. A primeira parte do texto trabalha a

diferenciação entre *comentário* e *crítica* através dos conceitos de *teor coisal* e *teor de verdade*. Sobre isso, diz Benjamin:

Numa obra de arte, a crítica busca o teor de verdade; o comentário, o seu teor coisal. A relação de ambos determina aquela lei fundamental da escrita, segundo a qual, quanto mais significativo o teor de verdade de uma obra, mais este está discreta e intimamente ligado ao seu teor coisal.²⁷

Podemos notar que não se trata de uma diferença apenas, mas de uma peculiar coexistência que acontece entre *teor coisal* e *teor de verdade*. Se o mérito do comentador está em recolher os elementos da narrativa numa causalidade que lhe dê a forma da apresentação de algo, também desses elementos compartilha o crítico, porém numa outra relação. O comentário se detém na factualidade da obra e por isso toda a caracterização da narrativa deve-se a sua própria singularidade, aos elementos de sua linguagem própria. Se pensarmos a crítica contrária ao comentário, poderíamos dizer que aquela se ocupa da totalidade da obra. Mas, se é o teor de verdade que o crítico busca, esse não se apresenta nele mesmo como uma totalidade, mas sim no próprio teor coisal da obra. Além disso, o teor de verdade de uma obra não se relaciona com suas determinações históricas, nem mesmo pode ser deduzido do conhecimento de sua existência.

É próprio ao conteúdo do teor de verdade manifestar-se no teor de coisa numa relação de coexistência e velamento. Essa mesma estrutura dialético-negativa é que se encontra no duplo *essência espiritual* e *essência lingüística* no texto sobre a linguagem de 1916. O que Benjamin quer dizer com “quanto mais significativo o teor de verdade de uma obra, mais este está discreta e intimamente ligado ao seu teor coisal” é que o teor de verdade não está relacionado aos conteúdos da obra, mas à apresentação lingüística mesma, nessa relação dialética,

²⁷ Benjamin, W. *As afinidades eletivas de Goethe*. Trad. bras. Ana Alderi Pereira Resende. In: *Beleza e mistério: a idéia de crítica de arte no jovem Benjamin*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da PUC-RJ, 2004, p. 47 (Anexo); GS, I-1, p. 125.

como teor coisal. Este, por sua vez, como forma manifesta, é sua linguagem pura e simplesmente. Assim, em sua incomunicabilidade essencial (a impossibilidade de comunicar-se plenamente a si mesma, que é característica da limitação constitutiva da língua humana), o teor de verdade se expressa em teor coisal. O teor de verdade não possui comunicabilidade própria, pois se insere na própria interdição essencial da língua humana. Nesse sentido, não há um conteúdo de verdade a ser descoberto (des-velado), mas, mas um ter de verdade a ser encontrado na sua aparição limitada como teor de coisa. Não é a linguagem que não pode comunicar o verdadeiro da obra, mas, antes, é o próprio verdadeiro da obra que não é possível de ser comunicado pela linguagem a não ser enquanto ele mesmo seja essência lingüística (teor de coisa).

Teor de verdade só existe enquanto teor coisal. É nesse sentido que crítico e comentador se aproximam e se distanciam. Ambos procuram o teor de coisa da obra, no entanto, o comentador olha-o em sua relação imediata com o conteúdo da obra; o crítico encontra no *teor coisal* a aparência na qual se encontra o teor de verdade. E é apenas sob a forma da aparência lingüística, que ele se apresenta. Como algo que aparece (portanto, como aparência), o teor coisal pode ser a verdade parcial dessa coisa ou uma imagem falsa de sua natureza. Nesse caso, para Benjamin, é a aparência a única forma de o teor de verdade se expressar, ao mesmo tempo em que é seu velamento, testemunha de sua impossibilidade lingüística de expressar-se. O teor coisal possui em si, como mera língua, a totalidade do teor de verdade em sua intangibilidade própria. Assim, é o teor coisal, dialeticamente, velamento e verdade da obra.

Essa dialética toma proporções ainda mais fecundas quando lembramos que a obra de arte é realização da linguagem humana e, assim, do próprio homem. Se, para Benjamin, a natureza do teor de verdade de uma obra é a expressão aparente dos limites do próprio homem em comunicar, ela também é o processo de constituição da alteridade do sujeito na luta humana contra sua própria interdição. Se no texto sobre a linguagem de 1916 é a linguagem humana constitutiva do sujeito no processo de nomeação do mundo, e se o que resulta da

objetivação da língua humana faz-se diferente e por isso estranho a ele, é própria à constituição da alteridade do sujeito uma assimetria essencial. Tudo o que existe de idêntico no homem refere-se à oposição com o aquilo lingüístico de si que se estranha, que aparece como sua negação.

É esse algo negado – “discreto e intimamente ligado” ao sujeito – que nesse processo de individuação do homem assume a forma da interdição, como leis de um destino que lhe é estranho. A isso Goethe chamou de *demoníaco*:

Pensava descobrir na natureza – na viva e na morta, na animada e na inanimada – algo que apenas se manifestava contraditoriamente e que, por isso, não poderia ser apreendido por nenhum conceito e menos ainda por palavras. Não era divino, porque parecia irracional; nem humano, porque não tinha nenhum entendimento; nem diabólico, porque era benéfico; nem angélico [*englisch*], porque, muitas vezes, deixava perceber uma satisfação malévola. Assemelhava-se ao acaso, porque não demonstrava coerência; assemelhava-se à providência, porque indicava conexões. Tudo o que nos limitava parecia penetrável [*durchdringbar*] por ele; parecia dispor arbitrariamente dos elementos necessários à nossa existência; abreviava o tempo e estendia o espaço. Parecia satisfazer-se apenas no impossível e lançar para longe de si, com desprezo, o possível. A este ser, que parecia penetrar todos os restantes, separá-los e uni-los, chamei demoníaco, seguindo o exemplo dos antigos e dos que se concederam algo semelhante. Busquei salvar-me deste ser terrível.²⁸

O que Goethe anuncia sob a denominação de *demoníaco* é o que poderíamos, com Benjamin, chamar de mito. Segundo Benjamin, o *teor de coisa* que esteticamente a obra goetheana apresenta é o poder das forças míticas, seu *teor de verdade*, porém, é a luta contra o demoníaco e o mítico, contra sua forma realizada como destino humano, ou, como já nos referimos, como condição decaída do homem. “Em nenhuma parte o mítico é, com efeito, o teor coisal supremo, mas por toda parte é a mais severa demonstração deste”, diz Benjamin. “Como tal, Goethe o fez fundamento do seu romance. O mítico é o teor coisal

²⁸ Goethe, apud Benjamin, *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 71.

deste livro: como um jogo de sombras mítico, o seu conteúdo aparece em costumes da época goethiana”.²⁹ No desenvolvimento de sua análise, polemizando contra as interpretações biográficas das obras de Goethe, Benjamin insiste justamente em que elas

atestam a presença do mundo mítico na existência do poeta, mas este não é nem o único elemento nem o mais profundo. Há nesta existência uma luta para romper o cerco do mito e esta luta, não menos que a essência daquele universo, está documentada nas *Afinidades eletivas*. Na tremenda experiência fundamental das forças míticas em que a reconciliação com estas somente é produzida na continuidade do sacrifício, Goethe se rebelou contra elas.³⁰

Talvez esse seja o motivo da preferência de Benjamin por essa obra de Goethe: a consciência de sua essencialidade como luta contra, ou fuga, do demoníaco. Por isso, como bem nota Benjamin, Goethe produz conscientemente o teor coisal nas *Afinidades Eletivas*, teor coisal que se apresenta na aparência *natural* que ganha a culpa moral, o caráter e todos os infortúnios da vida histórica. Vejamos como essas relações entre teor coisal (a aparência mítica) e *teor de verdade* (luta contra o mito) se apresentam nessa obra de Goethe segundo a leitura benjaminiana.

Deve ter sido realmente um escândalo para os modos de vida da aristocracia do início do século XIX ler no mais renomado literato alemão um caso de mútuo adultério. A obra desenvolve-se numa propriedade rural do século XVIII em que os recém casados Charlotte e Eduard são surpreendidos por misteriosos sentimentos causados pela chegada da sobrinha de Charlotte – Otilia – e do amigo de seu pai – Otto. A moralidade da época e os princípios mais nobres não os impede de se apaixonarem entre si e de consumarem esses sentimentos. É a esse fato que faz alusão o nome do livro. Ele tem origem num fenômeno *natural* das reações químicas, descrito por F. S. T Gehler, quando dois elementos associados, sob a atração de dois outros tendem naturalmente a se desagregar e a formar dois novos pares. O que é interessante nesse fato não é o

²⁹ Benjamin, *op. cit.*, p. 63; GS, I-1, p. 140-141.

³⁰ *Ibidem*, p. 87; GS, I-1, p. 164.

adultério ou o eterno problema moral vivido na oposição entre natureza e cultura,³¹ mas sim a existência de um princípio *natural* de desagregação do homem face ao desconhecido. Também o tema do casamento é tratado assim. A aparência que prevalece em toda a discussão sobre as questões morais relacionadas à decisão de Eduard é a ruína, como na instituição das normas do direito mítico frente à impossibilidade de viver sentimentos plenamente verdadeiros. Diz Benjamin sobre a manifestação desse teor coisal na obra de Goethe:

Porque ainda que não fosse sua [de Goethe] intenção mostrá-lo em sua reflexão, o conhecimento da relação declinante restou poderoso o bastante. Apenas no declínio o casamento se torna jurídico, tal como o defende Mittler.³²

É na aparência natural, catastrófica e declinante da vida humana que se manifesta o teor coisal dessa obra. Nesse texto o homem está inserido num destino natural de expiação da culpa. Ele não pode fugir dela, pois esta não advém da afronta à moralidade, mas de uma culpa originária. É nesse sentido que o casamento está condenado ao infortúnio mesmo que Eduard prefira manter-se com Charlotte a assumir sua paixão por Otília. Tanto nas leis morais quanto na escolha cega o homem está condenado à expiação. Manter-se na infelicidade da instituição jurídica do casamento conduz à ruína. A escolha de deixá-lo conduz ao infortúnio na reparação expiatória da lei transgredida com o adultério. Assim, não interessa as ações humanas, todas elas conduzem ao destino mítico da culpa. É nesse sentido que Benjamin afirma ser o teor de coisa dessa obra de Goethe o próprio mito. Nas palavras dele: “toda escolha é cega e conduz às cegas ao infortúnio”.³³ E ainda:

³¹ Pelo uso desses critérios na interpretação das *Afinidades Eletivas* deve-se a extensa reprovação de Benjamin ao principal crítico da obra de Goethe, Gundolf.

³² Benjamin, *As afinidades eletivas de Goethe*. p. 44 (entrecolchetes meus); GS, I-1, p. 130.

³³ *Ibidem*, p. 62; GS, I-1, p. 140.

De qualquer modo, deve-se ver nessa tipologia não apenas um princípio artístico, mas um motivo do ser determinado pelo destino [*schicksalhaftes Sein*]. O autor desenvolveu em toda a obra este modo destinado da existência [*schicksalhafte Art des Daseins*], que encerra às naturezas viventes num único contexto de culpa e expiação.³⁴

A culpa nas *Afinidades Eletivas* está associada a tudo que é vivo, ou melhor, ao que “se herda na vida”. O Goethe interpretado por Benjamin não faz entender na morte do filho de Charlotte uma morte expiatória por sua infidelidade conjugal. Mas, a aparência dessa morte, assim como do suicídio de Otília, remete a uma *culpa originária*, para a qual nenhuma expiação é suficientemente compensatória, a não ser a própria morte. Esse é um recurso da narrativa de Goethe em que Benjamin concentra atenção. A culpa originária se deve à condição da vida como *vida natural*, como *mera vida*, uma vida destituída de tudo que é sobrenatural. A catástrofe da vida humana é resultado dessa aparência natural. Assim, tudo o que aparece como natural deve ser seguido da expiação pela culpa por sua própria condição humana. Novamente, não está nas *ações* humanas, mas na *condição* humana, o motivo da culpa, referindo-se à morte do filho de Eduard e Otília:

O discurso aqui não é acerca da [culpa] ética [*sittlich*] – como poderia adquiri-la a criança? – mas da natural, em que sucumbem os homens, não por decisão e ação, mas por negligência e omissão. Quando eles, não respeitando o humano, sucumbem à força da natureza, a vida natural – que já não conserva mais a inocência nos homens como quando se vincula a uma vida superior – a arrasta para baixo. Com o desaparecimento da vida sobrenatural no homem, mesmo que este não cometa uma falta contra a moralidade, sua vida natural se torna culpada. Porque agora está associada à mera vida que se manifesta no homem como culpa.³⁵

³⁴ Ibidem, p. 60; GS, I-1, p. 138.

³⁵ Ibidem, p. 61 (entrecolchetes meus); GS, I-1, p. 138-139.

Por mais que em Goethe a natureza não esteja apenas associada à vida natural, essa é a configuração das relações desumanizadas pela negligência e pela omissão. Como nota Benjamin, as imagens da natureza concentram no texto goetheano essa condição de infortúnio, como a descrição literária do lago ou do cemitério. São essas *forças naturais* que são evocadas quando o que existia de humano “já não conserva mais a inocência dos homens quando se vincula a uma vida superior”. Sucumbir à “força da natureza” remete ao oposto da condição humana redimida, remete ao domínio das forças a que o próprio Goethe chamou de demoníaco.

Poderíamos nos perguntar por que Goethe, consciente da sua apresentação do demoníaco, o fez como teor coisal e não no conteúdo do texto. Nota Benjamin que, dentre todas as obras de Goethe, apenas *As afinidades Eletivas* tiveram seus rascunhos destruídos. Havia uma técnica de exposição que Goethe não queria que fosse descoberta. A resposta a essa pergunta parece ser esclarecedora dessa técnica. Se é o mito o que Goethe quer apresentar como verdadeiro nessa obra, ele não poderia manifestá-lo como mito, pois assim ele deixaria de o ser. O que Goethe apresenta é o próprio velamento de sua consciência com relação ao destino, com relação ao que ele nomeou de demoníaco. O velado não possui *per se* conteúdo, só podendo apresentar-se e ser visto pela linguagem como forma mítica. A consciência mítica somente pode ser apresentada como algo alienado à própria consciência interna da obra. Isso explica o teor coisal e sua aparência: apenas como linguagem a consciência mítica tem forma, e através da alienação do poder das forças naturais pode o destino mítico prevalecer sobre as ações humanas. Dessa maneira, o mito pode aparecer vivo no que não se explica e no natural das relações humanas que sempre se destinam ao infortúnio. O caráter moral do casamento pode ser explicado, mas as forças do desejo não. O que o romance faz ver na verdade do teor coisal é a própria constituição do mito como velamento, como misterioso, como uma alienação do próprio sujeito a qual não consegue escapar. É importante notar que Goethe *faz ver* o mito, porém não consegue escapar dele. O poeta fala da imediatidade do presente, e assim de seu próprio presente alienado

ao mito. Sua mestria não está em desvelar o mito como vida natural humana (novamente, esse é mais um dos erros apontados por Benjamin à crítica de Gundolf), mas em colocá-lo na obra como um *fenômeno originário* do seu tempo.

Assim, aparência *natural* do destino aparece como teor coisal velada ao tempo da obra. Sua aparência não se refere a outra coisa senão ao seu próprio velamento. O mito como o *necessariamente velado*, apresenta-se, na técnica de Goethe, em seu véu como consciência alienada do destino demoníaco. Como *fenômeno originário* de seu tempo, Goethe compreende o demoníaco. Em sua obra, Goethe o coloca na mesma posição para fazer-ver sua natureza velada e determinante nos acontecimentos históricos.

O teor coisal da obra de Goethe guarda uma outra característica. Benjamin diz que Goethe está consciente de algo fundamental ao mito: sua natureza inexprimível e, conseqüentemente, a incapacidade dos homens do presente em exprimi-lo. Há uma atitude político-prospectiva na forma de seu teor coisal. É isso que prende Benjamin às *Afinidades Eletivas*: se Goethe não podia exprimir o mito, então o faria numa *bela aparência* pela qual a posteridade – e não os homens do seu tempo – poderiam ver a verdade do mito em sua natureza velada e onipresente. Quem o pode ver como mito realmente – como forma mítica da linguagem e da consciência – é o crítico, pela via da obra de arte e do distanciamento histórico. Para Benjamin, é essa a função primordial do crítico. Este se encontra com o que Benjamin chama de *sem-expressão* da linguagem da obra, e assim, com o seu *teor de verdade*. Por isso, Benjamin diz que a essência, embora não se distinga metafisicamente da aparência da obra de arte, não se dá nela imediatamente, mas apenas por meio do que chama de *sem-expressão*. Em suas palavras, o “sem-expressão é este poder crítico que, se não pode, com efeito, separar na arte a aparência e a essência, pode, ao menos, impedi-las de se misturar”.³⁶ Acrescenta ainda que “esta essência remete mais profundamente ao que pode ser descrito na obra de arte, em oposição à aparência, como o sem-

³⁶ Ibidem, p. 105; GS, I-1, p. 181.

expressão, mas que, fora desta oposição (*Gegensatzes*), não existe na arte nem pode ser denominado inequivocamente”.³⁷ O sem-expressão é, assim, aquilo do teor de verdade que não tem expressão explícita no teor coisal, embora o constitua; algo que também não pode ser visto pelo autor por está nele e na obra como o que é incompleto. É o que está incompleto e que continuará incompleto na obra, que o crítico benjaminiano deve buscar. O sem-expressão é, portanto, aquilo que é puramente processual, pois não está no velamento nem no que é velado, nem mesmo na contemplação, mas é o que permanece na língua apenas como processo; enquanto tal, liga-se à essência e ao teor de verdade da aparência, ainda que “em oposição à (própria) aparência”. Nessa oposição, ele paralisa e, em consequência, quebra a harmonia que a obra nos apresenta:

A vida que se agita nela [na obra] deve parecer paralisada e como que imobilizada num instante. O que é essencial nesta é a mera beleza, a mera harmonia que inunda o caos – e, na verdade, apenas este, não o mundo – e, assim, apenas aparenta animá-lo. O que impõe a interrupção a essa aparência [*Was disem Schein Einhalt gebietet*], proscree [desterra, *bannt*] o movimento e corta a palavra à harmonia é o sem-expressão. Aquela vida constitui o mistério, esta paralisação, o teor [de verdade] da obra. Como a interrupção, por uma palavra de ordem, das evasivas de uma mulher pode arrancar a verdade justamente aí onde ela se interrompe, assim, o sem-expressão obriga a harmonia trêmula a parar e immortaliza com seu veto [*Einspruch*] o seu tremor.³⁸

Com base nesse conceito crítico do sem-expressão, a interpretação benjaminiana da obra de Goethe nos diz que somente é possível escapar ao mito num distanciamento do próprio tempo da obra, isto é, numa distância histórica. A ação *olímpica* de Goethe, para usar os termos de Benjamin, é a imagem adequada dessa certeza. Na medida em que todo conhecimento é histórico, toda forma crítica que se faça dentro da imediatidade do tempo mítico o fará sob a alienação própria a esse tempo. É nesse sentido que Benjamin diz que a “história das obras

³⁷ Ibidem, p. 119; GS, I-1, p. 194.

³⁸ Ibidem, p. 105 (entrecolchetes meus); GS, I-1, p. 181.

prepara sua crítica e, por isso, a distância histórica aumenta seu poder (*Gewalt*)”.³⁹ A importância das obras de arte para a interpretação histórica está em sua capacidade de revelar, numa oposição imanente à aparência, na apresentação em sua língua da forma histórica da alienação do presente como velamento, o *sem-expressão*: o que da própria obra em seu processo, e apenas como processo, indica positivamente a redenção da aparência.

