

**RENÚNCIA AO PERCURSO ININTERRUPTO DA INTENÇÃO: NOTAS
SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE A TEORIA DO CONHECIMENTO,
PENSAMENTO MIMÉTICO E CRÍTICA LITERÁRIA NO ENSAÍSMO
BENJAMINIANO**

**THE RESIGNATION TO UNINTERRUPTED COURSE OF INTENTION:
NOTES ABOUT THE RELATION BETWEEN THE THEORY OF
KNOWLEDGE, MEMETIC THINKING AND LITERATURE CRITICISM IN
BENJAMIN'S ESSAYS**

*Bruno Oliveira de Andrade*¹

Resumo: Tendo como fio condutor a ideia de que os ensaios de Walter Benjamin potencializam-se e se iluminam quando lidos em conjunto, este ensaio pretende, a partir da divisa adorniana a respeito das disposições do ensaísta – “entre as quais a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” – apresentar uma leitura de *Infância Berlinense: 1900*, procurando estabelecer os contatos, ora implícitos ora explícitos, entre esse livro e outros trabalhos do autor, como o ensaio sobre a doutrina das semelhanças. Com esse percurso pretenderemos demonstrar que a noção de *mimesis*, discutida em sua complexidade, pode fornecer uma chave de leitura importante para se compreender momentos mais turvos do ensaísmo benjaminiano, entre os quais, um momento decisivo do livro sobre o Drama Barroco.

Palavras-chave: Walter Benjamin, ensaio, pensamento mimético.

Abstract: Based on the idea that Walter Benjamin's essays became more powerful and illuminated when read together, this essay intends, from the Adornian motto about the arrangements of the essayist – “among which the availability of who, like a child, is not embarrassed of being enthusiastic about what others have already done” – introduce a reading of *Berlin Childhood around 1900*, trying to establish connections, sometimes implicit sometimes explicit, between this book and other works of the author, such as the essay about the doctrine of the similar. In this way we intend to show that the notion of mimesis, discussed in its complexity, may provide an important key of lecture to understand the most cloudy moments of benjamin's essays, such as an decisive moment of the work about German tragic drama.

Keywords: Walter Benjamin, essay, mimetic thought

* * *

O ensaio consiste, como forma, na capacidade de contemplar o histórico, as manifestações do espírito objetivo, a “cultura”, como se se tratasse de natureza. (Theodor Adorno)

Ao caracterizar Walter Benjamin como o “mestre insuperável” do gênero ensaio Adorno não estava prestando uma simples homenagem. Isso porque ser mestre nesse gênero que ocupa um lugar entre os “despropósitos”², que possui como lei formal mais

¹ Mestrando em História Social da Cultura PUC-Rio. Email: bruno.ufop.andrade@gmail.com.

² Theodor Adorno. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura*. São Paulo Ed 34, p. 15.

profunda a “heresia”³ equivalia para Adorno a dominar uma forma a um só tempo aberta – pois em sua disposição é negada qualquer sistemática – e fechada – pois trabalha enfaticamente na forma de exposição; ou seja, a dominar uma forma profundamente adequada ao pensamento livre, mas extremamente exigente uma vez que deve encerrar invariavelmente o pensamento no próprio objeto tratado e exige necessariamente um tratamento, uma exposição particular. Nesse sentido, quando lido tendo como pano de fundo a caracterização de Benjamin em *Prismas* o célebre texto de Adorno sobre o “Ensaio como forma” em *Notas de literatura* parece ter como personagem principal, embora só protocolarmente citada, a obra de seu amigo mais velho. Não nos surpreende desse modo que a disposição que move o ensaísta, de acordo com Adorno, seja entre outras a “disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”, pois “felicidade e jogo lhe são essenciais”; o leitor da caracterização recordará de imediato que um dos princípios que moveria a obra de Benjamin segundo o mesmo Adorno seria justamente uma “promessa de felicidade” como exigência fundamental e além disso uma entrega violenta às coisas que não exclui certa ingenuidade infantil que busca descobrir seus mistérios.