Se a essência da história é a modificação das formas estruturais da vida, a objetividade da vida histórica só pode ser compreendida na apresentação dessas mesmas formas estruturais. A esse respeito, também Lukács nos diz que essas últimas somente podem ser vistas no próprio processo histórico e não na imediatidade do presente, pois este somente mostra a aparência dele.⁴⁰ Para Benjamin, o que se apresenta da imediatidade do presente é o mito em sua atemporalidade, ou melhor, em sua eternização no espaço. É o crítico que, ao paralisar o sem-expressão, pode redimi-lo, por seu próprio “poder crítico”, do círculo mítico. Ele o faz dando-lhe historicidade, produzindo-lhe sentido. Afinal, o que o mantém enquanto mítico é uma única totalidade que não cessa de repetir, e assim, de manter-se no mesmo lugar. Ao oferecer uma outra possibilidade de sentido para o acontecimento do passado, o crítico põe à mostra, como no conceito de mediação em Hegel, “os dois lados em apenas um”.⁴¹ Ele mostra que aquele que estranha e aquilo que é estranhado são apenas um. Que a Beleza e o Belo são apenas um. Que o velamento e a coisa velada são apenas um. Que os limites do sujeito que ele mesmo exterioriza como o mistério e o destino sobre si é apenas ele. Como nos diz Benjamin, “na beleza, o véu e o velado são um”; por isso ela “tem um valor essencial somente aí onde a dualidade de nudez e

³⁹ Ibidem, p. 48; GS, I-1, p. 125- 126.

⁴⁰ Lukács, G. *História e consciência de classe: estudos da dialética marxista*. Rio de Janeiro: Ed. Elfos, 1989, p. 168-178.

⁴¹ “O mediador deveria ser aquilo em que os dois lados são apenas um, em que, portanto, a consciência reconhecesse um dos momentos no outro, a sua finalidade e a sua ação no destino, o seu destino na sua finalidade e na sua ação, a sua própria essência nesta necessidade” (Ibidem, p. 120).

velamento ainda não existe: na arte e não nas aparições (*Erscheinungen*) da mera natureza”.⁴²

Desfazer essa dualidade na oposição é a tarefa do crítico. Foi assim que *ex verbis* Benjamin procedeu com relação à obra de Goethe. Também assim procuraremos compreender, no próximo capítulo, a interpretação crítica que Benjamin nos oferece do drama barroco.

⁴² Benjamin, *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 120; GS, I-1, p. 196.

Capítulo II

Mito e história no drama barroco

Sabei que escrevemos essa história movidos pela amargura de nossa alma, e por isso não descreveremos tanto uma seqüência de ações, como sua miséria, à maneira de uma tragédia.

OTTO VON FREISING

Mas se esse teatro, enquanto drama secular, não pode cruzar a fronteira da transcendência, ele procura assegurar-se dela, por desvios, como num jogo.

WALTER BENJAMIN

2.1. Sobre o barroco e sua obra

Partimos da consideração de que o estudo estético das obras do drama barroco alemão se situa, necessariamente, para Walter Benjamin, no plano de uma discussão ética e filosófico-histórica. A natureza de sua exposição deve-se à interpretação de um momento de transição entre o mundo medieval e a modernidade, quando é possível ver significativamente a afirmação de uma nova consciência sobre o tempo e a história que parece anunciar no pensamento e na expressão uma modernidade européia. Porém, a ênfase comumente conferida às semelhanças entre o drama barroco e a forma trágica diluiu as especificidades de ambas as formas constituindo interpretações equivocadas; especialmente, como se refere Benjamin, as interpretações aristotelizantes, que se constroem na sombra dessa semelhança. Nessas interpretações, o *espírito barroco* é pensado

como uma tragédia sem refinamento, de baixa qualidade.⁴³ Assim, a diferenciação entre drama barroco e tragédia é o primeiro momento, e talvez o mais fundamental, no conhecimento da relação que estas formas estabelecem com o mito e a história. É nesse posicionamento particular com relação ao mito e à história que o estudo de cada forma e suas diferenças remete a experiências próprias com o seu tempo. É no *ethos* e através de filosofia da história que Benjamin procura interpretar essas formas numa distinção – algo paradigmático do problema benjaminiano – entre consciência mítica e consciência histórica.

Benjamin apreende, sob a expressão “tragédia da renascença”, algumas definições imprecisas usadas por vezes pejorativamente pela crítica do drama barroco alemão e que evidenciam claramente a dificuldade dessa crítica em distinguir essas categorias dramáticas. Essa dificuldade é tributária, para Benjamin, da submissão da crítica a critérios estilísticos ou de sua restrição a meros comentários estéticos. O uso do termo “tragédia da renascença” evidencia os pressupostos históricos dessa interpretação e assim nos serve também como ponto de partida para a interpretação própria de Benjamin. Segundo esse filósofo alemão, o apelo renascentista à “virtude dos pagãos” testemunharia, contrariamente ao barroco, um retorno do mito como uma imagem concentrada do mundo. Ele reabilitaria, sob um novo problema moral, a antiguidade clássica contra o obscurantismo da Idade Média. Por sua vez, o drama barroco não prometeria uma nova ordem ética para o mundo, muito menos se estruturaria sob o *ethos* pagão. Assim, é num diálogo com a crítica, mas afastando-se de algumas delas, que Benjamin desenvolve sua tese sobre o drama barroco. Recorrendo a critérios que ultrapassam os da investigação estética, desenvolve um outro “método” de interpretação da forma artística, próprio a essa oposição entre tragédia e *Trauerspiel* e intimamente articulado à concepção de uma história particular à forma do drama barroco alemão.

⁴³ Esse juízo da época se manifesta no próprio termo *barroco*. A etimologia da palavra remonta a como um termo medieval empregado no sentido de zombaria, do ridículo, do insólito ou também como uma pérola irregular, de formato anômalo e beleza específica.

Dialogando com a crítica sobre o espírito histórico da época barroca, Benjamin vê na origem da arquitetura dramática do barroco uma tensão que surge entre a consciência histórica cristã – fundada numa promessa de redenção, que ganha forma artística no *teatro dos mistérios* medieval – e um processo efetivo de secularização do Estado e da vida civil que tem seu contexto num conflito religioso, e conseqüentemente político, da Reforma Protestante.⁴⁴ Diz Benjamin:

Pois quando a secularização induzida pela Contra-Reforma se afirmou nas duas igrejas, as preocupações religiosas não perderam sua importância, mas a época lhes recusou uma solução religiosa, exigindo ou impondo em seu lugar uma solução profana.⁴⁵

O conflito entre as duas Igrejas implica uma disputa entre a universalização da fé cristã e a solidificação e expansão dos Estados nacionais, que aparecia em torno das referências aos textos sagrados em latim ou em línguas vernáculas. Essa alternativa desafia a vida civil à manutenção inequívoca de uma orientação religiosa. A secularização se dá num processo de derrocada da ordem religiosa, teórica e política da Idade Média. A ilusão que mantinha politicamente a correspondência entre o poder de decisão divina e o poder do papado na resolução das desordens políticas, das guerras civis, degrada-se nesse período. A agitação e a desilusão expressas no barroco se devem à imperiosa necessidade de reorganizar o mundo onde já não existia um solucionador dos conflitos terrenos. A cisão política e religiosa instituída na secularização do Estado e na Contra-Reforma ainda assegurou certa hegemonia ideológica da Igreja, porém privou a vida pública de uma solução religiosa, tornando-a extensiva ao destino efêmero

⁴⁴ Também as críticas nossas contemporâneas tendem a identificar o Barroco ao aparelho ideológico da Contra-Reforma. “O barroco pode, portanto, ser considerado como um movimento de controle de opinião. Assim, um espírito inteligente deve ser seduzido pela emblemática emocional que reside nos códigos artísticos da Igreja católica, deve ser receptivo à retórica da língua, o que o torna, naturalmente, susceptível de se converter”. (Angoulvent, Anne-Laure. *Barroco*. Trad. port. Maria Luiza Machado. Portugal: Ed. Publicações Europa-América, 1996, p. 10).

⁴⁵ Benjamin, W. *A origem do Drama Barroco Alemão*, p. 102; GS, I-1, p. 258.

do homem. Benjamin entende estes acontecimentos históricos como determinantes da obra barroca.

Haveria resolução para o sentimento de angústia vivido nos acentos mundanos do jogo, dos duelos, das conspirações de Estado? A inquisição procurou encontrá-la com a flexibilização do conceito de heresia, mas não se tratava apenas de resolver um problema político da ideologia de Estado, mas de conter um processo de fragmentação do poder teocrático que, momentaneamente, entre cem e cento e cinquenta anos (1540-1700), permitiu um despertar da consciência individual e coletiva sobre a condição humana. O problema não se localizava, para o espírito barroco, na resolução da disputa entre a verdade na consubstanciação ou na transubstanciação, ou na utilidade de um intermediário entre homem e Deus, mas antes consistia numa recusa da submissão às normas da fé e da lei teocrática. Diga-se, não há uma recusa do poder sobrenatural, mas deste como solução oferecida pela Igreja. Era a submissão à égide cristã que não suportava mais o sentido da existência. Mesmo que a estrutura do poder eclesiástico ainda estivesse preservada, a consciência de uma realidade caótica e decadente efetivou-se como negação de uma solução religiosa.

Podemos resumir esse desequilíbrio, que arrasta o homem para baixo, na descrença, artificial ou não, na possibilidade de uma redenção divina. A concepção da transitoriedade da existência, concepção colada à experiência do barroco, se deve em parte ao momento de indefinição, bem melhor que de transição, em que vive a cultura no seu esforço de velamento da morte. É nesse sentido que a arte barroca procura uma “revolução total da vida” na negação da condição nua do homem. A consciência dessa condição aparece sempre, na obra barroca, sob a imagem da *máscara*, ou melhor, numa configuração que oculta a dúvida de não saber nunca inteiramente aquilo que é. Essa condição aparente também vela, na ocultação do cadáver humano, a expressão de um desejo insaciável de transcendência. Definindo melhor, o drama barroco não se ocupa da construção de uma utopia para um ideal ético-civilizatório. Politicamente não é

reacionário, nem sua forma se constitui na expressão do desejo de transcendência; apenas ocorre que, para esse, ela encontra uma *solução profana*.

Entende-se melhor a economia interna à forma barroca observando suas manifestações. Os temas dos principais autores do drama barroco alemão citados por Benjamin, Gryphius e Lohenstein são um bom exemplo, estão cheios de assassinios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, gemidos e coisas semelhantes. O conteúdo das obras manifesta-se na apresentação extremada das inclinações humanas. A mentira, as paixões,⁴⁶ a sedução, que por muitos críticos foram compreendidos como uma estética da força vinculada aos interesses da Contra-Reforma, provocadores de sentimento e emoção religiosas, na verdade, ultrapassam-nos: a diversidade dos seus temas o fazem. Mais ainda: o exagero sentimental do drama barroco não provoca a culpa – novamente uma interpretação que sobrepõe à forma trágica a barroca –, mas é o fazer-se de uma *máscara* que se põe sobre o real caótico, apresentando o próprio real caótico. Trata-se de uma *falsa máscara*, ou melhor, a apresentação da sua ausência. O que este real *ficcionado* provoca é o olhar sobre se no *Trauerspiel* não pode ser visto, mesmo resumidamente, um estranhamento. É essa antinomia na técnica barroca que pode nos dizer sobre a natureza de sua *forma*.

Benjamin se distancia também de uma interpretação estóica do barroco, na medida em que esta associa superficialmente os temas daquele a uma expectativa do fim dos tempos, apocalíptica, pois este fim remete por consequência ao início, à restauração, que ao direcionar-se seja ao futuro previsível de destruição e morte, seja à invocação de um passado idílico, recusa o presente como matriz. Ora, ao manifestar o presente da condição humana o barroco afirma, para usarmos os termos de Benjamin, uma “imanência rigorosa” com seu presente. Como também diria Angoulvent: “Deste modo, o outro mundo

⁴⁶ A paixão talvez seja o sentimento mais emblemático da natureza humana, conforme sua representação barroca. Como expressão da alma que provém diretamente do corpo, está articulada à condição humana de cada um e a uma individualidade/identidade que se expressa como absoluto natural da condição humana.

não é nem o inferno nem o além, é aqui e agora”.⁴⁷ Isso explicaria a caracterização imprecisa de *mutifacetado* ou *eclipsar* oferecida ao barroco por algumas críticas. Benjamin radicaliza essa caracterização ao dizer que o barroco não possui forma. O que ele quer expressar com isso está longe de dizer de uma indefinição da forma, mas antes, de afirmá-la como histórica, pois o que aparece como obra é a forma *spectral* da realidade presente. A etimologia do seu nome é perfeita: o barroco perverte a idéia de obra. Essa aparência contraditória é fundamental à linguagem barroca e ao esclarecimento da diversidade de motivos de sua obra, dentre eles o da degenerescência do poder teocrático.

Assim Benjamin apresenta o século XVII pela obra barroca:

Na maneira teológico-jurídica de pensar, tão característica do século, fala o exagero retardado da transcendência, que está a fundar os acentos imanentes [*Diesseitsakzente*] provocativos do Barroco. Pois diante dele se situa a idéia da catástrofe antiteticamente ao ideal histórico da restauração. É sobre essa antítese que se constrói a teoria do estado de exceção.⁴⁸

Ao dar relevância, nessa articulação, ao pensamento teológico da época, e como faz notar em textos anteriores à *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin parece querer colocar como premissa metafísica da obra barroca a renúncia ao estado de Graça, renúncia própria à aguda consciência da condição *pós-queda*. Essa renúncia não segue os moldes de uma renúncia teológica, antes se apresenta como uma interpelação à própria antinomia entre natureza e cultura fundada pelo mito cristão.⁴⁹ Nesse sentido, a obsessão barroca pela catástrofe está no

⁴⁷ Angoulvent, A.-L. *Barroco*, p. 42.

⁴⁸ W. Benjamin, *A origem do drama barroco alemão*, p. 89; GS, I-1, p. 246.

⁴⁹ Se Benjamin pode interpretar assim, isso se deve nesse momento menos a uma relação da sua filosofia com a teologia, com o judaísmo – como normalmente as interpretações de Benjamin tendem a dizer –, e mais à própria obra barroca, à imanência com a qual o mito cristão é interpelado na obra barroca. Nesse texto sobre o barroco, mais acabado que os anteriores, principalmente os de 1916, não há uma metafísica da linguagem, mas uma articulação histórico-filosófica. Não podemos desenvolver com mais destreza essa diferenciação com os textos de 1916, com os quais Benjamin afirma ter iniciado a obra,

reconhecimento da caducidade dos homens e do mundo humano, isto é, numa experiência humana vivida na obra como consciência da perecibilidade. Esse parece ser um axioma dos desdobramentos mais variados que assume o espírito barroco: a criatura humana é um ser destinado à morte e ao pecado.

No entanto, há um detalhe importante e fundamental. Esse destino da criatura não é mais o cristão que determina, de forma reificada, sobre a, por cima da vida histórica. Na obra barroca o destino da criatura tem apenas sua *aparência*. Já não ocupa o lugar estruturante de velamento, consolo se quisermos, da vida humana. No barroco o destino continua lá, como alienador da vida histórica, porém, é assim que se apresenta na obra, dentro da exposição imanente ao tempo histórico barroco. Nessa condição ele já não mais se apresenta como verdadeiro, pois sua não realização de fato – pois se o fosse sequer seria expresso na obra – aparece de forma estranha à consciência dos homens da época. Dentro da obra, a culpa original aparece como parte da catástrofe humana, denegrada junto com tudo o que é resultado da natureza e da cultura. O que na vida é idealizado como transcendência, na obra não passa da negação dela. O que a religião significa como possibilidade de realização ideal de uma vida plena pós-morte, na obra barroca é a impossibilidade da realização do sagrado na vida histórica.

No entendimento estético tradicional da obra como pretensa representação do real, o drama barroco alemão não pode ser a expressão autêntica de sua época. Se pudermos falar em autenticidade da obra sob esse critério, ele está, e é esse o erro que Benjamin indica na crítica de seu tempo, na univocidade entre um real que passa por um período de transição e uma obra que representa essa realidade imperfeitamente, porque imperfeito, sem forma, é também o próprio real.⁵⁰ Essa interpretação pressupõe, anacronicamente, que aos

com relação ao de 1925, porém essa parece ser uma questão a considerar.

⁵⁰ Talvez seja essa diferença, muitas vezes sutil em seus resultados, entre representação (*Vorstellung*) e apresentação (*Darstellung*) na interpretação da obra de arte que também parece exigir de Benjamin uma fundamentação teórica de seu trabalho sobre o barroco no conhecido *Prefácio* ou *Questões introdutórias de crítica do conhecimento*. J. M. Gagnebin, em artigo, desenvolve a proporção que essa distinção tem na filosofia de

homens, aos autores do século XVII, seja possível a consciência de sua época como um momento de transição histórica, e assim, como historiadores natos, criam um monumento à posteridade. Não queremos indicar com isso uma passividade dos homens do século XVII em compreender o movimento histórico do seu tempo, mas sim que as categorias usadas pela crítica presente (*transição* é uma delas) não expressa a língua barroca, pois são conceitos elaborados pela crítica posterior à época. Como bom historiador, Walter Benjamin percorre os caminhos certos na escolha de suas fontes: prefere voltar-se para onde a língua da época está em estado de elaboração, para a literatura. Assim, a linguagem barroca elabora a consciência no e sobre esse processo que acontece na vida histórica, que não é um estágio pleno do desenvolvimento do fluxo contínuo da história, mas um processo que é por natureza inacabado.⁵¹ Mesmo assim ainda não podemos dizer que a obra barroca realiza a consciência histórica do seu tempo. Se o afirmássemos, isso significaria uma ruptura fatal com a existência de um fundamento da vida na crença cristã. Esse não é o caso. Talvez a melhor forma de dizer seja que também ela acontece no *espetáculo*, e assim é, está em processo.

Benjamin: “No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, é a própria verdade que tem um movimento essencial de exposição de si mesma. Esses dois movimentos são complementares e indissociáveis. Como filosofia, se quiser mostrar, expor, apresentar a verdade, só o pode quando respeitar a incomensurabilidade desta última à linguagem – e, nesse sentido, somente consegue expor a verdade ao mostrar a insuficiência da linguagem em tentar dizê-la”. Jeanne-Marie Gagnebin, “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza” KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, dez.2005, p. 187.

⁵¹ Para lembrar o texto sobre a linguagem 1916: “Segundo sua essência comunicante e sua universalidade, a língua será imperfeita onde a essência espiritual, que fala a partir dela, não for, em toda sua estrutura, algo lingüístico, isto é, algo comunicável. Somente o homem possui a língua perfeita do ponto de vista da universalidade e da intensidade” (Benjamin, W. *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*, p. 270; GS, II-1, p. 145). É na e através da língua que se elabora como nomeação o conhecimento sobre si e sobre o mundo num processo lingüístico. Ao contrário da tragédia, onde a realização da obra resulta no estabelecimento de uma ética acima do real, na expiação do homem culpado onde a estruturação da linguagem não é a estruturação de si como linguagem, mas de um outro, a essência lingüística da obra barroca é a negação de si para conhecimento de si como essência espiritual.

Onde melhor se expressa a consciência do tempo histórico na narrativa barroca é na figura paradigmática do príncipe no estado de exceção. Antes é necessário entender o estado de exceção como um momento histórico específico da concentração do poder absoluto nas mãos do monarca, da reunião do poder político e do poder religioso no soberano. Poderíamos resumir esse processo dizendo que o período de indefinição política, de transformações sociais e de guerras religiosas, enfim de instabilidade, favorece a centralização do poder. No entanto, Benjamin lembra que, dentre os muitos temas explorados pelo drama barroco alemão, o mais recorrente e que mais fascinava os homens da época eram os da tirania e da corte palaciana. Essa preferência não é arbitrária. Podemos dizer que o contexto de disputa religiosa e de enfraquecimento político da Igreja, que se consolida com os movimentos da Reforma e Contra-Reforma, não foi o único responsável pela destruição dos marcos religiosos na cultura do século XVII. Há na consciência da época uma rejeição da herança espiritual da Idade Média, uma crise da consciência europeia, do desmoronamento dos valores éticos medievais que vem desde o Renascimento.⁵² O motivo da razão de Estado surge como uma ilustração dessa secularização do pensamento ético e político. A soberania laica nasce nesse processo de independência diante das idéias religiosas, mas consolida seu caráter sagrado com o apoio da Igreja na intenção de consolidar um poder absoluto. Sua autoridade real é ambígua: é edificadora de princípios morais imanentes através da autoridade concedida divinamente. O estado de direito divino é substituído por um estado de fato, que ao tornar humanas as leis, pela autoridade divina concedida, resume toda a jurisprudência numa única norma: a da força.

É nesse sentido que escreve Benjamin:

⁵² Cf. Angoulvent, A.-. *Barroco*, p. 52-54: “Desse modo, o nascimento do barroco situa-se, no final do século XVI, nesses anos particularmente atormentados que vêm a Itália devastada pelas guerras, a pilhagem de Roma pelo condestável de Bourbon a serviço de Carlos V em 1527 e o fim do regime republicano de Florença. Anos particularmente dramáticos que vêm a Europa sacudida pela crise religiosa, expressão de ‘recusa das almas que já não encontram na Igreja daquela época a satisfação de sua fé e de suas exigências espirituais’”.

Porque se o soberano [*Herrscher*], no momento em que ele mostra [*entfaltet*] o poder da forma mais murmurante [*rauschendsten*], reconhece [*erkennt*] a manifestação da história e igualmente a instância que coíbe suas vicissitudes, então algo pode ser dito em favor de César sucumbido ao seu delírio de poder: ele se torna vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu, e sua essência humana miserável [*arme Menschenwesen*].⁵³

Essa ambigüidade, própria ao processo histórico da época, é vivida na cena barroca na figura melancólica do príncipe, na qual a ambivalência real constituída com a razão de Estado é apresentada na obra em apenas um homem. A configuração do príncipe expressa uma miniaturização desse conflito histórico. Somente ele vive a tensão que remete a essa ambigüidade política: ele está entre as paixões da natureza humana num sentimento de ausência de sentido e ao mesmo tempo coíbe essas inclinações mundanas no exercício de seu poder absoluto. O investimento barroco nessa figura não é apenas a representação da centralidade do poder, mas, por omissão, a apresentada negação ao homem barroco da condição de sujeito histórico. O príncipe reúne todo o processo histórico em suas ações de Estado ou em seu conflito existencial.

Para Benjamin, o drama barroco alemão não apresenta uma peculiaridade histórica da época quando protagoniza o príncipe, antes expressa na obra uma *teoria da soberania*. Quando Gryphius escreve em sua juventude sobre Herodes, descreve Benjamin, a imagem composta por ele é a do monarca que exerce seu poder sem limites, que faz uso de sua hierarquia divina para estabelecer a paz e a ordem num estado de exceção. No entanto, também é descrito como um louco enfurecido, um assassino, que julga com base em suas próprias paixões e vícios. Ao reunir de forma *aparente* o socialmente histórico, o soberano vive como criatura a maior paixão humana: a do medo da morte. E sabendo-se criatura, portanto triste, configura seu falso poder divino em um poder *natural*. Como única criatura, e por conseqüência, o único criador, legisla legitimamente com suas próprias leis, pois é o único sujeito histórico. Também é o único homem que

⁵³ Benjamin, W. *A origem do drama barroco alemão*, p. 94; GS, I-1, p. 250.

vive as incertezas, que possui dúvidas, e assim, que possui ética para decidir, porém não decide. Há na configuração do soberano barroco a necessidade do homem do século XVII de se ver, na condição de criatura, destituído da de sujeito ao delegar a ordem da vida histórica ao príncipe. As decisões principescas tomadas por impulso, pelos sentimentos, continuam a manifestar nele um desejo de resolução dessa condição. O lugar do monarca junto aos mortais é a promessa da realização dessa resolução.

Um indício desse destino redentor é a aparição do poder divino atribuído ao rei ter uma configuração natural. No drama barroco é por natureza que o príncipe põe-se hierarquicamente. Não é gratuitamente que a existência de uma classe nobre é vivida ideologicamente como algo natural. O poder que manifesta é da mesma natureza daquele que origina seu poder, a saber, a da eternização das leis do mundo natural como naturais à vida histórica:

A função do tirano é a restauração da ordem, durante o estado de exceção: uma ditadura cuja vocação utópica permanecerá sempre colocar a constituição anterior das leis da natureza [*eherne Verfassung der Naturgesetze*] no lugar do acontecimento histórico variante [*schwankendes historisches Geschehn*].⁵⁴

Talvez tenhamos chegado ao núcleo do que Benjamin chamou de *teoria da soberania*. Ao apresentar sob a forma natural o poder divino do rei, o drama barroco realiza uma *reconfiguração* do destino humano. O que religiosamente se dá na transcendência, na naturalização barroca se dá de forma imanente. O príncipe barroco não encarna o lugar de redentor, não possui o toque régio, sua condição de criatura evidencia isso. Mas, ao naturalizar as leis divinas, o barroco cola à vida histórica o destino humano antes condenado no cristianismo ao julgamento de Deus. Se lembrarmos que é próprio à obra barroca *ficcionar* o real, pois lhe falta mediação ao apresentá-lo, podemos dizer que esse caso é uma exceção. Isso pode nos dizer instantaneamente a intenção evidente de recusa da

⁵⁴ Ibidem, p. 97; GS, I-1, p. 253.

transcendência, mesmo que esta tenha um preço: o de ser destinado às “leis de ferro da natureza”. Esta é uma destinação que podemos dizer imanente, porém não plena de consciência histórica. Essa imanência não quer dizer produção de sentido sobre o real, mas “um mecanismo que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas se entreguem ao fim (*Ende*)”.⁵⁵ É uma forma metafísica da história que redime os homens da destinação mítica à culpa cristã. O príncipe paga esse preço com o tormento de sua condição onde ele mesmo, como criatura, conspira contra suas próprias leis, numa ambivalência constitutiva desse lugar.

Essa ambivalência é fatal à configuração do príncipe. Por um lado, porque sua função de coibir promete uma paz na negação aos homens da sua condição de sujeito, em favor das leis naturais; por outro lado, sua condição de criatura, que se manifesta na impostura e na quebra das leis, mantém a reação às leis, não por princípios ideológicos, mas pelo mero descontentamento com sua condição. O soberano é também paradigmático dessa luta entre vida natural e vida civil, que constituem as faces de Jânus do monarca,⁵⁶ para usar a imagem de Benjamin. Quando entra em cena, o mártir é descrito como esse outro lado do soberano, seu lado antitético. Ele se submete à morte por não renunciar à fé cristã contida na crença irrevogável de sua condição de criatura. No entanto, essa submissão não se constitui mais numa forma ativa, heróica, de reconciliação com Deus, mas sim numa aparência da condição patológica e alienada da consciência na glorificação dos atos divinos.

É contra as vicissitudes da condição ambivalente e da contradição do processo histórico, que as leis naturais se impõem, pois não há temporalidade na natureza. O conceito barroco de *natureza* pretende pôr fim a essa ambivalência. Por isso são essas as leis pelas quais governa o monarca em estado de exceção: suas leis naturais submetem a história no barroco. O monarca protagoniza a vida histórica e é o narrador dela. É uma forma de entender o que Benjamin chama de

⁵⁵ Ibidem, p. 90; GS, I-1, p. 246.

⁵⁶ A alusão a essa divindade grega deve-se à composição de sua imagem em duas faces, uma olhando para o passado e outra para o futuro, representando a passagem recíproca entre o primitivismo e a civilização.

invasão da cena teatral barroca pelas narrativas históricas, ao ponto de seus autores acreditarem que o *Trauerspiel* poder “tomar com as mãos o drama barroco no decurso processo histórico (*im geschichtlicher Ablauf*); bastaria nada mais do que encontrar as palavras”.⁵⁷ Como bem nota Benjamin, chega a ser estranha aos autores alemães a semelhança entre a vida cotidiana e a obra, o que resulta numa infinidade de notas, posfácios, no intuito de explicar o que na obra não parece poder ser explicado, mas intuído, como eles mesmos o fizeram, a saber, o próprio caráter estranhado da obra. Ganha agora relevância notar que o termo *Trauerspiel*⁵⁸ no séc. XVII era empregado tanto aos acontecimentos históricos quanto à obra literária. Essa correspondência entre experiência e obra pode nos falar de uma convenção da língua, no entanto parece indicar na verdade um tipo de reciprocidade, em que a necessidade de tornar possível a vida histórica se faz a partir de sua própria imanência.

É nesse sentido que se explica a preferência barroca pela crônica. Não interessava construir um sentido para o sujeito histórico através da narração, mas antes buscar a totalidade dos acontecimentos em direção a uma história universal, numa atemporalidade linear e pragmática. Ao expressar a passagem do tempo e, assim, a lógica do tempo histórico, irreversível, interessava-lhe menos a procura por seu sentido e mais a inclusão, aos moldes modernos, da experiência histórica na obra de arte.⁵⁹ Assim podemos pensar o espectador barroco distante de

⁵⁷ W. Benjamin. *A origem do drama barroco alemão*, p. 87; GS, I-1, p. 243.

⁵⁸ *Trauer*, luto, *Spiel*, jogo, representação. Mais fecundo para a investigação dessa correspondência deve ser entender os usos do termo no cotidiano. Se pudermos inferir, deve se relacionar a práticas mais vulgares da mundanidade, algo da ordem da diversão inebriante, ilusória.

⁵⁹ É também nesse sentido que Aquino lê a interpretação do barroco de Guy Debord: como uma “invasão da arte pelo histórico”. Assumindo positivamente a perda da transcendência e do mito cristão, o barroco teria escolhido, conforme o teórico situacionista, pela vida histórica, e assim, pela consciência da irreversibilidade do tempo. O que é aparente na obra como uma obsessão pela morte é antes um processo ressentido e luto da perda da eternidade e assim um processo de elaboração dessa consciência numa autodissolução de sua forma como forma separada do real: “Debord busca encontrar o princípio dessa dissolução na entrada da história no domínio especificamente estético. É aí que ganha importância a experiência do barroco, que, segundo ele, expressaria a emergência da sociedade histórica, pela sua ruptura com o mundo mítico-

conhecer e atribuir valor à dinâmica interna dos acontecimentos, mas procurando ver-se, de forma aparente, redimido de sua condição ambivalente dentro do processo irreversível do tempo histórico.

Por fim, é interessante que essa perspectiva histórica da cena teatral barroca tenha como tema privilegiado a corte palaciana, suas intrigas, conspirações e assassinatos. Essa é a descrição de algumas obras feitas por Benjamin. É num cenário fechado, privado, da vida do monarca e de seus adjacentes, que a narrativa aparece como inacessível a uma dinâmica temporal externa. No desenvolvimento dessa caracterização barroca, nossa exposição conduzirá de forma mais fecunda à relação entre a história e o conceito de natureza, e conseqüentemente, à relação entre mito e história.

2.2. História naturalizada: sobre a concepção de história no *Trauerspiel*

Benjamin nota que, no barroco, há um propósito no fechamento da história na vida da corte. Não parece ser apenas resultado de uma idolatria ou de uma despropositada preferência temática. A primeira evidência é que a história, nos moldes do barroco, é diretamente associada à vida palaciana, ao cenário particular do soberano. Ao se tornar paradigma do sujeito histórico, o soberano encarna o processo vital de sua época: o da busca por uma harmonização da consciência sobre o tempo. Assim, o espaço primordial da luta próprio ao estado de exceção contra a ambivalência da condição humana se dá fechado aos acontecimentos da corte. Se o monarca é o único sujeito do seu tempo, também único é o espaço no qual o tempo se realiza. Pensando na sincronia entre o processo de unificação dos estados nacionais e a ascensão do espírito barroco, também podemos inferir que o cenário da corte era significativamente vivido na experiência histórica que os literatos barrocos desejavam expor. Nesse sentido, a relevância e a centralidade na representação da vida privada da corte como centro

religioso, ‘na própria esfera da arte’”. (Aquino, J. E. F. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: Ed.UECE, 2006, p. 150-153).

da cena histórica indica três questões: uma ação de condicionar, embalar o tempo e as fases históricas num espaço específico, de resumir a totalidade da experiência a uma imediatidade espacial; a necessidade de privação do sentido histórico, de privação de qualquer conclusão universalizadora sobre a experiência histórica; e a afirmação de uma destinação finita das ações humanas. Através do conceito de *espacialização*, utilizado por Benjamin na interpretação do barroco, essa configuração do tempo ganha coerência:

Aqui como em outras esferas da vida barroca é determinante a transposição de dados originariamente temporais para uma inautenticidade e simultaneidade espaciais [*räumliche Uneigentlichkeit und Simultaneität*].⁶⁰

⁶⁰ W. Benjamin, *A origem do drama barroco alemão*, p. 104; GS, I-1, p. 260. Essa interpretação de Benjamin sobre a cena teatral barroca como uma *espacialização do tempo* aparece também em Lukács de *História e consciência de classe* como a incapacidade da atitude burguesa de compreender a história: "... o fundamento metodológico desse fracasso é que a relação contemplativa imediata entre sujeito e objeto do conhecimento criou justamente esse espaço intermediário irracional, 'obscuro e vazio' (descrito por Fichte), cuja obscuridade e vazio, presentes no conhecimento do passado mas ocultos pelo afastamento espaço-temporal e pelo afastamento historicamente mediatizado, surgem agora necessariamente à luz do dia". Lukács procura explicar essa *obscuridade e vazio* através de uma imagem usada por Ernest Bloch: "Quando a natureza se tornou paisagem – por oposição, por exemplo, à inconsciente vida-na-natureza do camponês – a imediatidade artística da experiência vivida na paisagem que, evidentemente, atravessou muitas mediações, passou a ter como condição de acesso a essa imediatidade a existência de uma distanciação, espacial neste caso, entre observador e paisagem. Ou o observador está fora da paisagem, ou a natureza não poderá tornar-se paisagem para ele (...) porque o observador só pode estabelecer com a natureza essa relação de paisagem como observador espacialmente separado". (Georg Lukács. *História e consciência de classe*, p. 176-178). Está na própria forma contemplativa moderna, e assim em sua concepção de história, um afastamento *espacial* que nega a própria historicidade sob a forma reificada de uma intemporalidade do presente, e assim uma faticidade que nega a totalidade da experiência histórica como necessária numa compreensão mediatizada do mundo. Assim, podemos dizer, com Marx, como fez Lukács, que houve história, mas deixou de haver. A partir da leitura de Lukács, poderíamos dizer, sem que isso assuma uma conclusão, que o drama barroco intui para Benjamin o problema da *reificação* do pensamento moderno na crítica *naturalizada* barroca da forma mítica da narrativa histórica cristã. Podemos dizer que o barroco manifesta esse problema, mas não o resolve. A aparência natural barroca se apresenta, sob a crítica de Benjamin, como a possibilidade de ver de forma mediada o fenômeno da reificação. Nesse movimento, Benjamin nega uma interpretação que vê a origem da obra na sua imediatidade do presente. Ao contrário, ele procura alcançar a totalidade nas possibilidades opostas que se abrem ao trabalho do crítico no estudo da obra. Por esse ângulo, a imanência da obra e o processo de naturalização da história podem ser vistos como uma consciência histórica que ainda não é. A aparência histórica da obra torna-se a

Como *espaço*, o tempo histórico barroco *reposiciona* a experiência histórica, e com ele, o destino humano na cena teatral da corte. Essa simultaneidade experiência-obra, no entanto, é espetacular, e assim se pretende espetacular. Diferente do romance, não se trata no barroco de representar a vida histórica através da corte pela captura subjetiva de um sentido individual, mas apenas de recolocar a vida histórica, como ela mesma se apresenta, sob moldes *naturais*. Assim, não há trama, nem mesmo unidade de ação. Ao que aparece, não é uma exemplificação da vida, mas, antes, é a apresentação da vida como *aparência*, e assim de uma ruptura com ela mesma. Ao espacializar o tempo, o barroco retira do conjunto dos acontecimentos históricos – naturalizando-os – qualquer possibilidade de atribuição de sentido que possa ser dada fora das leis que regem a experiência da corte, pois é no monarca que se concentra a razão dos acontecimentos. Por isso torna-se espetacular, pois emoldura a história sob temas régios, pintando o monarca como o único homem que pode agir. Essa ação reencena a condição natural de criatura, perecível e finita, pois a vida do tirano ou do mártir termina com o fim da cena teatral e não com os desdobramentos de suas ações sobre a história. Também não há no barroco qualquer intenção de apologia do monarca; pelo contrário, ao pôr no espaço os conteúdos históricos, o barroco impede a afirmação de continuidade, fechando a história, assim como a cena teatral, em um destino, natural, profano e finito.

A língua da época, lembra Benjamin, nomeou esse efeito dado aos acontecimentos históricos como *panoramático*:

A concepção da história do século XVII foi definida numa expressão feliz, como “panoramática”. Nesse período pitoresco, a concepção da história é determinada pela justaposição de todos os objetos memoráveis.⁶¹

própria ação sobre o destino dos homens e o seu destino é vivido na aparência. Assim o soberano é, numa dialética própria ao barroco, aquele que ordena a atemporalidade da história reunindo-a sob suas “leis naturais” em seu espaço-tempo (lógica do método historicista), mas apresenta o abismo histórico dessa concepção de história na ambigüidade de sua existência.

⁶¹ Benjamin, W. *A origem do Drama Barroco Alemão*, p. 115; GS, I-1, p. 271.

Essa definição da concepção de história como *panorâmica* se remete diretamente ao que realiza o barroco com o tempo. Concretamente não há melhor definição para *espacialização* que “justaposição dos objetos memoráveis”. Mais uma vez, discurso histórico e drama barroco assemelham-se, pois se tornou um sintoma político da época a vida palaciana. Isso evidencia que a obra barroca não apenas é ocupada pelos temas históricos, mas também por uma determinada concepção da própria história, pois toda ação política narrada está justaposta nas ações régias. Se o motivo da narrativa histórica barroca não é organizar a experiência sob um sentido, então os objetos históricos são justapostos para proporcionar uma ampla visão que permite ao espectador observá-los como a uma paisagem, como se ele estivesse do alto, ou melhor, de fora deles. A história é assistida com existência própria, espetacularizadamente, concebida nela mesma, onde não apenas o espectador está fora, mas também o sujeito, que é retirado dos seus fins. Essa *paisagem histórica*⁶² ambiciona a quem a expõe tornar-se ele mesmo e seu tempo monumento de sua narrativa, miniaturizando em poucos objetos o conjunto das fases históricas – semelhante à posição eterna na qual as estátuas estão para as cidades. Essa imagem alude a outra, usada por Benjamin, em que o monarca aparece petrificado. Abusando dela, podemos dizer que a corte se apresenta como o mundo dessas miniaturas petrificadas, como a projeção no *espaço* de conteúdos históricos naturalisticamente eternizados. A esse processo podemos chamar de *naturalização do tempo*.⁶³

⁶² Recorremos à imagem usada por Ernst Bloch citado por Lukács para dar nome a essa estrutura espacial do tempo.

⁶³ Podemos dizer que é necessário à época o isolamento da história na cena teatral. Essa atomização, miniaturização da vida, é a aparência do novo poder político e religioso que nasce no século XVII com as monarquias absolutas. O absoluto poder torna-se, na sua forma aparente, *lei natural*. Uma aparente harmonia social se gesta através dessa naturalização: a de que todos os homens são movidos por leis que formam uma unidade. Essa é uma necessária aparência na obra barroca, pois o isolamento é a possibilidade de confrontação na obra de arte daquilo que na experiência histórica parece impossível. A desumanização que esse isolamento acarreta é assim a forma possível de redimir a desumanização da vida histórica. Nesse sentido, podemos dizer, “contra” a forma trágica, que a naturalização põe as coisas num ordenamento humano (imane) e não numa fuga heróica do mundo. Esse espetáculo isolado da vida deve-se menos ao medo da morte que à sua afirmação enquanto destino último da vida humana. Sobre isso, ver Lukács, G. *História e consciência de classe*, p. 97-107.