As exigências que o ensaio impõe não são pequenas e cumprir como poucos essas mesmas exigências é um dos fatores que tornam o trabalho de Benjamin tão sedutor quanto difícil de ser lido. O caráter fragmentário de sua obra embora resista bravamente à imposição de um sentido unilateral por parte do leitor, compõe um livre jogo de ressonâncias em que um ensaio remete a outro de modo a sugerir a tarefa de compor um todo desde que se saiba, de saída, reconhecer o sentido da palavra tarefa no autor. Pois a tarefa do leitor de Benjamin é necessariamente uma renúncia, tarefa de compor um todo a partir dos fragmentos, e renúncia a esse mesmo todo. Se para Schlegel o fragmento deveria ser “como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco espinho” (Athenäum, Pólen, Frag. [206]).⁴ para Benjamin parece ser outra a natureza dos ensaios (o que autoriza a comparação entre fragmento e ensaio, é o caráter fragmentário de muitos ensaios de Benjamin, assim como o caráter ensaístico dos fragmentos de Schlegel), uma vez que eles parecem comunicar-se entre si. Muito da força dos fragmentos de Schlegel reside justamente no seu isolamento, no impacto no leitor

³ Idem, p. 45

⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo Iluminuras, 1997, p. 82.

decorrente desse isolamento; a força dos ensaios de Benjamin parece ser repotencializada quando lidos em conjunto, sua obra é nesse sentido mais solidária. Neste trabalho será encenado um diálogo entre alguns textos de Benjamin, com o objetivo de iluminar algumas passagens do trabalho sobre o Drama Trágico alemão⁵.

Se seguirmos a intuição de Adorno segundo a qual o que move o ensaísta é uma disposição semelhante a da criança, não seria de todo despropositado tentar mapear as características essenciais do ensaísmo benjaminiano a partir de um livro que trata justamente da infância do autor de *Origem do drama trágico alemão*. Nesse sentido, o livro *Infância Berlinense: 1900*⁶ possui fragmentos importantíssimos que uma vez relacionados com outros ensaios centrais de Benjamin podem fornecer chaves de leitura iluminadoras.

As semelhanças

Os fragmentos de *Infância Berlinense: 1900* não compõem, exclusivamente, uma biografia estilizada, trata-se de buscar a partir de uma vivência pessoal traços mais amplos da experiência de um período; como diz Benjamin nas palavras prévias: “procurei, pelo contrário apoderar-me das *imagens* nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa”.⁷ Todavia, mais do que um esforço de despersonalização e, portanto, uma ampliação do foco de visão que busca na singularidade pessoal fenômenos de alcance coletivo Benjamin sugere outro alcance a essas *imagens* de sua infância que justificaria o livro como um todo, pois: “as imagens de minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores”⁸. Nesse sentido, a imersão em sua própria infância não deixa de ser um modo de escrever a história de um modo antecipatório por assim dizer. Já temos aqui, logo nas palavras prévias, implicitamente, um procedimento caro ao ensaísmo benjaminiano que consiste na atenção profunda às singularidades, ao particular, não para encontrar posteriormente o universal, pois o particular já contém uma imagem do mundo. Não é por acaso que Benjamin enfatiza a palavra “imagem” na passagem citada, pois a história, como recordará o leitor do

⁵ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

⁶ Walter Benjamin, *Infância berlinense: 1900*. In: *Imagens do Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

⁷ Idem, p. 73.

⁸ Idem, 74

trabalho das passagens “se decompõem em imagens”. É tarefa do historiador, portanto, reconhecer nessas imagens singulares a imagem do mundo.

Antes de avançar nessa questão deve-se notar de imediato a necessidade de mobilizar outro modo de olhar para que essas imagens singulares sejam captadas; um olhar de sobrevoo, panorâmico, perderia de imediato o que julga obter em sua totalidade. O olhar da singularidade, que informa toda obra de Benjamin é um olhar intenso, que mergulha nas coisas, e produz, na feliz expressão de Adorno, uma “topografia filosófica”. Não por acaso há em toda obra de Benjamin uma atenção minuciosa ao espaço, ao modo como as coisas habitam esse espaço. Todavia para a percepção concreta das coisas parece ser necessário um esforço de despersonalização, expressa numa espécie de metamorfose mimética das coisas. Nesse sentido, o fragmento “Caça às Borboletas” de *Infância Berlinense* é quase uma síntese do procedimento crítico do autor; nesse fragmento Benjamin narra um evento recorrente em sua infância quando passava temporadas na casa de veraneio da família, trata-se da caça às borboletas, quando a caça se intensificava:

começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana.⁹

Capturar o objeto impõe uma *mimesis* do objeto. Para entender todo o alcance da questão não podemos tomar esse trecho como uma metáfora somente. Todo o ensaísmo de Benjamin parece confirmar que em sua concepção crítica há uma necessidade de metamorfose, de colar-se ao objeto analisado. Num outro fragmento de *Infância Berlinense* o autor enuncia essa questão de modo explícito:

Em boa hora aprendi a me disfarçar nas palavras, que de fato eram nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais do que uma fraca reminiscência da primitiva necessidade de nos tornarmos semelhantes e nos comportarmos de modo correspondente. As palavras exerciam sobre mim essa poder. Não aquelas que me tornavam igual às crianças exemplares, mas as que me aproximavam de casas, móveis, peças de roupa.¹⁰

Essa passagem deve nos remeter necessariamente ao ensaio de 1935 sobre a *Doutrina das Semelhanças*. Nesse trabalho Benjamin explicita o que seria a faculdade

⁹ Walter Benjamin, *Infância berlinense: 1900*. In: *Imagens do Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 107

¹⁰ *Idem*, 106

mimética, cujo efeito fundamental é a capacidade de reconhecer semelhanças. Segundo o autor as faculdades superiores do homem seriam co-determinadas pela faculdade mimética e esta por sua vez teria uma história filogenética e outra ontogenética. Esta última teria nas brincadeiras infantis sua escola decisiva. A criança não imita somente os homens, mas as coisas em geral, a borboleta como vimos no fragmento acima. O autor considera que essa faculdade tão importante para o saber oculto dos antigos, teria migrado para a linguagem, daí que a linguagem seja um verdadeiro “arquivo de semelhanças”. Por isso Benjamin diz no último fragmento citado que aprendeu “a se disfarçar nas palavras, que de fato eram nuvens”. O que deve ser retido dessa complexa discussão é que sendo a linguagem um arquivo de correspondências, de semelhanças, a leitura, poderíamos dizer a leitura crítica possui um duplo sentido, um mais imediato e outro por assim dizer mais profundo, um sentido sensível e outro extra-sensível, um sentido semiótico e outro mágico. A passagem decisiva do ensaio diz:

essa dimensão- mágica, se se quiser- da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem¹¹.

Acredito que essa passagem autoriza uma associação entre a teoria da linguagem de Benjamin e sua concepção de crítica, sobretudo aquela desenvolvida no célebre ensaio sobre Goethe. Essa dimensão mágica da linguagem, que possibilita o reconhecimento de uma série de correspondências, uma série de semelhanças, só é possível de ser acessada através da dimensão semiótica, assim como o teor de verdade da obra de arte só é possível de ser acessado através do teor coisal. Nesse sentido, a imersão no teor coisal que em Benjamin parece se expressar através de uma *mimesis*, é um momento indispensável para o acesso à verdade do objeto. Como no fragmento sobre a caça de borboletas, no qual se expressa que a criança ao se mobilizar inteira em relação à borboleta parece num instante descobrir as leis secretas de seu voo. E é somente por um instante, como um relâmpago, que as semelhanças mais profundas podem ser percebidas; por isso, diferentemente das semelhanças mais imediatas, sensíveis, a semelhança profunda e mágica não pode ser fixada. Assim também o teor de verdade da obra de arte como uma “chama preserva um enigma: o enigma daquilo

¹¹ Walter Benjamin, A doutrina das semelhanças In: *Magia técnica arte política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 112.

que está vivo”¹². Outro ponto que parece autorizar essa comparação é que logo no início do ensaio sobre as semelhanças Benjamin diz: “Um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto”.¹³ Essa expressão: “saber oculto”, já aparecia na carta de Benjamin a Bernhard Rang de nove de Dezembro de 1923 na qual se expõe de modo incipiente, mas revelador, sua compreensão da historicidade singular das obras de arte:

À historicidade específica das obras de arte também se não chega pela “história da arte”, mas apenas pela interpretação. De fato, na interpretação manifestam-se conexões das obras umas com as outras que são intemporais e, no entanto, não deixam de ter sua importância histórica. As mesmas forças que, no mundo da revelação (que o mesmo é dizer, da história), ganham dimensão temporal explosiva e extensiva, manifestam-se no mundo da ocultação (que é o da natureza e das obras de arte) de forma intensiva.¹⁴