Então, não podemos afirmar para a concepção barroca da história uma finalidade, seja ela ética ou religiosa, mas apenas que nela a história é a manifestação do destino humano como o “lado natural do processo histórico”,⁶⁴ próprio à condição humana de criatura numa natureza desprovida de Graça. O que é específico às leis naturais do soberano não é uma moralidade que se absolutiza por meio de seu poder. Essas leis não derivam de sua instituição sagrada, nem de sua razão de Estado, mas no drama barroco aparecem como eternas sob o molde do destino inevitável do mundo natural. É ao molde das “leis de ferro da natureza” que a história é *especializada*. Lembra Benjamin da recorrência nas obras do drama barroco alemão do uso de parábolas naturais para dar sentido ao destino humano. Assim, o que é natural no drama barroco refere-se também ao destino natural, isto é, ao destino próprio à condição humana e à natureza: a inevitabilidade e imprevisibilidade da morte. O processo de naturalização apresentado na cena barroca é o método para coibir as “vicissitudes da história” e, assim, escapar de uma só vez dos danos causados pela autonomia do indivíduo e pela ambigüidade da culpa. É nesse sentido que podemos dizer com precisão que o *natural* ao qual se refere o barroco não é o da natureza humana, com suas paixões e vícios, pois é justamente esta natureza que deve ser coibida pelo molde natural das leis soberanas.

Citando Hübscher, diz Benjamin:

Era a vivência do tempo que tudo destrói, do caráter implacavelmente efêmero de todas as coisas, da queda das alturas. Longe de tudo que é elevado, a existência do *beatus ille* ficará ao abrigo de toda mudança. Por isso para o Barroco a natureza é apenas o caminho pelo qual é possível escapar do tempo.⁶⁵

Ambiguamente, a concepção de história barroca é de uma *história naturalizada* que coíbe a vida histórica. Para isso, deve essa narrativa encontrar-se com uma

⁶⁴ Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 115; GS, I-1, p. 270.

⁶⁵ Hübscher *apud* Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 115; GS, I-1, p. 270.

ordem natural dos acontecimentos históricos semelhante à causalidade dos fenômenos naturais, algo da ordem de uma causalidade biológica. Benjamin observa nessa causalidade algo que não se reduz a um trabalho dedutivo, como o da observação que leva a percepção humana a encontrar na vida dos bichos, na existência dos astros, na vida natural, uma providência divina; essa alusão aos fenômenos da natureza não é religiosa. Ao contrário, coincide, historicamente, com a emergência do pensamento político metafísico (o direito natural moderno), para o qual, num contexto das guerras religiosas, no dizer de Angouvent, “tudo é feito para que a ordem da Criação seja deitada por terra e já não derive de Deus, mas do homem”.⁶⁶ O sentimento das utopias de Estado era de criar para a vida civil um outro direito que pudesse estabelecer a harmonia perdida com a secularização – se é que tal harmonia existiu em algum momento, a ilusão dela, talvez. Assim, esse sentimento utópico, que podemos ver em Hobbes, More, Campanella, Rousseau, passa de uma esperança na grandeza humana ao desespero face à condição humana. “Mas, em qualquer um dos casos”, diz ainda Angouvent, “a procura da intemporalidade pressupõe a ruptura com as origens e a recusa da dívida humana, numa palavra, a rejeição à criação”.⁶⁷ No entanto, essa não parece ser exatamente a mesma interpretação de Benjamin sobre o conceito de natureza, e assim, de história naturalizada. Para ele há no barroco uma metafísica, mas essa está relacionada a um *estado original de criação*:

A seqüência das ações dramáticas se desenrolava como nos primeiros dias da Criação, quando a história ainda não existia. A natureza da Criação, que absorve em si o acontecimento histórico, é inteiramente distinta da rousseauísta.⁶⁸

Não pretendemos determinar a exposição desse conceito certificando-o em articulações anteriores, mas não podemos deixar de notar e articular o

⁶⁶ Angouvent, A.-L. *O barroco*, p. 63.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Benjamin, W. *A origem do drama barroco alemão*, p. 114; GS, I-1, p. 270.

conceito de *natureza e estado original de criação* elaborado aqui com os de *natureza e estado de criação* em “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”. A *natureza decaída* nesse texto de 1916 sobre a linguagem é definida como muda e triste. Muda porque não possui linguagem e triste por ter de ser, depois da expulsão do homem do paraíso, nomeada pela língua imperfeita dele e não pelo *signo mudo*, poder criador do Verbo divino. É a nomeação e, com ela, o conhecimento humano, que remonta ao pecado original e, assim, à natureza de infortúnio e culpa da condição humana. Nesse sentido, a mudez é imagem do estado de criação e da perfeição do signo mudo (divino), ao mesmo tempo antítese do fenômeno originário da culpa, a nomeação e o conhecimento humanos. Assim, a natureza e sua mudez carregam consigo uma imagem do *estado de criação*. Basta lembrar o herói trágico e sua passividade muda face ao poder de Deus. Nele, a mudez é a não-ação, o momento em que ele se retira para que apenas a mudez, manifestação da linguagem muda de Deus, destine-o à culpa, à expiação e à morte por seus juízos profanos. A partir dessa interpretação poderíamos dizer que a aparência naturalizada da história no drama barroco anseia um retorno, mesmo de forma ilusória, ao *estado original de criação*. Se sua função é coibir as vicissitudes humanas, a natureza o faz pondo a história fora das determinações do conhecimento humano: muda. Poderíamos falar num emudecimento da história posta como coisa em-si. Benjamin serve-se disso; porém, não parece ser sob uma fundamentação mítico-cristã. Do mesmo modo, ao afirmar o barroco distante de toda concepção rousseauísta, Benjamin apenas parece querer descartar a hipótese de que no drama barroco essa forma intemporal da história deva-se a uma referência utópico-racionalista. Se o afirmássemos, estaríamos desconsiderando um movimento interno à própria obra pondo-a mecanicamente numa sincronia com a história política do seu tempo. Mesmo assim, esse contexto não deve ser descartado.

O estado original de criação, ao qual, nessa última citação, se refere Benjamin, consiste no mito judaico-cristão; em direção a ele, no drama barroco, os acontecimentos históricos se encaminham com a naturalização. Porém, não é história e o estado de criação que estamos discutindo, mas suas aparências

apresentadas como um real aparente. A origem mítica do estado de criação é vivida no barroco da forma imanente. Isso quer dizer que o estado de criação passa de um passado ontológico fundado no mito cristão a uma *pré-história* do homem. Ela seria um similar profano do estado de mudez originária, que se realiza no drama barroco sob a forma da natureza, pois somente ela, dentre todos os entes, permanece em um estado de coisa em si, *muda*. Nela, nem Deus nem o homem criam. Mesmo assim, o barroco “expulsa o acontecimento para uma pré-história constituída de certo modo nos moldes da história natural”.⁶⁹ Se ela determina o homem, mas não é determinada por ele, podemos dizer que no drama barroco a natureza assumiu uma forma metafísica. E se esta dá a forma da narrativa histórica, temos aí algo que podemos chamar de *metafísica histórica*.⁷⁰ E, a rigor, não é bem uma metafísica, mas a aparência de uma. Sua única determinação é a de uma destinação natural do homem em que, na ausência de sentido sobre o tempo, toda mudança e transformação é anúncio da catástrofe. Nela, é próprio ao homem acumular em tudo que realiza as ruínas de sua própria condição. A única certeza que resta às criaturas é a afirmação de sua própria condição transitória na transitoriedade absoluta da natureza. Um absoluto sim, porém profano. Essa natureza não é a idéia *fora-de-si*, no sentido hegeliano, ela é a conservação do estado de criação do ideal em si, constituída da mesma matéria que os homens; é o equilíbrio possível no qual a ausência de Deus se torna suportável.

Essa forma de *tempo espacializado* ou de *história naturalizada* tem conseqüências teóricas ainda mais marcantes quando pensamo-la em confronto

⁶⁹ Ibidem, p. 112; GS, I-1, p. 268.

⁷⁰ “Metafísica histórica” é a expressão usada por Vico para definir sua “metafísica da vida civil” na *Ciência Nova* de 1744. Essa expressão, em Vico, se baseia na idéia de uma *história ideal eterna*, um princípio metafísico que dá forma ao desenvolvimento histórico universal que se divide em três idades: idade dos deuses, idade dos heróis, idade dos homens. Nessa metafísica se desenvolve uma causalidade para a experiência histórica e, assim, para os acontecimentos, para a sociabilidade, o Estado, a jurisprudência e a linguagem. O que resulta disso são idades universais da vida histórica do homem. Sem estabelecer uma relação precisa entre a concepção barroca que ora apresentamos e a de Vico, tomaremos apenas a idéia de que essa expressão indica um princípio metafísico que se realiza na história.

com a filosofia especulativa da história. Como sabemos, o tempo histórico é, em Hegel, o desenvolvimento da consciência do espírito, isto é, o desenvolvimento no tempo da idéia *em si e por-si-mesma*. É a consciência de um processo que é, e assim se realiza, como consciência de si: autoconsciência de si do *espírito* no processo histórico.⁷¹ Em sentido oposto, a concepção de história barroca não pode realizar-se no tempo, porque ela não se constitui como uma autoconsciência. Ela se afasta, se refugia no espaço, na natureza. O conceito de *história naturalizada* pressupõe que a experiência histórica não é constituída pela mediação da ação e da consciência que os homens têm dela. Não existe na idéia da obra barroca uma noção de “sujeito da história”, de uma constituição da experiência social pelos próprios homens. O que há nela não é uma pretensão de conhecer a totalidade da experiência, mas a simples afirmação da condição privada da ação, da ação que se restringe ao monarca e à vida palaciana. A história se *espacializa* na vida privada da corte como negação da totalidade, em especial, a cristã, a única religiosamente possível, porém historicamente impossível.

Se a totalidade não é mais possível é porque uma narrativa histórica também não é possível, pelo menos não enquanto *Geschichte*,⁷² como construção de sentido sobre a experiência histórica. Como no português, em alemão existem dois sentidos, um objetivo e outro subjetivo, para *Geschichte*: o primeiro refere-se aos acontecimentos, à experiência histórica (Hegel a relacionou com a expressão latina *res gestae*); o segundo refere-se à narração desses acontecimentos (*historia rerum gestarum*). Como afirma Hegel, essa combinação não é um simples acaso, e torna-se importante para nós nesse momento. Em termos idealistas, a coisa *em-si* não existe separada da coisa *para-nós*. A experiência histórica não existe em si mesma, antes é vista na e através de sua narração. O que foi narrado, e assim concebido, posto sob os critérios da

⁷¹ Cf. Hegel, G. W. F. *A razão na história*. Trad. bras. Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Moraes, 1990.

⁷² Em alemão, *Geschichte*, história, vem de *geschehen*, acontecer. (Cf. Hegel, G. W. F. *A razão na história*, p. 112).

memória e da consciência humana, ganha objetividade. Não há objetividade da experiência histórica do passado se esta não estiver atravessada pela subjetividade da narração e da crítica. Isso evita um erro na interpretação da concepção de *história naturalizada* barroca. Enquanto natureza, espaço, forma intemporal, afirma-se uma essência não-histórica dessa concepção da história. Mesmo assim, essa é a forma do registro histórico dos acontecimentos e, portanto, de sua narração, da sua consciência sobre o tempo no drama barroco. Se radicalizássemos, poderíamos dizer que no barroco a *coisa* histórica, a *res gestae*, acontece como coisa imediata, sem a mediação da narração. A obra barroca narra, e por conseqüência, constrói sua consciência sobre o tempo, sobre a experiência histórica, como uma negação dela. Assim, o que se manifesta como a-história é seu inacabamento histórico. É a *natureza* que atribui sentido na concepção de história barroca, pois ela guarda o sentido em si mesma, um sentido que não precisa ser desenvolvido nem realizado ao final de um processo, mas já está dado como apresentação de sua consciência sobre o tempo.

É desse modo que podemos dizer que a concepção de história barroca como *história naturalizada* é fundada numa antinomia com a filosofia da história. Nela não existem planos divinos para os homens e também, por isso, não deve existir uma consciência completa do tempo histórico, de uma finalidade última na Providência. Se, por um lado, o resultado da tensão presente na obra barroca entre uma vida desprovida de sentido e a eterna e mesma transitoriedade da *história naturalizada* não realiza uma consciência sobre o seu tempo como consciência histórica, é porque a mantém embotada, presa ainda a uma repetição atemporal da vida *natural* como aparência de harmonia entre o homem e seu tempo, repetição que remete novamente à melancolia da vida humana desprovida de Graça. Por outro lado, essa tensão realiza uma ruptura crítica com a idéia medieval de Providência, assim como, *avant la lettre*, com a idéia de desenvolvimento da filosofia da história, de progresso, seja naquela idéia de que a passagem do tempo indica um desenvolvimento em direção ao bem, seja na idéia de que toda ação humana é a realização da Graça divina. Essa ruptura é

necessária ao drama barroco, porém, não lhe é suficiente para a constituição de uma consciência histórica autônoma.

Essa insuficiência se manifesta no drama barroco em sua concepção de história como *história naturalizada*. Ele consegue alcançar o real apenas como aparência dele mesmo, como ilusão de uma imediatidade da *coisa* histórica como narrativa histórica; por isso, torna-se incapaz de elaborar, de acabar uma consciência sobre seu tempo. É por isso também que, esteticamente, o trabalho próprio à construção perfeita da obra de arte não se realiza com o drama barroco. Ele não mais vela, não encobre aquilo que se tornou impossível à compreensão imediata do homem, ao contrário, ele contempla o próprio velamento. Esse mesmo que torna os acontecimentos históricos, a *coisa* histórica, explicação dela mesma como uma eternização da vida histórica no presente e, assim, uma ilusão naturalista de harmonia e verdade. É ao contemplar o velamento que a obra barroca mostra de forma aparente a técnica do velamento como *naturalização* da história, diga-se, ao tornar todo o processo da história uma repetição do presente. No entanto, há uma força oposta aos mistérios e, nisso, contra um eterno presente; uma busca pela origem e uma luta, na ambigüidade do soberano. Essa luta, esse enigma obscuro da consciência, deixa-se ver no *jogo* barroco. Como diria Hegel, num outro contexto:

A consciência tornou-se assim um enigma para si mesma, na experiência em que deveria encontrar sua verdade; para ela, as conseqüências dos seus atos não são os próprios atos; o que lhe acontece não é *para ela* a experiência do que ela é *em si*.⁷³

O que é o insuficiente e o inacabado na obra e na história barroca é o seu próprio motivo, pois também esse é o motivo dos homens do século XVII. É por realizar esse feito não como obra de arte, mas como negação dela, que essa insuficiência e inacabamento se tornam fecundos. A obra barroca intui um projeto de consciência histórica que só pode se dar pela negação imanente do

⁷³ Hegel *apud* Lukács, G. *História e consciência de classe*, p. 178.

real, como uma realização histórica das possibilidades do presente, mas não dele mesmo em sua imediatidade. No drama barroco há uma negação do presente, porém, não conscientemente, não em direção às possibilidades históricas dele. Antes, essa negação é devida à incapacidade do homem em viver completamente sua condição histórica. Por isso ele a vive parcialmente, ilusoriamente, mas também ilusoriamente põe-se para fora dela ou recoloca-se de outra forma dentro dela. Ele joga. Por isso o drama barroco é *Trauer - Spiel*, um jogo, uma brincadeira, um espetáculo do luto pelo lugar de herdeiro perdido com “a ausência (perda, queda, *Ausfall*) de toda escatologia”⁷⁴ – ou ainda, como o expressará Pascal, com a descoberta de que Deus é um “Deus escondido”.

2.3. Jogo e espetáculo

É importante recortarmos separadamente a idéia de jogo (*Spiel*), pois esta parece ser muito cara a Benjamin em sua interpretação do drama barroco alemão. Não se trata aí especificamente de temas, pois o jogo está neles como técnica de exposição que, segundo Benjamin, tem no *Trauerspiel* espanhol sua versão mais acabada. Essa preferência de Benjamin pelo barroco espanhol se deve à capacidade que teve esse drama de realizar num desvio o luto da condição desprovida de Graça da criatura humana: da posição de sujeito do seu destino como criatura que herda a Graça divina a uma posição de objeto desse destino que recusa a descendência divina na intangibilidade das leis naturais. Diz Benjamin sobre o barroco espanhol:

Em nenhuma obra esse processo fica mais claro que em *La Vida es Sueño*, em que numa totalidade no fundo adequada ao “mistério”, o sonho se estende sobre a vida desperta como a abóbada celeste. No sonho, a moralidade não perde os seus direitos: “Sonho ou verdade, pouco importa (...)”.⁷⁵

⁷⁴ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 104; GS, I-1, p. 259.

⁷⁵ Benjamin, W. *A origem do drama barroco alemão*, p. 104; GS, I-1, p. 260.

A idéia da obra barroca para Benjamin deve muito à contemplação dessa técnica. Essa passagem nos faz lembrar do seu ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, no qual a distinção entre o papel do *comentário* e da *crítica* é fundamental à busca da verdade da obra. Enquanto o comentador veria apenas o “mistério” como a totalidade da obra de Calderón, o crítico, e assim posiciona-se Benjamin, procura o teor de verdade que se revela aqui, no seu estudo sobre o drama barroco, como uma aparência contrária ao fundo temático cristão: um estado de realidade em sonho onde o posicionamento moral pouco importa. Nesse caso, como dissemos antes, o desvio pela condição de objeto do sujeito se faz aqui na imagem do sonho. Essa forma, que observamos também na personificação da história no soberano, parece ser estruturante do *Trauer* no drama barroco. A necessidade de assumir a vida histórica sem a redenção oferecida pelos marcos cristãos se constitui numa perda de caráter religioso, mas também, e por conseqüência, de caráter político. Com a “morte” de Deus, torna-se problemática para o homem não apenas a reconciliação com a morte, mas também com sua condição de criatura, e assim, de *criador* na vida histórica. Como disse Calderón: “pouco importa”, pois, como nos explica Benjamin, com o abandono do mundo por Deus, a “própria vida perdeu sua seriedade última”;⁷⁶ e daí também a perda pelo homem da consciência de sua condição de sujeito no mundo.

Deve-se notar que os marcos da consciência histórica do homem do século XVII ainda eram o do cumprimento da expiação. Impregnado ainda por essa consciência cristã culpada, o luto dessa perda vem então numa rejeição total a transcendência, num esquecimento necessário, porém, ainda vinculado a sua perda.⁷⁷ Assim, o jogo (*Spiel*) barroco, enquanto teor de coisa desse

⁷⁶ Ibidem, p. 105; GS, I-1, p. 261.