A essa altura a epígrafe do trabalho começa a fazer mais sentido; se segundo Adorno o ensaio como forma consiste em contemplar as manifestações do espírito objetivo, entre eles a obra de arte, como se se tratasse de natureza, não é por um acaso que o mestre insuperável do gênero, como Benjamin foi caracterizado, tenha sido justamente aquele que desenvolveu um pensamento em que as obras de arte e a natureza se associam de modo rico e não redutor, sob a rubrica do mundo da ocultação. Notaremos adiante a partir do prefácio epistemológico ao livro sobre o Drama Barroco, que esse mundo da ocultação pode ser por um instante, se não revelado, e posteriormente fixado, ao menos contemplado através de uma *mimesis* que não *representa*, ou seja, não produz somente semelhança, mas *apresenta* seu objeto, isto é, produz também diferença. Pois embora Benjamin mimetize seus objetos de análise, a ênfase na apresentação (*Darstellung*) e não na representação (*Vorstellung*) dos objetos pode inserir no âmbito mesmo da *mimesis* uma produção de diferença. Não ter enfatizado esse ponto parece ser o limite de um grande livro sobre Walter Benjamin, que discute com grande profundidade a questão da *mimesis* no pensamento do autor, trata-se do livro *Édipo e o Anjo* de Sergio Paulo Rouanet.¹⁵ Se a questão da diferença não for enfatizada corre-se o risco de deduzir, de modo um pouco mecânico, do objeto

¹² Walter Benjamin. *Ensaio reunidos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2009, p.14.

¹³ Walter Benjamin, A doutrina das semelhanças In: *Magia técnica arte política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108.

¹⁴ Apud: Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2011, p.297

¹⁵ Sergio Paulo Rouanet. *Édipo e Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*-Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981

de análise de Benjamin como o Drama Barroco, a singularidade de seu pensamento e de sua crítica. Assim sendo perderíamos a um só tempo, parafraseando Benjamin, perder os fenômenos (o drama barroco) e as ideias (o pensamento de Benjamin). Temos que notar que como diz um fragmento já citado de *Infância Berlimense*: “Eu desfigurava-me pela semelhança com tudo que existia à minha volta”. Acredito ser possível ler essa frase do seguinte modo: eu me tornava diferente a partir da semelhança com as coisas; o que está em jogo aqui é uma dupla diferença, assim como há uma dupla forma de leitura em Benjamin, diferença em relação a mim mesmo a cada coisa que entra no âmbito de minhas preocupações e diferença também em relação à coisa que foi mimetizada. Pois talvez aquela semelhança profunda, mágica e intensiva que Benjamin reconhece na natureza e na arte talvez só se apresente como um relâmpago, no momento mesmo da apresentação filosófica.

O prefácio epistemológico parece confirmar essa leitura, ou seja, a verdade do objeto só pode ser dada juntamente com a apresentação do objeto numa forma específica. Pois: “se a filosofia quiser conservar a lei de sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como *representação da verdade*, então aquilo que mais importa deve ser a *prática dessa forma* e não sua antecipação num sistema.”¹⁶ Desse trecho pode-se extrair duas questões fundamentais, de um lado o trabalho com a forma é essencial para se contemplar a verdade e por outro lado o momento da verdade do objeto é a atualidade da apresentação. Desse modo, a verdade é um reconhecimento que possui a temporalidade de um instante. Mais adiante o prefácio evidencia essa questão: “o método, que para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação- ainda que pela sua produção na consciência-, é para a verdade representação de si mesma, e por isso algo que é dado juntamente com ela, como forma”.¹⁷ A verdade, portanto, não pode ser dissociada de sua forma de apresentação. No contexto do livro sobre o Barroco, a forma de apresentação mais adequada seria o tratado, pois “ a representação é a quintessência de seu método. Método é caminho não

¹⁶ É preciso destacar que tanto a tradução de Sergio Paulo Rouanet, editada pela Brasiliense, quanto a tradução de João Barrento, editada pela Autêntica, optam, nessa decisiva passagem do prefácio epistemológico por “representação” ao invés de “apresentação”, como seria mais adequado uma vez que no original Benjamin utiliza “Darstellung” e não “Vorstellung”. Essa escolha, aparente neutra, gera entretanto certa confusão na leitura do autor, sobretudo se pensarmos na crítica à filosofia moderna feita no prefácio; a noção de representação seria fundamental na teoria do conhecimento moderno, teoria da qual Benjamin queria se afastar. Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.16.

¹⁷ Idem, p. 18.

direto. A representação como caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado”¹⁸

A questão do método como desvio merece uma atenção especial. O fragmento “Tiergarten” de Infância Berlinense oferece uma imagem esclarecedora sobre a perambulação em uma cidade:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza como um vale na montanha. Aprendi tarde esta arte.¹⁹

É preciso aprendido para se perder numa cidade e um dos primeiros aprendizados parece ser um modo de orientação no qual o hábito não tem lugar, ou seja, um modo de orientação que não possui um caminho direto que lhe dê garantia de sucesso ao percorrer uma distância aprioristicamente determinada. Isso porque assim como a primeira característica do tratado “é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção” o sujeito que se perde na cidade perde-se também como sujeito, despersonaliza-se e não pode ter como garantia de orientação sua própria intenção, mas somente as próprias coisas; por isso na forma Tratado o pensamento deve voltar “continuamente ao princípio”, regressar “com minúcia à própria coisa”, assim também aquele que se perde na cidade deve estabelecer outro modo de orientação que pode ser caracterizado como descontínuo, pois não se baseia numa relação de causa e efeito, mas numa associação dos extremos como os “nomes das ruas” de uma cidade e o “estalar de ramos secos” de uma floresta.

Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo²⁰.

Essa última citação parece sintetizar brilhantemente tudo o que foi discutido até aqui. Pois o que Benjamin sugere nessa passagem é que ao mergulhar no conteúdo material dos objetos num ritmo intermitente que remete mais ao sujeito perdido na cidade do que aquele que tem um caminho direto, a contemplação se renova, nos termos

¹⁸ Idem, p. 16.

¹⁹ Walter Benjamin, Infância berlinense: 1900. In: *Imagens do Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp: 82.

²⁰ Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 17.

que venho discutindo aqui, produz uma diferença em relação ao objeto e pode assim salvá-lo enquanto ideia.

Semelhanças e Origem

Para salvar os fenômenos enquanto ideia é preciso paradoxalmente destruí-los. Nesse sentido, haveria na crítica benjaminiana um momento *mimético* cuja imersão no conteúdo material ou coisal dos objetos seria sua expressão mais imediata e juntamente com esse momento uma fragmentação que destrói esse mesmo objeto para apresentá-lo em seus extremos. Para que a ideia, o teor de verdade do objeto seja salvo é preciso que o teor factual do objeto se consuma como a madeira para produzir a chama. É nessa tensão entre uma espécie de *mimesis* da forma de existência do objeto por meio de uma despersonalização e destruição desse mesmo objeto para salvá-lo enquanto ideia que reside a singularidade do procedimento benjaminiano. Deve-se notar que essa singularidade decorre em grande medida, como vários leitores de Benjamin já o demonstraram de sua concepção não linear da História, na qual a concepção de Origem é fundamental. Pois o fenômeno originário é também uma violência que explode o contínuo factual da história; assim como o teor de verdade só pode ser contemplado com a destruição do teor coisal, o fenômeno originário só adquire expressão com a explosão do contínuo factual da história. Dessa perspectiva a noção de Origem apresenta uma duplicidade semelhante àquela duplicidade da leitura crítica segundo o ensaio sobre a doutrina das semelhanças: “O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo incompleto e inacabado”²¹.

O reconhecimento da origem procede por meio de um ponto de vista duplo, pois assim como as semelhanças ela é “restauração e reconstituição” do objeto em sua materialidade, mas é também assim como as semelhanças uma reconstituição inacabada incompleta, pois entre outras coisas não pode ser fixada, mas somente reconhecida num instante que rompe a linearidade da história. Não é por acaso que as metáforas que Benjamin utiliza para “definir” tanto o reconhecimento das semelhanças quanto o fenômeno originário sejam parecidas. “Sua percepção- do semelhante- em todo caso dá-

²¹ Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 34

se num relampejar”²²; já a Origem “insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido em sua gênese”²³. As duas imagens enfatizam uma dimensão temporal, mais do que isso, uma dimensão temporal da ordem da descontinuidade, da ruptura, da violência se quisermos.²⁴ Para finalizar essa parte deve-se dizer que as noções de semelhança e origem ao serem associadas, completam o ciclo da relação profunda entre natureza e história tal como esboçamos no início do trabalho. Pois a noção de Origem é a formulação mais acabada da concepção benjaminiana de uma historicidade intensiva como foi esboçada na carta a Rang já comentada anteriormente; assim como há semelhanças profundas na natureza e na arte que não podem ser reduzidas às semelhanças sensíveis mais imediatas, há também uma temporalidade intensiva e originária que não se confunde com a gênese empírica dos fatos e nem tampouco com seu encadeamento numa estrutura de causa e efeito, mas com sua pré e pós- história, ou seja, com suas extremidades:

Tal percurso de todas as possibilidades de contrastes e extremos não significa que a ideia percorra a infinitude histórica. Ela percorre estas possibilidades não no mundo dos acontecimentos, mas na sua história específica, cuja pré e pós-história permitiu conhecer. A esta história interna, específica da ideia, Benjamin chama, para distinguir da história dos fatos, de história natural. (NatureGeschichte)²⁵