⁷⁷ Interessa-nos nesse momento a distinção que faz Freud entre luto e melancolia. Sem a pretensão de forçar um diálogo entre o estudo clínico e a crítica da cultura, não podemos deixar de notar o valor dessa distinção, pois ela pode favorecer a interpretação do conceito de *jogo* em Benjamin. Esta distinção é traçada por Freud sob o critério do tipo de perda, pois não se trata de uma perda da mesma ordem no luto e na melancolia, e da distribuição econômica das catexias, os investimentos no eu e no mundo que se em realizam “economias” distintas. Diz ele: “A diferença consiste em que a inibição do

lamento luto da obra, ele é um jogo lúdico em virtude da morte do *ethos* cristão ao encenar de forma grotesca a vida histórica destituída de Graça. O tema do parricídio parece emblemático desse caráter lúdico. A morte do pai encenada num contexto da morte de Deus *brinca*, repetindo grotescamente a perda primeira. Nesse sentido, e por outro caminho, podemos dizer novamente que o trabalho que realiza a obra barroca não é o da reconciliação com seu tempo, mas o da sua ultrapassagem imanente. Para Benjamin, é fundamental a apreciação

melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão completamente. O melancólico exhibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto – uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento do seu ego em grande escala. No luto é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (Freud, S. *Luto e Melancolia*. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974, p. 278). Diferente do trágico, o destino no drama barroco e vivido coletivamente, a perda pela vida de uma seriedade última, não remete à vida individual, mas à vida comum, portanto, ao mundo vivido, histórico. Essa perda se deve no século 17 em não poder viver a experiência histórica concebida e vivida como parte da história sagrada, da redenção. Em consequência, o homem e o mundo estão “abandonados” por Deus, sendo essa saída de Deus do mundo (ou esse desligamento da vida histórica do curso de uma história da redenção) que o faz perder sua seriedade última. O drama barroco enfrenta essa perda grosseiramente: brincando, tomando o mundo como um jogo, repetindo infinitamente a perda para não sucumbir à perda junto com o objeto perdido, para se ver numa outra posição que não a de sujeito divinamente legitimado, mas, ao contrário, para se experimentar num mundo sem Deus, para experimentar a possibilidade de vida – ainda que seja como encenação – num mundo abandonado. Assim, sobre os critérios de Freud é luto o que o drama barroco realiza, pois sob a interpretação de Benjamin há uma assunção pelo homem de sua perda da posição de sujeito metafísico, assunção essa que não se eleva a uma nova posição de sujeito histórico finito porque a finitude e a imanência que são aí assumidas só podem ser sob a forma da *naturalização*. A naturalização já é uma *humanização* da vida histórica sob forma naturalizada. No entanto é a descrição do príncipe da dos temas barrocos que desenvolve Benjamin a imagem do melancólico, diz Freud: “O paciente também nos parece justificado em fazer outras auto-acusações; apenas, ele dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas. Quando, em sua exacerbada auto-crítica, ele se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, alguém cujo único objetivo tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza, pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo” (Idem. p 279). A tristeza associada ao príncipe deve a consciência de sua dualidade existencial. Como criatura vive coletivamente a perda do sentido último da vida, como monarca sabe de sua condição de criatura e coíbe suas vicissitudes. Benjamin parece redimir a figura do melancólico, pois é ele, e a imagem do príncipe parece indicar isso, que no século XVII tem o poder de nomear a tristeza, ou melhor, de ter consciência sobre ela dentro da sua partição do eu, de despersonalização. Diz Benjamin: “Na medida em quem esse sintoma de despersonalização é visto como um estado de luto extremo, o conceito dessa condição patológica (na qual as coisas mais insignificantes aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa, porque não existe com elas nenhuma relação natural e criadora) é colocado num contexto incomparavelmente fecundo”. (Benjamin, W. *Origem do drama barroco*

dessa *artificialidade* da obra, pois nela se pode ver a constituição da consciência sobre o tempo numa dialética entre aparição e essência. Esta ganha forma no *Spiel*, na mudança de posição que o homem realiza.

Faz parte desse jogo (*Spiel*) a invasão dos temas históricos na obra barroca. Ao representar (*spielen*) a história como objeto da história, o drama barroco elabora conscientemente a impossibilidade histórica (da época) de assegurar uma transcendência na vida secularizada, mas o faz numa repetição excessiva do caráter naturalmente transitório da vida da criatura, e assim, numa aparência de resolução plena da consciência histórica. É isso que faz a naturalização da existência histórica. Mesmo afirmando a necessidade de uma imanência, é sob as determinações das leis naturais, como objeto dessas leis, que o processo histórico acontece. Há uma radicalidade paradoxal nesse jogo. A violência com que a transcendência é expulsa da vida histórica indica um movimento em direção às leis naturais. A correspondência da vida histórica aos moldes da vida *natural* encena (*spielt*), numa re colocação repetida, a determinação das leis divinas. O que se repete é a lei: num primeiro momento, como perda das leis de Deus que regem a condição da criatura, e noutra como seu reposicionamento como lei natural. Esse jogo evidencia algo fundamental. Ao recolocar a lei sob moldes naturais o homem barroco não acede à posição de sujeito de seu tempo, mas, simultaneamente, recusa também a culpa e a responsabilização pelo infortúnio de sua natureza. A re colocação da lei em moldes naturais indica a efetivação de uma imanência da natureza humana que não está livre do infortúnio, mas, ao denegar sua condição de sujeito, livra-se da responsabilidade sobre ele, livra-se da culpa. Repetindo, como disse Calderón: “pouco importa”. Seja no sonho ou na mera aparência, essa negação da condição de sujeito expressa a necessidade dos homens do século XVII em colocarem-se sobre si mesmos, mesmo que isso signifique uma perda de si. Nisso o drama barroco é radical.

alemão, p. 164). Para Benjamin, o olhar do melancólico tem uma função valorativa de pôr-se no mundo, mesmo que esse fosse sua própria ruína.

Essa radicalidade, em abdicar a condição de sujeito para esquecer o objeto perdido, anuncia e descobre a impossibilidade de se conceituar aquilo que falta, e assim a incapacidade de uma consciência de si e do seu tempo. Parece ter também esse sentido o tornar a história espetáculo dos acontecimentos históricos da época. Ao colocar no palco o acontecimento histórico, joga-se com a posição do sujeito, e essa mudança significa a saída de um lugar passivo para um lugar mais ativo. Isso se dá no estranhamento, quando a vida histórica, fundamento do espetáculo, tem a aparência de sua negação. O jogo faz ver, mesmo como um fantoche dentro do espetáculo, a condição cindida de criatura e sua luta por harmonia. É nesse sentido que a condição decaída do sujeito, até mesmo, ou principalmente, a do monarca, protagoniza o espetáculo barroco. É na cena teatral barroca que o espetáculo da miséria do homem aparece como uma vida profana: como condição irreversível da criatura humana.

Essa inversão lúdica é um processo que parece interessar a Benjamin, pois nele se manifesta a constituição de uma aparência de objetividade dos acontecimentos históricos construída como uma “concepção da própria vida como espetáculo” (*Spiel*, portanto também como jogo, brincadeira, representação).⁷⁸ São os temas seculares e a história que ocupam o centro das narrativas barrocas. Diz Benjamin:

Ela [a intensidade da arte no Romantismo e no Barroco] acentuava ostensivamente o momento lúdico [*Spielmoment*] do drama, e só permitia à transcendência dizer sua última palavra na camuflagem mundana do espetáculo [*Spiel*] dentro do espetáculo [*Spiel*].⁷⁹

⁷⁸ Talvez a maior expressão dessa concepção barroca da vida como *Spiel* seja *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca. No seu Prólogo, diz o Autor (Deus) ao Mundo: “Una fiesta hacer quiero / a mi mesmo poder, si considero / que solo a ostentación de mi grandeza / fiestas hará la gran naturaleza ; / y como siempre ha sido / lo que más ha agradado y divertido / la representation bien aplaudida, / y es representation la humana vida / una comedia sea / la que hoy el cielo en tu teatro vea” (La Barca, P. C. *El grand teatro del mundo*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2006, §§ 39-48).

⁷⁹ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 105, (entrecolchetes meus); GS, I-1, p. 261.

É na forma da negação da própria vida mundana dentro do espetáculo (*Spiel*) lúdico, da impossibilidade de transcendência, que a réstia do absoluto pode aparecer. A última afirmação de transcendência está na “reflexão paradoxal sobre o próprio espetáculo”, como estranhamento dentro dele mesmo. Esta é a forma de ilusão da vida espetacular, em que a cena barroca coloca, como num jogo, o espectador para se ver como ilusão. Benjamin descreve esse estranhamento representado por cenas onde o palco era incluído no próprio palco. Essa forma nega ao drama barroco a característica de avalizar sentido ao seu tempo, pois se ele o espetaculariza é por sua própria incapacidade de narrar de uma determinada forma, isto é, de uma forma propriamente histórica. O que o drama anuncia, portanto, é a consciência sobre a falha da capacidade de uma autoconsciência de si. Mais uma vez o resultado do espetáculo barroco é a naturalização do processo histórico.

Assim, mesmo podendo interpretar a naturalização como um processo ativo de renúncia imanente da culpa cristã, quando protagonizada pelo monarca esta parece indicar a completa ausência de culpa. Se é o monarca que encarna as leis naturais do processo histórico, estas são as de sua própria natureza. Ele não é apenas o único sujeito de seu tempo, é também aquele que faz as leis de seu tempo. O estado de exceção é esse processo imanente, histórico, ainda que naturalizado, de reação à experiência histórica, que aparece na luta contra as vicissitudes próprias da condição do soberano. Na luta contra estas vicissitudes, o soberano petrifica o acontecimento histórico antes que este ganhe alguma significação. Ele não permite que a perda de sentido seja vivida historicamente, e historicamente reelaborado: ele destrói essa possibilidade com a naturalização. Sua configuração é emblemática disso. Ele vive a perda como um problema existencial da criatura antes que ela seja reconhecida como uma transformação da experiência histórica, capaz de impulsionar o homem a uma consciência histórica sobre seu tempo. Ele não deixa ver o sentido do jogo, o objeto de trabalho da linguagem. Ele encarna a supressão da consciência histórica da perda, e das possibilidades históricas que essa perda traz, ao recolocá-la num mistério

ambivalente da condição humana. É nesse sentido que ele encarna poderes míticos como naturais. Ele substitui a lei divina já perdida por suas próprias leis:

O espetáculo constantemente renovado da grandeza e da queda dos Príncipes, a paciência inabalável da virtude, não aparecia para os autores como manifestações da moralidade, e sim como o lado natural [*naturgemässe Seite*] do percurso histórico [*Geschichtsverlauf*], essenciais em sua permanência.⁸⁰

Sem pretender afirmar uma politização da arte no que se refere ao drama barroco, mas podendo ver na imanência de seu texto a manifestação dos problemas políticos, o tema do estado de exceção ganha uma relevância maior. Benjamin parece nos dizer que o processo de secularização e do luto histórico é fecundo até que seja tomado nas mãos do soberano. Ele assume o processo individualmente e, ao fazê-lo, transforma a ausência de lei divina em sanção para suas próprias leis absolutas. Assim, a aparência histórica do estado de exceção no drama barroco não podia aparecer ordenado por leis humanas, éticas, mas, em sua ausência, na desumanidade das leis naturais. Se seguirmos essa interpretação, podemos dizer que Benjamin anuncia o risco que corre o processo civilizador em sancionar a violência e o poder como única lei de uma vida histórica, porém desumanizada. O descontentamento do mártir é emblemático desse processo: “Nenhum dos inúmeros rebeldes que se opõem a um monarca petrificado na atitude de um mártir cristão é movido por um único sopro de convicção revolucionária. O descontentamento é sua motivação clássica”.⁸¹

Esse descontentamento do “herói” barroco não significa um mal-entendido com o mundo, uma busca em restabelecer a antiga ética ou uma nova, no lugar das “leis de ferro” do monarca. Como disse Benjamin, nela não há expectativa ética, mas, assim como o soberano, violência pura e simples sob a forma de descontentamento. Novamente, ele não é ético, não se baseia num

⁸⁰ Ibidem, p. 111; GS, I-1, p. 267.

⁸¹ Ibidem; ibidem.

princípio de redenção de si ou dos homens, é um simples descontentamento com sua condição destituída de criação. “A pátria, a liberdade e a religião”, diz Benjamin, “são para o barroco apenas pretextos, livremente intercambiáveis, para a afirmação de uma virtude privada”.⁸² Esse parece ser um motivo para a diferenciação entre drama barroco e tragédia, pois ele acentua uma diferença que não está apenas na forma, mas também na concepção de história.

O jogo barroco acentua a centralidade de uma catástrofe humana que não se dá pela transgressão moral e não se soluciona com a culpa: o que os autores tinham em mente, quando descreviam uma obra como *Trauerspiel*, era “uma catástrofe típica, diferente da catástrofe extraordinária do herói trágico”.⁸³ Enquanto apresentação da ruína humana, o barroco faz-se estruturante da vida imanente, histórica. Já a tragédia do herói, que resulta da transgressão da lei divina, estrutura a culpa e a expiação como uma ética universal fundada no mito.

⁸² Ibidem, p. 112; GS, I-1, p. 268.

⁸³ Ibidem; ibidem.

Capítulo III

A crítica do barroco e o conceito de história

E a resposta à pergunta estética pela verdade tem o seguinte teor: em toda parte, a aparência artística não é mera aparência, mas uma significação envolta em imagens, designável somente mediante imagens, do que foi impulsionado para a frente ...

BLOCH, *O PRINCÍPIO ESPERANÇA*

A pergunta que queremos pensar nesse capítulo parece a mais óbvia à proposta inicial desse trabalho, porém continua sendo a mais difícil de expressar por meios conceituais. O desenvolvimento das categorias de *mito* e *história* nos textos de Benjamin que articulamos até aqui busca aproxima-nos de uma exposição mais segura do motivo deste trabalho, a saber, a relação entre mito e história para esse autor. O que são essas categorias e como estão dispostas na apresentação das diferenças entre as formas trágica e barroca? Benjamin não faz dessas formas apenas *meio* para exposição dos seus conceitos, mas, ao contrário, o faz *nelas*. Há uma semelhança fundamental entre essas duas formas, o que para algumas interpretações pode aparecer como uma má recepção do modelo, mas que, para Benjamin, justamente evidencia suas diferenças. Ambas expressam uma luta contra o destino, contra aquilo que Goethe chamou de demoníaco. O que aqui chamamos de luta torna-se pouco preciso quando nos referimos a formas dramáticas, então seria melhor dizer que ambas as formas elaboram e produzem uma consciência sobre o demoníaco. Pensando assim, Benjamin deixa de lado dois grandes modelos de interpretação da obra de arte, um que busca encontrar na obra, por uma doutrina abstrata, uma significação moral para as atitudes descritas e outro que vê por vias estéticas a inteireza do espírito humano. Diferentemente, ao querer ver o que das obras se apresenta como consciência, Benjamin necessita entender suas relações com o tempo, e por conseqüência,

interpretá-las a partir de uma filosofia da história. Esse é o principal motivo que o distancia da interpretação da tragédia feita por Nietzsche, e é a perspectiva que o lança em direção a uma concepção própria, embora apoiado em Lukács, da forma artística; é essa perspectiva que nos conduz a algumas respostas ao nosso problema.

3.1 A luta contra a *mera vida*: entre a condição da culpa e a condição do luto

Benjamin inicia a exposição sobre a tragédia na *Origem do drama barroco alemão* fazendo uma crítica à interpretação do trágico em *O nascimento da tragédia*. Para ele, Nietzsche teria construído uma teoria do trágico à revelia de uma relação com o seu *ethos*. A posição de Benjamin é a de que o fenômeno trágico foi tratado por Nietzsche como uma “construção puramente estética”, elaborada a partir de categorias metafísicas da arte, o *apolíneo* e *dionisíaco*, sem atentar para o “conhecimento do mito trágico em termos de filosofia da história” (*geschichtsphilosophische Erkenntnis des Mythos der Tragödie*).⁸⁴ Essa polêmica desenvolvida logo nas primeiras páginas do texto de Benjamin parece indicar uma relação mais estreita entre os autores, seja pela importância em demarcar posições, seja por de indicar algumas semelhanças.⁸⁵ No entanto, faz-se necessário neste momento entender dois pontos essenciais da discordância de Benjamin com o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*.

Sob o ponto de vista da crítica de Benjamin, a reflexão moderna sobre o trágico inspirou, a partir de Nietzsche, uma compreensão da ordem ética como determinada universalmente pela forma trágica, em que a experiência histórica se resumiria a uma *projeção artística* dessa forma. A idéia da tragédia como a

⁸⁴ Benjamin, W. *A origem do drama barroco alemão*, p. 125, tradução modificada; GS, I-1, p. 281.

⁸⁵ Para isso, ver a já citada tese de doutoramento de E. Chaves, *Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*.

expressão artística por natureza, construída por Nietzsche como um ideal estético determinado numa ordem metafísica, nasce de uma apologia do mundo grego. Assim é que, em Nietzsche, o nascimento da tragédia, um princípio constitutivo do mundo grego, se torna, aos olhos de Benjamin, um projeto anacrônico de imitação de um ideal da cultura grega como princípio constitutivo do espírito humano. A relação de força entre o princípio de individuação e a experiência de reconciliação harmônica com a natureza, o apolíneo e o dionisíaco, não apenas serve a Nietzsche para a interpretação da tragédia grega, mas também para a constituição de uma concepção de idealidade, de uma totalidade plena da vida antes realizada pelos gregos. Os desdobramentos dessa metafísica da arte está numa apologia do mito, como uma “imagem concentrada do mundo” em detrimento do conhecimento histórico-crítico:

Mas o provável é que, em uma prova severa, quase todo o mundo sintasse tão decomposto pelo espírito histórico-crítico de nossa cultura, que a existência do mito outrora se nos torne crível somente por via douda, através de abstrações mediadoras. Sem o mito, porém, toda a cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo o movimento cultural.⁸⁶

Para Benjamin, é a experiência histórica que protagoniza as formas artísticas e não o contrário. Esse modelo estético do jovem Nietzsche, que vê os homens como resultados da arte e não como criadores dela, anula, para Benjamin, as possibilidades dessa crítica por mais interessante que esta apareça. Mas, uma outra diferença, que certamente deve-se à primeira, nos interessa pontualmente: o significado do mito. A positividade com que Nietzsche opõe o

⁸⁶ Nietzsche, F. W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. bras. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 135. A polêmica de Benjamin com *O nascimento da tragédia* não nos deve fazer esquecer, contudo, que o próprio Nietzsche faz autocrítica, no Posfácio à segunda edição desse livro, do idealismo das categorias do apolíneo e do dionisíaco. Contudo, a crítica de Benjamin se justifica na medida da influência desse livro de Nietzsche sobre a interpretação do trágico nas primeiras décadas do século.

mito ao homem abstrato ou ao “socratismo dirigido à aniquilação do mito”⁸⁷ significou politicamente a defesa de uma caráter fundado nessa estrutura que se desenvolve numa defesa do “renascimento do mito alemão”.⁸⁸ Aos ouvidos de Benjamin nada poderia ser mais repulsivo. Para este, o mito encarna mais o que há de misterioso e estranho, e assim alienado ao tempo, ao espírito humano, que a imagem ascendente de unidade. Com essa concepção do mito trágico, Nietzsche não só não entendeu a ruptura trágica com o destino e com a comunidade vivenciada pelo herói, como a construiu sob os moldes da afirmação do próprio destino (*amor fati*). Nesse sentido, para Benjamin, não é na assunção da harmonia da vida e do caráter pátrio que se encontra o mito, mas numa relação com a morte. Como ele diz: “Todo fenômeno moral está ligado à vida em seu sentido extremo, no ponto em que ela se aloja na morte, sede do perigo absoluto”.⁸⁹ Assim, o mito não se relaciona com o esclarecimento, mas com o mistério.

Em *A alma e as formas* (1910), obra a que Benjamin se refere por várias vezes na sua tese sobre o barroco, Lukács concebe que é num *salto* sobre a condição humana entregue aos mistérios de sua limitação que se realiza a forma trágica como uma verdadeira vida (em seus termos, como uma *forma de vida*). Antecipando uma posição que terá alguma proximidade com a de Benjamin, Lukács concebe essa realização ética da tragédia grega como um modelo universal da luta do homem contra o destino. Diferente da de Nietzsche, essa concepção não faz uma apologia do mito como relativo à afirmação da vida, mas, ainda metafisicamente, vê o mito numa construção imanente às limitações do espírito humano. Diz Lukács: “O Deus imanente desperta ao Deus transcendental à vida”.⁹⁰ Ora, a *vida*, no sentido da vida real e empírica, significa para o jovem

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem, p. 136.

⁸⁹ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 128; GS, I-1, p. 284.

⁹⁰ “El Dios inmanente despierta al Dios transcendental a la vida”. Lukács, G. *El alma y las formas*. Obras completas, vol. I. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1975, p. 245.