Nesse sentido, uma pergunta pode ser colocada: reconhecer as semelhanças não seria reconhecer os extremos num mesmo objeto, ou numa ordem de fenômenos? Reconhecer a diferença, as extremidades num fenômeno não seria a contraparte do reconhecimento da semelhança entre fenômenos diversos? A noção de alegoria desenvolvida no livro sobre o drama barroco parece sugerir essas questões, uma vez que ao mostrar os extremos da fragmentação alegórica, Benjamin evidencia também as semelhanças (intensivas) entre fenômenos distintos, por exemplo, a semelhança entre o Barroco e o Romantismo. Talvez resida nessas questões uma das chaves para se

²² Walter Benjamin, A doutrina das semelhanças In: *Magia técnica arte política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 112.

²³ Walter Benjamin. Origem do drama trágico alemão. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, pp: 34.

²⁴ A comparação parece ser pertinente se notarmos que, de um lado, o ensaio sobre a doutrina das semelhanças busca compreender um fenômeno que nas palavras do autor seria da ordem do saber oculto, no qual inclui-se tanto a natureza como as obras de arte. Por outro lado, a noção de Origem como foi discutida no prefácio ao livro sobre o drama barroco foi formulada por Benjamin a partir da noção de fenômeno originário extraída de Goethe; essa noção de Goethe também foi formulada tendo em vista fenômenos naturais. Sobre a influência do conceito de fenômeno originário de Goethe na formulação de Benjamin. Cf: Machado, Francisco De Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: a crítica do conhecimento de Walter Benjamin*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2004.

²⁵ Katia Muricy. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 151.

compreender a *mimesis* benjaminiana como produção de diferença, pois ao discutir a alegoria o autor incorpora mimeticamente vários aspectos da concepção barroca à sua concepção de crítica, entretanto num momento decisivo da análise da alegoria Benjamin parece se distanciar profundamente da “visão de mundo” barroca.

Alegoria

A análise do Drama Barroco empreendida por Walter Benjamin é tão profunda e minuciosa, o autor mergulhou tão profundamente na forma do drama que em certas passagens a crítica e objeto criticado parecem se diluírem numa espécie de escrita mágica. A análise da alegoria no drama Barroco- talvez o momento mais extraordinário do livro- leva essa questão à última potência, uma vez que nos parágrafos que dedica a essa análise o autor explicita as relações entre suas concepções de história e de crítica e a alegorese Barroca. As semelhanças são muitas e nesse caso devemos reduzi-las aquilo que é essencial para a nossa discussão.

Benjamin encontra na forma do drama barroco a manifestação mais acabada de uma dialética dos extremos na arte, nesse sentido a crítica que segundo o autor deve percorrer os extremos do objeto encontra na forma do drama barroco justamente o objeto mais adequado de análise. O núcleo central dessa dialética dos extremos é a alegoria, que em função de críticas de tendência clássica (que valorizavam o símbolo, pela sua unidade orgânica) não foi devidamente compreendida como forma de expressão, mas antes como uma convenção ilustrativa cuja desvantagem principal seria a expressão de conceitos de um modo canhestro na obra de arte e, além disso, uma interferência no âmbito da poesia de uma tendência mais adequada as artes visuais ou plásticas. Benjamin pretende mostrar que a alegoria “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita”²⁶ Nesse sentido, “o estudo da forma do drama trágico mostrará, mais do que qualquer outro, como no fundo desse abismo da alegoria ruge violentamente o movimento dialético”²⁷.

A evidência desse movimento dialético que ruge violentamente na alegoria pode ser compreendido de modo mais profundo quando remetido à historicidade própria que essa forma de expressão engendra a partir de seu olhar melancólico para a história.

²⁶ Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 173

²⁷ Idem, p.176.

Trata-se de um olhar que reconhece “a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada”.

A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto- melhor de uma caveira... Nessa figura extrema da dependência da natureza exprimi-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana, mas também a historicidade biográfica do indivíduo.²⁸

O que se evidencia na concepção de história que informa o olhar alegórico é uma espécie de combinação dialética entre natureza e história. Trata-se num certo sentido, do reconhecimento de uma semelhança entre dois extremos. Desse modo, o próprio estabelecimento de relações entre coisas diversas é uma operação extremada do olhar alegórico; se o impulso para o florescimento da alegoria surgiu do esforço dos eruditos em decifrar os hieróglifos conforme Karl Giehlow as várias obscuridades na relação entre signo e significação estimularam os eruditos a atribuir sentido simbólico aos atributos mais remotos dos objetos, “ultrapassando os egípcios em engenhosidade”. A engenhosidade alegórica podia então atribuir significados profundamente antagônicos a uma única coisa, e além disso estabelecer relações entre coisas que a princípio seriam antagônicas. Procede daí uma das principais antinomias teológicas da alegoria, pois se cada personagem e cada coisa podem significar qualquer outra coisa o mundo profano recebe um “veredicto devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o pormenor não é assim tão importante”.²⁹ O que importa são as significações subterrâneas. Deve-se notar de passagem, que essa visada alegórica nos remete para a própria noção benjaminiana das semelhanças mais profundas que não se reduzem, e não se expressam, pelas semelhanças sensíveis. Voltando à alegoria propriamente dita, o que Benjamin percebe é que apesar da “desvalorização” do mundo profano ele é também sacralizado uma vez que a exegese alegórica se agarra às coisas, pois elas são o suporte da significação.

O interessante dessa discussão é que a partir dela Benjamin consegue demonstrar que a alegoria é uma forma de expressão e não somente uma convenção, pois à dialética teológica do conteúdo corresponde uma dialética formal³⁰ entre a convenção e a

²⁸ Idem, p.176.

²⁹ Idem, p. 186.

³⁰ Em um magistral fragmento de *Infância Berlimense* intitulado “a meia”, Benjamin constrói, por assim dizer, uma alegoria que explica a origem de sua atenção à relação profunda entre forma e conteúdo na obra de arte. A criança procurava suas meias no armário, “enroladas e viradas à maneira tradicional”. “Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo possível...o que me atraía

expressão, uma vez que a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, “e ambas são por natureza antagônicas”. Longe de tratar-se de uma solução de compromisso o que Benjamin demonstra magistralmente é que a alegoria é, em sua forma de expressão mesma, uma dialética em que os extremos possuem plena cidadania, sua natureza é fraturada não uma como o símbolo por isso ela fratura o mundo das coisas, por isso o olhar alegórico vê relação entre as mais extremas coisas. A alegoria não é uma expressão convencional, mas a expressão da convenção.³¹ E se seguirmos o autor por meio desse argumento reconheceremos aquela violenta dialética que ruge na alegoria: “voltamos a encontrar as mesmas antinomias, plasticamente expressas no conflito entre a técnica fria e pronta a aplicar e a expressão eruptiva da alegorese.” Pois a alegoria, assim como as semelhanças e também a Origem, possui uma violência que rompe a ordem causal dos fenômenos.

Fragmentação alegórica e Romantismo

Foi essa forma de expressão de natureza fraturada em que convivem os extremos, que possibilitou a apreensão daquilo que havia de não livre, de imperfeito e fragmentário na *physis* sensível e bela. Foi essa forma de expressão que percebeu a imagem como ruína, pois a falsa aparência de totalidade diluiu-se quando tocada pelo clarão do saber divino. O olhar saturnino da geração dos dramaturgos barrocos reconhece a fisionomia da história natural como ruína. O *telos* dessa história natural não é a vida eterna, mas o declínio. Daí que alegoria esteja declaradamente para além da beleza. “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”. A incorporação dos modelos antigos na forma do drama barroco procede por meio de uma acumulação de formas pensadas como ruínas. Daí a manipulação engenhosa desses modelos, cuja expressão não recalca sua natureza de ruína, de

para aquelas profundezas era antes o que “eu trazia comigo” na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas a “bolsa” onde isso estava já não existia.” Benjamin diz que esse jogo, chamado por ele de exercício “ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado como a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua ‘bolsa’”. Cf: Benjamin, Walter. Opcit.2004,p. 106.

³¹ Desse fato Benjamin deduz que a alegoria é uma expressão da autoridade, pois as convenções expressas eram profundamente codificadas pelos eruditos.

fragmento: “o poeta não pode disfarçar a sua arte combinatória, porque o que ele pretende mostrar não é tanto o todo como a sua construção posta à vista”³².