Lukács o oposto do sentido, da *verdadeira vida* com sentido; é justamente por isso que ele lhe opõe a *forma*, como lugar ético e estético de sentido, por cima da e contra a mera vida. Deus seria uma transcendentalização imanente daquilo que habita na alma humana como limite, como interdição. É a imagem da morte e do destino como interdição o que se repete. Assim, Deus se expressa no mistério para além das determinações da morte e do destino natural. O autor parece submeter, no conceito de *vida* que apresenta em sua metafísica da tragédia, o sobrenatural ao imanente. O que é propriamente caótico não é o mundo, mas, no homem, os “olhos cegos de sua nostalgia, e somente é tão caótico como há de ser a própria fúria para sua própria alma”.⁹¹

Também em Benjamin, e não numa metafísica mas na crítica sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, é essa inversão do sobrenatural em imanente que aparece como demoníaco e que expressa a condição humana de *mera vida* entregue ao destino e à culpa natural. Vejamos mais uma vez:

Com o desaparecimento da vida sobrenatural no homem, mesmo que este não cometa uma falta contra a moralidade, sua vida natural se torna culpada. Porque agora está associada à mera vida que se manifesta no homem como culpa.⁹²

Do mesmo modo, já em *Crítica da violência*, no final do texto, pensando o estatuto do sagrado da vida humana, Benjamin compara essa à das plantas e dos bichos. Perante Deus, ambos possuem uma mera vida:

Finalmente é significativo que a qualificação de sagrado recaia sobre algo que, segundo o antigo pensamento

⁹¹ “(...) ojos ciegos de su nostalgia, y solo es tan caótico como ha de serlo la propia fúria para su propia alma”. (Ibidem, p. 246).

⁹² Benjamin, W. *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 61; GS, I-1, p. 139.

mítico, é marcado para ser portador da culpa: a *mera vida*.⁹³

É realmente semelhante – e essa semelhança ajuda-nos a entendê-los melhor em sua diferença – os conceitos de *vida caótica* e *mera vida*. A vida caótica, sem forma (a vida real, empírica), para Lukács, é aquela da qual busca se libertar o herói trágico, e que em sua metafísica se constitui numa anterioridade originária da condição humana. É nesse sentido preciso que a forma trágica expressa uma luta contra a vida empírica. Em Benjamin, o conceito de *mera vida* é o retorno da experiência histórica a essa condição arcaica de subordinação às forças do destino que se manifestam nos personagens como um retorno permanente a uma condição natural, livre de qualquer historicidade ou moralidade (nesse sentido, também sem forma). Aproxima-se mais do conceito de *vida caótica* de Lukács aquele capturado por Benjamin de Goethe como *demoníaco* ou *culpa natural*. Não é nossa pretensão nesse trabalho aproximar esses autores, mas aproveitaremos essa semelhança. Em Benjamin, a formulação de uma anterioridade arcaica à constituição da alteridade aparece como resultado de sua teoria da linguagem e do seu trabalho sobre Goethe. Referimo-nos a ela como a interdição da linguagem humana constitutiva do idêntico, e assim, da alteridade como consciência lingüística. Também é essa, para Lukács, a expressão do limite e da morte na vida empírica, real (e na distinção desta em relação à forma trágica):

A vida real não alcança nunca o limite e não conhece a morte a não ser como algo espantosamente ameaçador, sem sentido, que corta repentinamente seu curso. (...) Para a tragédia a morte – o limite em si – é uma realidade sempre imanente, indissolúvelmente unida a cada um de seus acontecimentos.⁹⁴

⁹³ Benjamin, W. *Critica da violência*, p. 174; GS, II-1, p. 202.

⁹⁴ “La vida real no alcanza nunca el limite y no conoce la muerte más que como algo espantosamente amenazador, sin sentido, que corta repentinamente su curso.(...) Para la tragédia la muerte – el limite em si – es una realidade siempre inmanente, indisolublemente unida com cada uno de sus acontecimientos”. (Lukács, G. *El alma y las*

Quer seja para uma estética metafísica do trágico (Lukács) ou para a crítica literária de Goethe (Benjamin), o retorno a essa condição humana *caótica* ou *demoníaca*, para ambos os filósofos, é um pressuposto negativo (pois objeto de recusa e crítica) para a concepção das formas de arte e, por conseqüência, da constituição da alteridade e da consciência que delas advêm. Não é tão urgente que definamos a natureza dessa estrutura, que tenha ela em Benjamin uma origem lingüística ou que seja em Lukács o fundamento da recusa trágica, mas não podemos deixar de lembrar da definição de Benjamin do processo de naturalização da história pelo monarca no drama barroco como um retorno a um estado original de criação. Importa lembrar que na crítica das *Afinidades eletivas* de Goethe a *mera vida* se manifesta na aparência natural das ações, ou mesmo, estava presa, como insígnias do seu poder, às forças da natureza.

Contudo, há certamente uma diferença entre Benjamin e Lukács nesses seus conceitos, pois, em sua interpretação ideal da forma trágica como *forma de vida*, Lukács compreende negativamente toda a existência histórica (empírica) como *mera vida* ou, em seus próprios termos, *vida caótica*, *vida real*. Para ele, a *vida* empírica é caótica e somente na *forma* é possível vida verdadeira; trata-se, pois, de um confronto entre a forma e a vida. Em Benjamin, a categoria da *mera vida* não nos parece apresentar-se como metafísica, mesmo que esta também se remeta à sua teoria da linguagem. Esse fato não anula nossa hipótese, antes ajuda-nos a defini-la melhor. Em sua forma lingüística, o confronto com a *mera vida* é algo essencial à efetivação do homem como consciente de si e do mundo que ele nomeia. Ou melhor, historicamente os homens se confrontam com essa condição anterior e arcaica em suas relações com o tempo histórico. Este confronto seria uma imagem em negativo da superação histórica dessa condição, da qual os homens não cessam de lembrar para logo amaldiçoá-la. Trata-se talvez de uma existência arcaica, da qual a morte e as catástrofes recordam, e a qual os homens evitam.

formas, p. 255).

É no sentido de uma recusa ética e filosófico-histórica da mera vida, que Benjamin parece interpretar as obras de arte. Diferente de Lukács de *A alma e as formas*, essa interpretação não se dirige à elucidação metafísica de uma natureza do ser empírico enquanto empírico e em oposição à forma, mas à apresentação sob moldes estéticos formais de uma consciência que se gesta historicamente, portanto empiricamente, sobre o próprio tempo histórico frente à imagem da catástrofe humana, *eo ipso*, da mera vida. Essa consciência aparece numa repetição em moldes estéticos, e a partir dessa memória da catástrofe é articulado negativamente um discurso sobre o tempo. É uma forma de rememoração seja da cisão lingüística constitutiva do homem, seja da objetivação dessa sob a forma de uma mera vida como catástrofe para que se realize nos espectadores uma definição sobre a condição humana de seu tempo. Assim as formas drama barroco e tragédia não expressam apenas uma apresentação em miniatura do seu tempo de forma positiva, mas são um processo de constituição de uma consciência sobre o tempo que se apresenta na linguagem. Assim, para Benjamin, a obra de arte não representa o tempo histórico e suas vicissitudes morais, mas ao viver de modo extremado a luta contra a mera vida possibilita aos homens de seu tempo um acordo lingüístico e temporal com o destino. Drama barroco e tragédia assumem posições evidentemente distintas no seu esforço de resolução de uma estabilidade da consciência sobre seu tempo. A escolha por Benjamin dessas duas formas estéticas está longe de ser desproposital. Nelas e para além delas Benjamin vê a apresentação histórica do *mito* e da *história*. Vejamos, pois, em todas as suas conseqüências, o que em termos filosófico-históricos, resulta dessa distinção formal.

A arte trágica é feita para ser encenada. Sob o tema das ações heróicas ela se realiza na produção de um estado de representação ideal da luta contra o mito, o destino. Dever aos gregos tantas reverências não é sem motivos. A tragédia grega foi precisa em apresentar sob formas ideais os conflitos da experiência humana. Dizemos isso porque acreditamos que a relação entre tempo e mera vida como fundamento da interpretação dessa forma em Benjamin é

expresso na luta *agonal* do herói trágico. Ele mesmo afirma: O fenômeno agonal é o “decisivo confronto dos gregos com a ordem demoníaca do mundo”.⁹⁵ Assim, a luta por uma liberdade põe no *logos* a possibilidade do julgamento não se resolver nas armas ou na morte, mas visando à conciliação. O herói não é sacrificado pelos deuses, ele é julgado por sua *hybris*. A natureza desse julgamento são a reprodução e a revisão de um contrato de expiação. A tragédia é um processo no qual a morte se converte em salvação como crise da morte: como culpa e expiação. A isso se deve angústia do herói. E é essa angústia que quer ser comunicada aos espectadores.

A platéia do teatro trágico se constitui realmente como espectadores. Na verdade, estes devem estar, na catarse cênica, num afastamento com o tempo individual do herói, pois é nessa separação e distância que se realiza o mito. Toda a identificação da platéia com o estado de realização do sonho, das fantasias do desejo humano que o herói tenta realizar, é interdita com a interrupção do poder divino que condena o herói à expiação e à morte. É nessa hora que o distanciamento é fundamental, pois ele impossibilita aos espectadores vivenciarem a experiência do herói trágico, recalcando os conteúdos de suas ações na culpa pela identificação, e por consequência, pela sua morte. É num processo de espacialização da cena teatral trágica num tempo individual do herói, e do processo de alienação dos espectadores, que daquele advém, que o mito se põe sobre a existência histórica sob a forma da culpa. Sobre essa relação entre a encenação trágica e os espectadores, diz F. Rosenzweig:

No espectador, essas emoções são imediatamente absorvidas, fazendo também dele um Ego fechado em si. Cada um existe para si, cada um permanece um Ego. Não surge nenhuma comunidade. Mas surge um conteúdo em comum. Os Egos não se encontram, e no entanto ressoa em todos o mesmo tom, o sentimento do próprio Ego.⁹⁶

⁹⁵ Benjamin, W. *A origem do drama barroco alemão*, p. 132; GS, I-1, p. 288.

⁹⁶ Rosenzweig APUD Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 140; GS, I-1, p. 296.

Esse trecho de *Estrela da redenção*, citado por Benjamin, nos indica algo para além da constituição de uma alteridade culpada. A ruptura com a comunidade na consolidação do *Ego* opera a realização de uma consciência individual, mas também, e parece ser essa a realização histórica da tragédia, a constituição de uma unidade de tempo, ou melhor, de uma imediatidade histórica fundada num processo de espacialização, de uma imediatidade mítica. Quando o herói morre, o que se preserva em sua imortalidade é apenas o seu nome. Suas ações vividas de forma imanente se cristalizam em um tempo mítico. A imanência torna-se algo espacializado na vida do herói; e assim, mito. A tragédia como luta individual do herói contra o destino em sua imanência cria-lhe, por ser individual, uma imagem mítica da imanência dos limites humanos. A tragédia gesta, numa humanização da culpa natural, uma culpa trágica fundada na imediatidade mítica do tempo individual do herói. O herói, como o novo deus humanizado, constitui uma nova lei e uma nova ética; no entanto essas não servem à liberdade humana, pois são fundadas na expiação de sua *hybris* sob a forma da culpa. Diferente ocorre no drama barroco:

Enquanto a tragédia termina com uma decisão, por mais incerta que seja, ressoa na essência do drama barroco e na essência de sua morte um apelo, tal como o formulado pelos mártires. Com justiça a linguagem dos dramas barrocos pré-shakespearianos foi caracterizada como “um sangrento diálogo judiciário”.⁹⁷

O drama barroco, segundo Benjamin, não foi feito para ser encenado. Isso se deve à natureza dos seus motivos: não há na luta contra a mera vida a encenação de um tempo ideal de realização do sonho humano, como na tragédia. No drama barroco a mera vida não é estetizada, ela é vivida como um destino coletivo de uma condição humana desprovida de Graça. Assim sua forma não se constitui numa superação ideal da mera vida, mas num retorno espetacular a ela na busca de destituir-lhe de sua aparência mítica de destino. Esse retorno repetido

⁹⁷ Benjamin, W. *A origem do drama barroco alemão*, p. 160; GS, I-1, p. 315.

da catástrofe humana é a forma de luto barroco. Ela busca com essa repetição constituir sentido histórico para a experiência história desprovida de Graça e assim realizar, de forma imanente, uma consciência sobre seu tempo.

Nesse sentido, a forma cênica do drama barroco aparece aos espectadores como uma distração espetacular, pois é a própria experiência histórica da mera vida que retorna de forma violenta como uma vingança com o real. A realização da forma barroca é esse jogo do luto, onde a própria experiência histórica retorna sobre a forma espetacular num apelo por seu salvamento. O exagero violento da catástrofe impede que se realize qualquer forma de identificação, mesmo que se trate de uma reprodução espetacular da experiência história. Esse exagero violento tem uma razão de ser no luto. Não é a função do luto produzir uma identidade com a mera vida, mas um estranhamento que lhe faça justiça em sem tempo histórico. Nesse sentido podemos dizer que o drama barroco não constitui uma unidade de tempo, e assim uma imediatidade histórica. Ele não pode afirmar uma totalidade da experiência humana sobre seu tempo, porque ele mesmo não produz uma. Ele não aliena o real sobre si mesmo, ao contrário, nega o real como uma possibilidade de totalidade única. Em sua forma espetacular, ou por causa dela, o barroco impede a identificação alienada com o presente, antes ele provoca o estranhamento. Essa é a consciência sobre o tempo que se objetiva com a forma barroca, a de um estranhamento necessário com a mera vida. O drama barroco não se constitui num *ethos*, mas numa *representação*, num *jogo*. O prazer dos espectadores do drama barroco é o prazer de ver o real como ilusão, e assim de poder jogar com ele. Essa é a dinâmica do luto: de realizar fora o destino e a catástrofe, como jogo.

E é nessa imanência da catástrofe e da intangibilidade da morte que o luto processa-se. O personagem barroco não precisa vencer a morte pela imortalidade dos seus atos, pois não existe possibilidade de glória humana em suas narrativas. A morte dos personagens barrocos é apenas o desaparecimento de seus nomes individualizadores, porém sua força permanece “com a mesma

intensidade no mundo dos espíritos”.⁹⁸ O luto que dessa forma se processa encontra a imortalidade numa existência fantasmagórica seja como um espectro, seja encarnado nos objetos e nos adereços cênicos. Como descreve Benjamin, alguns objetos ocupam a centralidade da cena barroca, eles guardam a forças das paixões humanas, como um punhal que se encontra sempre em primeira perspectiva na cena teatral. No punhal, assim como nos espíritos, sobrevive e repete-se o destino coletivo humano. Como diz Benjamin: “A obstinação que se manifesta na intenção do luto provém de sua lealdade com o mundo das coisas”.⁹⁹ Benjamin redime a figura do melancólico ao encontrar nele as características da experiência histórica com o tempo barroco:

Este mundo invoca sempre, e cada juramento ou memória que tenha a lealdade como atributo investe-se com os fragmentos do mundo das coisas como com seus objetos mais inalienáveis, cujas exigências nunca são excessivas. De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las.¹⁰⁰

Podemos agora dizer com mais segurança que a diferenciação entre drama barroco e tragédia efetiva-se numa apresentação de processos históricos que se constituem numa comum crítica da mera vida. Demonstrar esse processo no plano de uma filosofia da história pereceu-nos a intenção dessa diferenciação. Nesse processo podemos ver que mito e história para Benjamin não são categorias do conhecimento, mas *formas de vida* que se objetivam sob a sombra da mera vida. Não é possível uma exposição precisa da relação entre essas duas formas históricas de vida, mas algo pode ser dito. O mito realiza-se sobre a experiência história e não antes ou acima. Ele é a espacialização do tempo, como

⁹⁸ Ibidem, p. 159; GS, I-1, p. 315.

⁹⁹ Ibidem, p. 179, GS, I-1, p. 334.

¹⁰⁰ Ibidem; GS, I-1, p. 333-334.

vimos na tragédia, é a constituição de uma unidade de tempo e de uma identidade com ele que se constitui como uma imediatidade. A história é o que se constitui *sobre* o mito, as forças da natureza e as potências demoníacas, e assim, como crítica da imediatidade histórica. Nesse sentido, a forma da vida histórica apenas se estabelece negativamente na crítica até que o mito deixe de existir. Na crítica benjaminiana do drama barroco, o que se evidencia, é a crítica do mito e ao mesmo tempo o inacabamento de uma consciência histórica que dessa crítica advêm.

É esse inacabamento da história e, portanto, da crítica do mito que, em outro contexto de reflexão, é apresentado de forma mais clara por Benjamin em *Crítica da violência*. É para fazer a crítica do poder como poder mítico que ele elabora:

A crítica da violência, ou seja, a crítica do poder, é a filosofia de sua história. É a “filosofia” dessa história, porque somente a idéia do seu final permite um enfoque crítico, diferenciador e decisivo de suas datas temporais.¹⁰¹

O que quer dizer Benjamin é que a crítica do mito em sua forma histórica do direito e da violência do Estado é a sua história. Aqui ele parece confirmar o que dissemos há pouco, a saber, que o poder mítico se constitui como uma incessante repetição do mesmo como imediatidade. Sob o mito, sempre haverá um novo poder que, contra um primeiro, estabelecerá uma nova totalidade que se transformará violenta e ambigualmente numa nova, ou mesma, imediatidade, e um novo tempo mítico que se fará como poder e violência para sua própria manutenção até que outro poder o sobreponha e estabeleça outro poder e com isso uma nova imediatidade. Assim a história para Benjamin é um processo crítico que não pode estabelecer-se como totalidade com o risco de assumir a forma mítica da imediatidade do tempo. A ruptura com o mito é a ruptura com a

¹⁰¹ Benjamin, W. *Crítica da violência*, p. 174; GS, II-1, p. 202.

naturalização do tempo como um sem-cessar de uma eterna ambigüidade. Diz Benjamin:

A ruptura dessa trajetória que obedece às formas míticas do direito, a destituição do direito e dos poderes dos quais depende (como eles dependem dele), em última instância, a destruição do poder do Estado, fundamenta uma nova era histórica.¹⁰²

Nesse contexto, a *história*, como forma de vida e, portanto, como “nova era histórica”, se opõe ao *mito*, à forma mítica da vida, como uma ação política de intervenção destrutiva. Esta não significaria apenas a destruição dos meios de constituição dessa imediatidade jurídica, mas uma ultrapassagem do direito num sempre novo mediado. Essa ultrapassagem não pode realizar-se verdadeiramente num novo poder imediato, ela não pode resultar num poder que se efetive ou que se institucionalize, que crie um novo Direito, pois todo poder institucionalizado que se constitui como Estado e como Direito é poder mítico e, assim, funda novamente uma nova imediatidade mítica. Deve ele ser um “poder puro” (ou uma “violência pura”, *reine Gewalt*), ou ainda uma “violência divina” (*göttliche Gewalt*), como um imediato necessário que, não criando um novo Direito (ou um novo poder-violência), faz justiça ao tempo histórico. Ele não pode fazer-se como insígnia ou como administração desse poder, deve apenas sê-lo como poder crítico-destrutivo.

3.2 História e recusa

Permitir-nos-emos, para concluir, articular e apresentar a concepção benjaminiana de história que, segundo nossa hipótese, está presente, de modo imanente, em sua tese sobre o drama barroco. Trata-se aqui de pensar a concepção benjaminiana da história presente em sua análise do barroco e em sua

¹⁰² Ibidem, p. 175; GS, II-1, p. 202.

crítica da concepção barroca de história. Nosso esforço de articulação aposta na possibilidade de que, mesmo sem uma formulação específica, Benjamin elabore uma teoria da história na sua crítica do drama barroco e da tragédia. Queremos pensá-la também como parte de um processo que terá seu acabamento em 1940, com a escrita de *Sobre o conceito de história*; e, de certo modo, o tomaremos como horizonte a partir do qual faremos essa reflexão. Naturalmente, essa articulação não corresponderá necessariamente ao completo desenvolvimento posterior de seu pensamento e sua obra; mesmo assim, esse exercício pode servir-nos na busca de um traço próprio à pesquisa benjaminiana dessa fase, que é descrita por alguns intérpretes como de sua juventude.

Uma evidência para nós fundamental desse processo é encontrada, no que ele então nomeia de filosofia da história, no delineador da diferença entre drama barroco e tragédia. Se, primariamente, essa diferenciação se motiva pela redenção da arte barroca alemã, historicamente, também ela é a da consciência do século XVII sobre seu tempo. Acreditamos que na tese sobre o barroco essa dupla redenção se faz apenas uma: filosofia da arte e filosofia da história se atravessam mutuamente. Talvez seja essa a característica mais singular a Benjamin nesse período. A epígrafe que, tomada de Goethe, abre a *Origem do drama barroco alemão* se refere exatamente a essa relação entre ciência e arte:

Posto que no conhecimento [*Erkenntnis*] tanto quanto na reflexão nenhum todo [*keines Ganze*] pode ser aproximado, porque falta àquele o interior e a este o exterior, então devemos pensar a ciência necessariamente como uma arte, se esperamos dela algum tipo de totalidade [*Ganzheit*]. Não devemos procurar essa totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se apresenta sempre inteiramente [*ganz*] em cada obra de arte individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto individual estudado [*einzelner Behandelt*].¹⁰³

¹⁰³ Goethe *apud* Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 49, tradução modificada; GS, I-1, p. 207.

Essa passagem de Goethe anuncia uma forma de teoria da arte que é fundamental à interpretação histórica de Benjamin. Mais que anunciar esse motivo, a epígrafe evidencia também a recepção de Goethe nessa teoria. O conceito goetheano de *fenômeno originário* é fundamental à teoria da arte de Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*, assim como foi no ensaio sobre as *Afinidades eletivas*. Não seremos muito precisos em identificar a natureza desse conceito no próprio Goethe; utilizar-nos-emos dele aos moldes da interpretação benjaminiana, que parece fazer uma apreciação histórica desse conceito. No ensaio sobre as *Afinidades eletivas*, como já vínhamos nos aproximando, a interpretação benjaminiana da relação entre *teor de verdade* e *teor coisal* se desenvolve a partir dos próprios conceitos goetheanos, havendo, no entanto, uma peculiaridade própria a Benjamin. Este se esforça em apresentar o *teor de verdade* da obra na, e como, aparência. O *teor coisal* se constitui e se manifesta na condição de aparência. Isso parece fundamentar à sua interpretação posterior sobre o drama barroco. Interessa a Benjamin o que da obra aparece, o que se manifesta como fenômeno. Assim, a busca por uma verdade na obra não se relaciona à inteligência de uma causa exterior ou de uma essência interna, inaparente, desses fenômenos, mas, bem distintamente, eles mesmos se constituem no lugar material para a interpretação crítica da obra.

A verdade da obra, seu teor de verdade, se manifesta em seu inacabamento lingüístico como teor coisal, e apenas nele. O teor de verdade não é algo que pode ser deduzido do conhecimento das determinações históricas da época, mas relaciona-se com os objetos que escapam dessas determinações da imediatidade do tempo. O teor de verdade não adquire forma numa relação com algo anterior a ele e dele determinante, mas se apresenta apenas, ainda que obliquamente, como fenômeno aparente da obra, que se prende às coisas, à natureza, aos objetos. Ele é seu processo de configuração lingüística e, nisso mesmo, codificação histórica na própria apresentação do conteúdo da obra. É nesse sentido que, para Benjamin, a busca de uma verdade crítica da obra de arte se inscreve numa crítica imanente aos próprios fenômenos, ou melhor, ao que

deles se manifestam como aparência. Aparência que revela o *teor de verdade* e, paradoxalmente, sua impossibilidade de sê-lo.

É nesse sentido que no *Prefácio de crítica do conhecimento*, texto introdutório da *Origem do drama barroco*, Benjamin diz que essa apresentação da verdade está no próprio método – que não significa uma forma de aquisição do objeto do conhecimento, em seu sentido subjetivo, moderno – mas a produção histórica da verdade mesma como linguagem. Como técnica, método, a verdade se apresenta na língua humana, e assim ela não se refere a um algo da coisa que é propriedade dela mesma, mas o que dela aparece, lingüisticamente, como essencial ao homem. Nesse caso, o “objeto do conhecimento (*Erkenntnis*) não corresponde à verdade”,¹⁰⁴ antes, ele conduz à ausência de inteireza dela no próprio homem. Nesse sentido podemos dizer que os fenômenos apresentam essa falta constitutiva. O conceito benjaminiano de *origem (Ursprung)*, desenvolvido aos moldes goethianos do *fenômeno originário (Urphänomen)*, dá forma histórica a esse paradoxo essencial. Diferente do conceito de *gênese*, que busca uma autenticação do presente num passado idêntico, a *origem* procura redimir o fenômeno numa totalidade impossível à sua solitária existência. Como afirma J.-M. Gagnebin, a origem “é ao mesmo tempo indício de totalidade e marca notória da sua falta”.¹⁰⁵ Em conseqüência, essa referência de Benjamin à totalidade não pretende restabelecer a inteireza da verdade, seja aos moldes bíblicos do retorno ao paraíso, seja em qualquer harmonia que se encontre num passado arcaico. Reunião dos fenômenos assim mesmo como se apresentam, a origem é manifestação do paradoxo constitutivo da história, como lugar da finitude humana; logo, manifestação da falta (e dela como aparência e indício da totalidade).

¹⁰⁴ Ibidem, p. 52, tradução modificada; GS, I-1, p. 209.

¹⁰⁵ Gagnebin, J.-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 16.

Essa noção de totalidade do conceito benjaminiano de *origem* se torna clara na sua peculiar interpretação da *idéia* platônica:

A redenção dos fenômenos por meio das idéias se efetua ao mesmo tempo que a apresentação [*Darstellung*] das idéias por meio da empiria. Pois elas não se apresentam [*stellen ... dar*] em si mesmas, mas unicamente através de um ordenamento de elementos coisais [*dingliche Elemente*] no conceito, de uma configuração desses elementos.¹⁰⁶

Ainda segundo J.-M. Gagnebin, essa matriz platônica do pensamento de Benjamin afirma a *idéia* como algo que se realiza de forma imanente, no fenômeno. A aparência não é apenas a imagem falsa das idéias, mas sua forma de autenticação e existência históricas, temporais. “Trata-se de saber considerar a realidade dos objetos de maneira suficientemente crítica para nela descobrir, na sua constituição mesma, os rastros de uma outra configuração ideal de cuja memória os nomes são guardiões”.¹⁰⁷ Assim, o que nos diz – a respeito do próprio pensamento de Benjamin – essa interpretação benjaminiana de Platão é que a totalidade enquanto *idéia* só pode realizar-se como história. No entanto, isso não significa uma unidade constituída abstratamente. A totalidade como *idéia* é diferente da totalidade como conceito (próprio ao conhecimento em seu sentido subjetivo moderno). Neste, o fenômeno é consumido em sua particularidade para tornar-se um idêntico ao todo, um semelhante comum. Naquele, “ele é incluído sob a *idéia*, e passa a ser o que não era – totalidade [*Totalität*]”.¹⁰⁸

Essa teoria da totalidade histórica como *idéia* realiza dois movimentos fundamentais: não haverá nunca uma única totalidade e, assim, não haverá jamais

¹⁰⁶ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 56, tradução modificada; GS, I-1, p. 214.

¹⁰⁷ Gagnebin, J.-M. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 12-13.

¹⁰⁸ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 69; GS, I-1, p. 227.

uma interpretação única que submetta os fenômenos a apresentarem essa totalidade como imediatidade de seu tempo. Os fenômenos não constituem uma imediatidade, mas sim múltiplas mediações que surgem de suas diferentes particularidades. Na totalidade como idéia os fenômenos são arrancados de sua imediatidade para, numa outra relação com o tempo, manifestarem, mesmo de forma inacabada, as forças estruturais do seu tempo, algo como uma reconfiguração ou produção dos fenômenos como ideal. É assim que a origem, como totalidade histórica, significa duplamente, para Benjamin, “a salvação dos fenômenos e a apresentação das idéias”.¹⁰⁹ Em suas palavras:

Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história.¹¹⁰

Nos *fenômenos originários* de Goethe é possível o reconhecimento de uma outra totalidade que não a do imediatamente vivido. Como *origem*, no sentido benjaminiano, eles aludem a outras possibilidades históricas de interpretação desse tempo. É nesse sentido que se tornam objetos esquecidos pelo seu tempo, porque é a negação de sua imediatidade e da alienação dos fatos à cronologia estabelecida. Assim, a *origem* aponta para múltiplas mediações que são possíveis a cada fenômeno destacado do seu tempo. Talvez essa qualidade esclareça a relação da *origem* com o tempo em sua *pré-* e *pós-história*, pois ele não se encontra na imediatidade do fatos, mas em sua possibilidade de mediação como passado e como realização futura. Diz melhor J.M.Gagnebin:

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada com o passado, mas ao mesmo tempo – e porque o

¹⁰⁹ Idem, p. 57, tradução modificação; GS, I-1, p. 215.

¹¹⁰ Idem, p. 68; GS, I-1, p. 226.

passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo.¹¹¹

Como anúncio do inacabamento do passado, os fenômenos originários são aqueles que em seu tempo ferem, por sua estranheza, a cristalização do conceito de verdade na própria estrutura da imediatidade. São exatamente eles que são esquecidos pela tradição. A escolha de Benjamin pelo drama barroco alemão talvez tenha essa vocação. Assim, quanto mais uma obra ou acontecimento for estranho e distante da identidade com seu próprio tempo, mais perfeito, do ponto de vista da *origem* benjaminiana, ele se torna. Quanto maior for sua negação do presente – negação que é mais uma destruição vingativa e violenta do real que um salto para fora numa fantasia de um futuro não-cumprido – mais é possível apresentar a alienação própria à imediatidade do seu tempo.

Para seus espectadores, esses objetos nunca serão compreendidos sob os moldes de sua imediatidade, pois são para eles motivo de zombaria ou de estranhamento. No entanto, ao historiador ou ao crítico é possível vê-los historicamente, e assim de forma mediada, nas relações que os constituem. Não é um preciosismo excêntrico de Benjamin a procura pelo que foi esquecido; a busca por ele é o *métier* primordial de sua teoria da história. Apenas no que foi relegado pela tradição, no que foi esquecido por não se identificar com ela, por não corresponder à forma alienada de sua imediatidade, pode encontrar Benjamin a manifestação da recusa. Por isso sua concepção de história contempla as ruínas, aquilo que não foi reerguido pela tradição, que restou apenas como o que foi esquecido. O mérito do bom historiador do presente não está no ato do arquivista, mas sim, fundamentalmente, em identificar, em marcar, enquanto esquecidas, as coisas que a cultura do seu tempo relegou. Assim, a imagem do colecionador usada por Benjamin parece indicar o protótipo desse historiador. Sua ação é fazer ver o que foi arruinado pela cultura mesmo que este tenha em si um caráter destrutivo em contemplar apenas as ruínas. Somente aquilo que é recusado dá-se

¹¹¹ Gagnebin, J.-M. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 14.

a ver como *fenômeno originário*, não apenas como objeto recusado, mas o que nele aparece como ato de recusa. Poderíamos ensaiar um nome a essa teoria da história benjaminiana como uma história da recusa, uma história do não-querer-aceitar. Porque na recusa pode-se ver em negativo as formas estruturais que constituem o idêntico e, ao mesmo tempo, as vias para sua superação.

Nesse aspecto, a memória não é aquilo que é lembrado. O que é lembrado refere-se à constituição cultural do presente e assim aos moldes alienados ou recalçados do presente. Elas, as lembranças, são apenas o resultado da manutenção do próprio presente como ele é. A memória se refere, antes, àquilo que foi esquecido, aos conteúdos que existem apenas como possibilidade de lembrança, mas não se efetivaram. A memória sobrevive à passagem do tempo como aquilo que foi esquecido e não como o que foi lembrado. Ela se efetiva como a permanência do esquecido, como uma repetição dele. É essa repetição, que tem uma razão de existir, que torna possível ao crítico-historiador perceber a consciência de um tempo em seu negativo, numa recusa que se estende, seja como um padrão estético, seja como lei civil, a uma determinada produção de sentido em negativo. A memória do velado está nas ruínas e não na imediatidade de uma época. Por isso mesmo a consciência só pode surgir por um traço de memória. Como afirma J.-M. Gagnebin:

Se a linguagem só torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa, podemos, sem dúvida, sonhar com palavras transparentes e imediatas, com uma prosa “liberada” como a chama Benjamin, mas só continuamos falando e inventando outras frases porque essas palavras “verdadeiras”, que nos atormentam, se nos esquivam. Nossa história também nos escapa e nos desenraiza, mas é somente graças a essa fuga que podem cessar a insistente repetência do previsível e a sedução do totalitarismo, e que algo outro pode advir.¹¹²

¹¹² Ibidem, p. 95.

Se pudermos inferir algo com base nessas palavras de J.-M.Gagnebin, diremos que, já na crítica do drama barroco alemão e na sua produção teórica sobre a história que dele advém, Benjamin expressa a crítica do totalitarismo e da cultura burguesa na recusa da tradição como cristalização do presente. Sua concepção de memória é oposta à tão-só afirmação – no sentido de uma positividade – de um tempo presente, pois nesse se constitui uma imediatidade da aparência, cujo teor de verdade, contudo, deve ser ainda elaborado e exposto pela crítica. A realização positiva dessa imediatidade como consciência temporal se constrói na responsabilidade de assegurar uma estabilidade da lei sob a alienação da cultura, o que justamente a impede de realizar uma medição sobre si mesma.

É por isso que, no drama barroco, esse parece ser o fundamento da imediatidade do tempo em estado de exceção: a sua não-modificação – e, logo, sua espacialização. É isso que o soberano realiza e é contra ela que falha o herói trágico. Se, na tragédia, o herói reconhece a estrutura demoníaca do destino e se encontra antagonicamente com o fundamento mítico desse – os deuses –, seu “salto” (Lukács) sobre a comunidade resulta, contudo, em sua separação da vida histórica, e assim na negação de sua própria existência como histórica. Seu salto e sua morte se constituem mítica e historicamente como culpa. No drama barroco, o soberano apresenta na história a possibilidade de mitificação desta; contudo, não mais sob o poder divino, mas na naturalização e espacialização do tempo, como um tempo de suas eternas leis naturais. Ao coibir asceticamente sua própria ambigüidade e, com ela, as vicissitudes do processo histórico, o monarca apresenta justamente assim a dinâmica interna do processo histórico, no qual Benjamin vê na natureza dos objetos recusados na história um processo de alienação, de espacialização do tempo histórico, que impede a liberação que a dinâmica do vivo processa. O monarca se protege de si e da vida histórica, para manter seu poder e a perpetuação de suas leis, que são ao mesmo tempo as leis naturais sob as quais a história é vivida e concebida, e o que ele recusa de si e da história é sempre aquilo que anuncia a transformação, o diferente.

Há um detalhe nesse desenvolvimento da concepção de história de Benjamin que não pode ser confundido com um anacronismo. O que foi recusado no passado não pode ser revivido nele mesmo. O recusado em seu tempo já não pertence a ele, pois já ali se direcionava para o futuro. Os “bens culturais” – para utilizarmos aqui um conceito que aparecerá nas teses de 1940 – estabelecem uma relação positiva com seu próprio tempo, relação que pode ser vista plenamente no seu excessivo registro monumental da eternidade ilusória de seu presente. Porém, o recusado não: pois sua recusa deve-se muito à capacidade de se impor à imediatidade do seu presente. Para o crítico-historiador, o esquecido se redime no presente, na linguagem e na ação presente que esta possibilita. Porém, se interpretá-lo no presente do próprio esquecido, o historiador o fará também nos moldes da compreensão histórica da totalidade do seu tempo e, assim, de sua imediatidade. Para evitar o anacronismo o crítico deve estabelecer uma outra mediação que não é determinada pela sua imediatidade, nem mesmo pela do passado. Se constituir o passado como passado em relação ao presente, sua interpretação resultará novamente em uma cronologia do progresso. Ele deve ver o passado em seu inacabamento, em suas possibilidades. Se é próprio ao acontecimento recusado sua qualidade de excluído do tempo, a sua única possibilidade de interpretação crítica e também da sua redenção é ser incluído *a fórceps* na história, como é próprio aos processos revolucionários. Porém, ele não se encaixa na cronologia e por isso a rompe, e é nessa ruptura que um outro passado passa a existir e a se tornar uma possibilidade viva no presente. Por isso, no dizer de J.-M. Gagnebin, “A obra de salvação do *Ursprung* é (...), ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destruição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção.”¹¹³

O historiador precisa reencenar no presente algo que no passado foi recusado e que o presente não pode viver a não ser como uma possibilidade de realização futura. Assim pode a interpretação crítica fugir à alienação própria do seu tempo. Parece ser assim que o drama barroco, em sua ambigüidade, existe

¹¹³ Ibidem, p. 17.

para Benjamin: na possibilidade de conversão de sua aparência de vida histórica em possibilidade de vida e consciência históricas efetivas. O que sua crítica encontra no drama barroco não é apenas o material de que é feito (temas históricos, militares etc.), mas seu *teor de coisa* e, neste, o *teor de verdade* em que se encerra justamente a possibilidade de ir além de seu próprio tempo, de ultrapassar-se; é assim que sua aparência permanece viva como *fenômeno originário* do velado, da forma alienada do seu tempo. Ao narrar a recusa em si, como ato primordial de identificação do velado, nos objetos, pela consciência velada do presente, o velado vê-se a si mesmo, descobre-se como velado. A história não encontra a verdade do presente no passado, mas sim seu velamento, o seu mistério. Não redime o presente pela assunção do passado. É no desejo de redenção do reconhecidamente misterioso do passado que opera no presente a luta contra o que ainda não se sabe mistério. É nessa mediação contra a morte, e com a morte, que se localiza o trabalho do crítico-historiador. A verdade é meio de luta contra a morte no passado, e também luta de morte do presente, para a ascensão de um outro futuro.

Parece ser essa mesma relação que Benjamin encontra em Platão quando teoriza sobre o Belo filosófico no “prefácio” da *Origem do drama barroco alemão*. O homem encontra o Belo, e assim o verdadeiro, não em si mesmo, mas como amante, desejante de algo. É esse processo que opera a *beleza*, que só existe viva e verdadeira como ato de amor ao outro. Assim, a verdade de algo não está no que ele é em si, ou no que dele se torna consciente, mas sim pela sua condição de amado, desejado pelo amante. É a ação de amor de alguém que torna algo vivo e verdadeiro. “Assim a verdade, que é bela, não tanto em si mesma, quanto para aquele que à busca”. Diz ainda Benjamin na mesma página:

Amante, e não perseguidor, Eros a segue em sua fuga, que não terá fim, porque a beleza, para manter sua fulguração, foge da inteligência por terror, e por medo, do amante. E somente este pode testemunhar que a verdade não é o

desnudamento, que aniquila o segredo, mas a revelação que lhe faz justiça.¹¹⁴

Fiel à idéia de que a verdade não se revela nem ao conhecimento nem à reflexão em seu sentido subjetivo moderno, Benjamin indica através da imagem do amante uma forma de contemplação (e não, de apropriação) da verdade e favorece nosso entendimento sobre a posição do crítico-historiador. Como no amor, a verdade não é algo que se revela no objeto do conhecimento; assim, o amor do amante não está nele nem no amado, mas no que do amante deseja no desejo do amado. Há algo de uma identidade no amor, mas que só se apresenta como diferente, ou melhor, como mistério. O que é misterioso ao amor não é o que falta ao amante, mas antes o que falta ao amado, aquilo que para o amante não pode ser nomeado – o que é definitivamente velado a ele. Assim, é no encontro com o outro de si misterioso sob a forma da beleza que a contemplação da verdade se dá como eterna busca.¹¹⁵ Não se trata de desvelá-la, mas de iluminar o próprio velamento, diz Benjamin, “como num incêndio”. É como ato de amor e, assim, de contemplação do velamento sob a forma da beleza que pode o homem redimir-se historicamente. Ao encontrar no inominável não a ordem da destinação mítica, mas a esperança na realização contra a morte pelo amor, pode o homem contemplar a verdade. Aos moldes históricos (sem sabermos a certeza da possibilidade dessa relação), também o objeto da história existe na relação com o outro de si do historiador crítico e de seu tempo. Outro esse que também é o encontro de si com o que lhe é estranho, e assim alienado dele. O que o historiador opera nesse ato é a abertura do passado em seu inacabamento, distante de uma destinação mítica fechada em seu tempo, e com isso a sua possibilidade de vida como esperança futura.

¹¹⁴ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 53; GS, I-1, p. 211.

¹¹⁵ Essa é a tese defendida por J-M. Gagnebin em sua interpretação do belo filosófico em Benjamin, em *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza*. KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, dez./2005.

É sob o tema da esperança que Benjamin constrói o final do ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe. É a imagem da última possibilidade de realização do amor entre Eduard e Otília, que também é a de sua desesperança completa, que mobiliza apaixonadamente em Benjamin a redenção desses amantes. Cita de Goethe parte dessa passagem: “a esperança passou, como uma estrela cadente, sobre suas cabeças”.¹¹⁶ Ao final do livro, Eduard prefere ficar com Charlotte, e Otília se suicida numa cena enigmática no lago da propriedade do barão. Segundo Benjamin, não há na morte de Otília nada que conduza a uma interpretação trágica, mas, antes, a que a impossibilidade do amor lhe conduziu à morte. Como ele diz: “Diante Dele (de Deus) o homem é, para nós, um cadáver e sua vida, amor. É isto que confere à morte como ao amor o poder de desnudar”.¹¹⁷ Assim, para Benjamin, Otília percorre uma luta contra o mistério, num caminho de enfrentamento à forma mítica do destino demoníaco dos homens e das coisas, seja ele pelo amor ou pela morte. Sua morte não procura condenar os amantes ao destino da infelicidade, mas antes, na impossibilidade do amor, contemplar o mistério pela morte. Isso porque em Deus o mistério pode ser revelado. Mistério esse que para Otília aparece como destino, como infortúnio de seu amor. A aparência inocente e natural de sua morte paralisa a narrativa num inacabamento que não se realiza na culpa, mas numa oposição ao destino como possibilidade da realização do amor na mais profunda desesperança. Também esse movimento de “oposição à aparência”, realizada pelo sem-expressão, captura-o Benjamin no signo da *estrela*, interpretado segundo a narrativa de Sulpiz Boisserée:

(...) a caminho, falamos sobre as *Afinidades Eletivas*. Goethe insistia no modo rápido e inevitável com que provocava a catástrofe. As estrelas apareciam no céu; falou de sua relação com Otília, como a amou e como ela o fez infeliz. Suas palavras tornaram-se, finalmente, cheias de presságios, quase enigmáticas. Mas disse em seguida um verso sereno. Assim, chegamos fatigados e excitados,

¹¹⁶ Benjamin, W. *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 124; GS, I-1, p. 200.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 122; GS, I-1, p. 197.

cheios de presságios e de sono, sob a bela luz das estrelas (...).¹¹⁸

É sob o signo das *estrelas*¹¹⁹ – daquilo que, por sua distância, contemplamos apenas o brilho – que Benjamin redime os amantes de Goethe naquilo que lhe era fundamental, mas não pôde cumprir: transformar em esperança futura o que era impossível e negado. É a esperança que Goethe deveria conceder aos amantes que Benjamin captura no signo das estrelas. Essas, metaforicamente, são emblemáticas de um duplo movimento histórico de rememoração em Benjamin: o de *salvar os fenômenos*, isto é, de transformar em esperança futura o que Goethe vive na impossibilidade do amor de Otília (que também é o nome de uma de suas esposas que viu morrer) e no infortúnio *demoníaco* de sua vida; e o de *apresentar as idéias* como o mistério aos homens, na linguagem do seu tempo, como o velado necessário. Diz Benjamin: “Toda beleza contém em si como revelação ordens histórico-filosóficas. Porque o que esta torna visível não é a idéia mesma, mas o mistério desta idéia”.¹²⁰ Ao encontrar nas estrelas a experiência daquilo que há muito tinha desaparecido como vivência, recorda Benjamin o teor de verdade da obra na luta de Goethe contra o destino demoníaco e, ao mesmo tempo, lhe faz justiça numa esperança futura. Assim, a catástrofe de Otília – da personagem da narrativa – interrompe o destino mítico de Goethe e acena nas estrelas a sua redenção e a possibilidade futura para os futuros amantes. Como diz Benjamin: “à certeza da felicidade que

¹¹⁸ Ibidem, p. 124; GS, I-1, p. 199.

¹¹⁹ Diz Benjamin: “O mistério é, no dramático, aquele elemento que o eleva acima da esfera da linguagem que lhe é própria a uma esfera superior e inacessível a esta. Daí nunca poder ser expresso em palavras, mas única e exclusivamente na exposição; é o ‘dramático’ em sentido estrito. Um elemento análogo da exposição é, nas *Afinidades Eletivas*, a estrela cadente. Ao seu fundamento épico no elemento mítico, à sua extensão lírica na paixão e na inclinação, se acrescenta o seu coroamento dramático no mistério da esperança”. (Ibidem, p. 125; GS, I-1, p. 200-201).

¹²⁰ Ibidem, p. 120; GS, I-1, p. 196.

os amantes na novela guardam secretamente, responde a esperança da redenção que nutrimos para todos os mortos”.¹²¹ E assim:

Aquela frase que, para falar como Hölderlin, contém a cesura da obra e suspende toda ação no instante em que Eduardo e Otilia, enlaçados, selam o seu fim diz: “a esperança passou, como uma estrela cadente, sobre suas cabeças”. Eles certamente não a vêem cair e Goethe não podia dizer mais claramente que a última esperança nunca é para quem espera, mas apenas para aqueles em favor dos quais se espera. Com isso, revela-se a razão mais íntima da “atitude do narrador”. Ele é o único que, no sentimento de esperança, pode dar sentido ao acontecimento, tal como Dante acolhe em si mesmo o desespero dos amantes quando, segundo as palavras de Francesca da Rimini, cai “como um cadáver”.¹²²

Por isso não é a empatia, o colocar-se como objeto para poder percebê-lo, mas a esperança “para aqueles em favor dos quais se espera” o motivo fundamental do historiador e do crítico. Eles a carregam não para si, mas em favor daqueles a quem direcionam seu olhar. Essa é também a relação entre o amante e o amado e entre a beleza e o mistério do belo. Pois em tudo que está morto há sempre, sob os olhos do amante, a esperança – e, com ela, a possibilidade – de sua redenção. Mesmo que manifestada sem-expressão, a esperança é vivida como uma esperança futura que já não se encerra no objeto, mas agora na idéia. Se é esse o trabalho de Benjamin como crítico, filósofo ou historiador, deveríamos dele retirar todo o estigma de pessimista, pois ele sabia que não podia salvar-se. Se ele contemplou as coisas mortas foi para salvá-las, e assim descobriu que está no seu trabalho crítico-históriográfico “o único direito da crença na imortalidade cuja chama nunca pode ser acesa na própria existência”, mas para além dela, no futuro.¹²³

¹²¹ Ibidem, p. 125; GS, I-1, p. 200.

¹²² Ibidem, p. 124; GS, I-1, p. 199-200.

¹²³ Ibidem, p. 125; GS, I-1, p. 200.

Conclusão

Deja las locas
ambiciones, que ya muerto,
del sol que fuiste eres sombra.

CALDERÓN DE LA BARCA, *EL GRAN TEATRO DEL MUNDO*

Todo esse trabalho está atravessado pela busca de uma radicalidade crítica e política na filosofia de Benjamin. É necessário, nessa conclusão, assumir essa parcialidade para que, em nós mesmos, os conteúdos trabalhados nesses textos não se percam na aparência de simples desafio conceitual. Isso não nega o prazer do desafio que a relação categorial entre mito e história nos proporciona. Na verdade, ela foi essencial à persistência na construção desse trabalho. Já estudada por alguns intérpretes brasileiros, dentre eles, Jeanne-Marie Gagnebin e Ernani Chaves, essa relação se mostra fundamental ao entendimento da concepção de história que é central à filosofia de Benjamin. Concluída essa pesquisa, permitimo-nos a defender que o conceito de história em Benjamin é inseparável do de mito. Não numa relação positiva, mas numa negatividade crítica que não pode cessar até que cesse a repetição ambígua do poder mítico, e por conseqüência, de sua objetivação como *mera vida*.

Este último conceito, utilizado poucas vezes por Benjamin nas obras que estudamos, mas que se reproduz em sua obra como um sentimento constante de recusa, parece ser originário de sua elaboração conceitual do mito. Assim, o conceito de mito não surge de um desdobramento conceitual, mas de uma apresentação filosófica daquilo que se realiza como um processo real imanente à vida presa à culpa e ao destino. Se nessa dissertação tomamos primeiro o caminho conceitual foi para que não apenas o conceito fosse apresentado, mas que também o autor em sua exposição se mostrasse. A organização cronológica

da exposição dos textos de Benjamin no primeiro capítulo tentou entender um processo de elaboração conceitual que aconteceu de fato na obra desse autor.

Se no texto sobre a linguagem queremos ver, na limitação constitutiva da nomeação humana, uma interdição para a qual se dirige sempre a linguagem, se em conseqüência é possível ver aí uma apresentação da forma mítica na própria estrutura metafísica da linguagem desenvolvida por Benjamin, é porque já nesse texto ela está vinculada, seja metaforicamente, seja teologicamente, a uma limitação humana constituída na queda das alturas, e assim, na própria tradição judaico-cristã de uma vida destinada à limitação e à culpa. É nos textos posteriores que aquilo que se apresentou como interdição da linguagem ganha, em sua exposição, forma imanente de crítica do real. Dos textos desse período (1916-1925), *Crítica da violência* talvez seja o mais claro na apresentação da crítica do mito manifesto na manutenção e reprodução ambígua das leis de Estado. Assim, é na experiência histórica que se constitui o mito numa necessária reprodução da forma de vida como uma *mera vida*. Também é nesse texto que a crítica do mito faz-se numa crítica do tempo mítico, numa crítica de sua constituição histórica como imediatidade e naturalização do poder-violência.

No entanto, esse tipo de exposição em que se realiza a tradução da experiência histórica no conceito não mais se repete até o trabalho sobre o drama barroco – o que não quer dizer, contudo, um abandono da natureza concreta dessa crítica. Benjamin passa a escolher melhor suas fontes. Ele parece saber, e sua concepção de história talvez seja espelho disso, que toda sociologia do presente termina numa reprodução da alienação desse tempo. A crítica, para esse pensador alemão, é meio de escapar à força que exerce a tradição e o poder ideológico de Estado na constituição do tempo histórico. É num conceito de *forma* artística – num possível diálogo com Lukács –, que pressupõe, para sua conclusão enquanto *forma*, uma crítica, que Benjamin elabora o método de sua interpretação histórica. O que faz Benjamin não é uma história da literatura; o que ele vê historicamente – pois o distanciamento histórico é fundamental à crítica – na estética de Goethe, Gryphius, Lohenstein, para citar alguns, é a

maneira como o espírito reage à constituição histórica do seu tempo, é o modo de se pôr lingüisticamente frente àquilo que seu tempo não pode objetivar por meio do trabalho ou da razão: a morte e sua manifestação mítica como o velado ao homem. É aquilo que Goethe chamou de *demoníaco*, Lukács de *limitação* e o próprio Benjamin, de *mistério*. Não é em favor do *mistério* que a *forma* se apresenta esteticamente, mas em e contra o velamento, para saber e produzir sobre ele. Assim desenvolve Benjamin no ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe* uma forma de crítica da obra de arte que possa encontrar-se com essas forças estruturais do tempo e do espírito humano. Essas não se apresentam no conteúdo do narrado, mas no que, nele mesmo, lhe escapa. A relação conceitual entre *teor de verdade* e *teor de coisa*, ou da *essência espiritual* e *essência lingüística*, esclarece essa escolha pela aparência, pelo concreto ou pelo apenas lingüístico; mas o que explica esses conceitos? Para Benjamin, é necessário escapar à imediatidade do tempo presente, mas também ao que se constituiu como imediatidade no passado e que se apresenta a nós no presente como “bens culturais”. Benjamin encontra na língua mesma, no *teor coisal*, aquilo que na aparência mesma se opõe ao conteúdo da própria obra, oposição essa que não pode ser vivenciada pelo autor em seu tempo, mas apenas para o crítico na busca de redimir seu próprio tempo.

É nesse sentido que podemos pensar o ensaio de Benjamin sobre Goethe como um momento fundamental de elaboração teórica, e sua a densidade conceitual evidencia isso, sobre a interpretação de obra de arte e conseqüentemente sobre sua teoria da história. Assim, é a *Origem do drama barroco alemão* a realização de um projeto que elaborara em textos anteriores, a saber, o de fazer na crítica do drama barroco alemão e em sua diferenciação com a tragédia a redenção do século XVII como uma época de decadência e fazer a crítica da reificação e da naturalização da violência de Estado vivida com a primeira guerra mundial. O que Benjamin vê anunciar-se em seu tempo é a assunção da *mera vida* como resultado da crise mundial do modo de produção capitalista e da ascensão de um novo estado de exceção que culminaria nos

totalitarismos do século XX, cuja maior expressão foi o nazismo alemão, embora não apenas ele.

É preciso reconhecer que há muito de uma tomada de partido em nossa pesquisa e nos desdobramentos que acabamos de fazer, mas estes não são meras especulações. Se estivermos em consonância com Benjamin na interpretação de sua teoria da arte e da história, poderemos ver, invertidamente, na sua captura do drama barroco, o que de seu próprio tempo ele procurava nomear. É a condição de luto (*Trauer*) pela vida desprovida de sentido último em sua técnica como jogo (*Spiel*), como representação repetida dessa perda da condição de criatura, o que Benjamin vê positivamente no drama barroco como um processo de inacabamento, e não de decadência, da consciência histórica sobre o tempo histórico. No entanto, o que parece ser oposto a isso, algo que Benjamin captura com muita ênfase, é o processo de *naturalização* da história que promove o monarca. Sob a lei do monarca, são leis humanas que passam a dar sentido à experiência histórica. Na obra barroca, esse processo faz parte do jogo, da experimentação das possibilidades de uma vida sem leis divinas. Diferente do trágico, que em sua constituição como cena teatral espacializa o tempo do herói em seu tempo histórico, promovendo fora uma unidade de tempo na culpa, o barroco apresenta a espacialização do tempo dentro da obra para ser vista como jogo, espetáculo, diversão.

No entanto, o signo do *natural* se repete em outros textos de Benjamin. Em *Crítica da violência*, ele aparece como “o estado natural inalterável” de “ainda-não-ser do homem”, comparável à “vida das plantas e dos animais”, o que, por fim, “é marcado para ser portador da culpabilização [*Verschuldung*]: a *mera vida*”.¹²⁴ E ainda, no ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, a culpa que cai sobre seus personagens não é uma culpa moral, mas uma *culpa natural* manifesta no infortúnio para o qual todos os personagens estão destinados. Relembremos o que diz Benjamin, interpretando a morte do filho de Charlotte e Eduard:

¹²⁴ Benjamin, W. *Crítica da violência*, p. 175; GS, II-1, p. 202.

Com o desaparecimento da vida sobrenatural no homem, mesmo que este não cometa uma falta contra a moralidade, sua vida natural se torna culpada. Porque agora está associada à mera vida que se manifesta no homem como culpa.¹²⁵

Assim, o signo do *natural* está associado à culpa e à *mera vida* humana. No drama barroco descrito por Benjamin, o monarca coíbe as vicissitudes da história com suas *leis naturais*. O que o monarca coíbe na obra são as guerras, as insurreições e, enfim, a barbárie sob a forma da ausência de marcos ético-religiosos. O teor de verdade da obra barroca é o luto que ela busca realizar em favor de uma consciência do processo de secularização da vida, bem como a luta contra a uma mera vida; no entanto, o processo descrito na obra barroca como *naturalização* da história se opõe ao próprio luto que ela, enquanto obra, realiza. É possível pensar que o *natural* cumpre a função do *sem-expressão* na obra barroca, algo que não indica para a redenção, mas sim para o risco da barbárie nos séculos XVII e XX. Benjamin encontra a crítica do presente na crítica do passado. Ele estuda os meios para sua superação no presente, antecipando criticamente no passado sua forma de vida.

Essa relação de iluminação do passado pelo presente e, reciprocamente, do presente pelo passado, ele a anuncia posteriormente no *Livro das passagens*: “Em analogia com o livro do drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente, deve ocorrer aqui o mesmo em relação ao século XIX, porém de maneira mais nítida” [N 1a, 2]. Se é assim que Benjamin reflete sobre a teoria do conhecimento histórico, não há necessidade de pensarmos um jovem Benjamin metafísico e um Benjamin maduro materialista. Sua teoria crítica do alto capitalismo parece ter sua origem (no sentido benjaminiano) em toda a pesquisa para a elaboração dessa sedutora obra sobre o barroco.

¹²⁵ Benjamin, W. *As afinidades Eletivas de Goethe*, p. 61; GS, I-1, p. 139.

Bibliografia

- ANGOULVENT, Anne-Laure. *Barroco*. Trad. port. Maria Luiza Machado. Lisboa: Ed. Publicações Europa-América, 1996.
- AQUINO, J. E. F. *Memória e consciência histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2006.
- _____. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: Ed.UECE, 2006.
- _____. *Divertissement*, segunda natureza e história: considerações sobre a leitura benjaminiana dos *Pensamentos* de Blaise Pascal. In: *Kalagatos*. Revista de Filosofia. Fortaleza, vol. 3, nº 5, 2006, p. 103-116.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BARCA, Pedro Calderón de la. *La vida es sueño*. Madrid: Catedra – Letras Hispánicas, 1998.
- _____. *El grand teatro del mundo*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Abhandlugen. Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. (“Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 931”)
- _____. *Abhandlugen. Gesammelte Schriften II.1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. (“Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 932”)
- _____. *A origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. bras. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. *As afinidades eletivas de Goethe*. Trad. bras. Ana Alderi Pereira Resende. In: *Beleza e mistério: a idéia de crítica de arte no jovem Benjamin*. Rio de Janeiro: Tese de Mestrado da PUC-RJ, 2004.
- _____. *Crítica da Violência*. In: *Documentos de cultura documentos de Barbárie*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986,
- _____. *El significado del lenguaje en drama y en la tragédia*. In. *La metafísica de la juventud*. Trad. esp. Ana Lucas. Barcelona: Ediciones Paídos, 1993.
- _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. bras. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. bras. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Oeuvres*, I. Paris: Gallimard, 2000.
- _____. *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*. Trad. bras. Susana Kampff Lages. In: *Melancolia e tradução: Walter Benjamin e “A tarefa do tradutor”*. São Paulo: Tese de Doutorado da PUC-SP, 1996.

- _____. *Socrátes*. In: *La metafísica de la juventud*. Trad. esp. Ana Lucas. Barcelona: Ediciones Paídos, 1993.
- BOLLE, Willi (org). *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. SP: Companhia das Letras, 2002.
- CHAVES, Ernani. *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- _____. *Mito e História: Um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. São Paulo: Tese de Doutorado da USP, 1993.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: *Edição Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud*, vol. XIV . Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____. *Totem e Tabu*. In: *Edição Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud*, vol. XIII . Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Walter Benjamin*. Coleção Tudo é História. SP: Brasiliense
- _____. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza*. KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, dez.2005.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOETHE, J. W. von. *As afinidades eletivas*. Trad. bras. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- HEGEL, G. W. F. *A razão na História*. Trad. bras. Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Morales, 1990.
- KANT, Immanuel. *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Trad. bras. Ricardo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

LUKÁCS, G. *El alma y las formas*. Obras completas I. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1975.

_____. *História e consciência de classe: estudos da dialética marxista*. Rio de Janeiro: Ed. Elfos, 1989,

NIETZSCHE, F.W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. bras. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MATOS, O. C. F. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SELLIGMANN- SILVA, Márcio/NESTROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELLIGMANN- SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Trad. bras. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)