Aquilo que era visto como a maior fragilidade do Barroco, ou seja, a alegoria interpretada como uma convenção, Benjamin percebe justamente sua modernidade, sua atualidade. Nos extremos da fragmentação alegórica do Barroco foi possível reconhecer uma semelhança intensiva com o Romantismo; a citação acima não pareceria deslocada se se tratasse de qualificar o poeta romântico (moderno) ao invés do poeta Barroco. Pois como diz Schlegel no célebre fragmento 24 da *Athenaun* se “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos, muitas obras dos modernos já o são ao surgir”³³. Foi essa modernidade do Barroco manifesta através de sua forma de expressão essencial, a alegoria, que possibilitou uma verdadeira *afinidade eletiva* entre o Barroco e o Romantismo, percebida de modo profundo por Benjamin. Não é por acaso que tenha sido um romântico, Novalis, que identificou de modo certo a essência da alegoria. A natureza da poesia segundo Novalis era entre outras coisas, alegórica:

Poemas, belas sonoridades apenas, cheios de belas palavras, mas também sem sentido nem conexão- quando muito, algumas estrofes isoladas que sejam compreensíveis-, como fragmentos das mais diversas coisas. A verdadeira poesia poderá quando muito ter um sentido alegórico geral e exercer um efeito indireto, como a música.³⁴

Nesse sentido, Benjamin considera que o fragmento e a ironia romântica seriam metamorfoses do alegórico barroco. E finaliza a evidenciação das afinidades entre os dois “movimentos” com o “caso Hölderlin”, cujas traduções de Sófocles seriam a continuidade dessas metamorfoses do alegórico no romântico. Essa afinidade foi possível graças à visada alegórica às obras dos antigos, vistas como ruínas, fragmentos. Graças, por assim dizer, à mortificação das obras dos antigos.

Mortificação das obras

É justamente na análise da alegoria, mais especificamente no parágrafo intitulado “A ruína”, que se expressa de modo mais significativo a concepção de crítica de Benjamin³⁵. Desse modo, essa parte é decisiva para aquilo que se discute neste trabalho como a mimesis benjaminiana, pois objeto e crítica parecem diluírem-se no

³² Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.191.

³³ Friedrich Schelegel, *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo Iluminuras, 1997, p.51.

³⁴ Novalis, apud: Walter Benjamin, *Origem do drama Trágico alemão*, p. 200.

³⁵ Alem é claro do próprio prefácio epistemológico.

momento mais decisivo do livro. A crítica como “mortificação das obras” que informa todo empreendimento benjaminiano é confirmada “pela essência das obras alegóricas, mais do que por quaisquer outras”. A implantação do saber nas obras que estão mortas possui uma violência semelhante aos extremos da alegoria, que reconhece as obras antigas como ruínas, assim como a própria história como paisagem petrificada.

As semelhanças entre a alegoria e a própria crítica benjaminiana são muitas, mas num ponto decisivo a *mimesis* benjaminiana produz uma diferença, diferença essencial e decisiva que uma vez considerada com a devida atenção pode esclarecer a obscura definição da verdade, no prefácio epistemológico, como a morte da intenção. Pois na última parte do livro, quando Benjamin analisa de um modo surpreendente a relação entre o olhar absorto do alegórico com o olhar profundo e rebelde de Satanás a comparação entre a crítica de Benjamin e a própria alegoria encontra um limite. Pois é:

precisamente à reflexão –quando ela é movida, não tanto pela busca paciente da verdade, mas de forma radical e imperativa, em contemplação imediata, pelo saber absoluto- *que as coisas se furtam na sua mais simples essência, para surgirem diante dessa reflexão como referências alegóricas enigmáticas e, depois, como pó.*³⁶

Ora, esse saber absoluto provém de uma espiritualidade absoluta, ou seja, sem Deus, “que tem na materialidade o seu contraponto necessário e que só no mal se deixa experimentar de forma concreta.” Benjamin, atento às ambiguidades, percebe o limite da alegoria barroca naquilo que ela acreditava possuir de modo mais seguro, ou seja, o domínio das próprias coisas. A alegoria sai de mãos vazias como diz o autor, no momento mesmo em que acreditava possuí-las. Sai de mãos vazias, pois:

A intenção alegórica é de tal modo contrária à busca da verdade, que nessa intenção se manifesta, de forma mais clara que em qualquer outra situação, a unidade resultante de uma curiosidade pura, que visa o mero saber, e de um isolamento arrogante do indivíduo.³⁷

Nessa última citação reside o núcleo do problema que se tentou analisar neste trabalho. A diferença de Benjamin em relação à alegoria barroca não está essencialmente no fato de que esta teria como intenção o mero saber em detrimento da verdade, mas no fato de o fundamento da alegoria ser justamente uma *intenção* voltada para o saber. Foi essa intenção que determinou a auto-ilusão dos dramaturgos barrocos,

³⁶ Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.247. Grifo meu.

³⁷ Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.250

pois quando mais soberbamente se afastavam de Deus, a ressurreição era por eles requerida:

É essa a essência da contemplação absorta do melancólico: os seus objetos últimos, nos quais ela julgava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, transformam-se em alegorias; o nada em que eles se representam é preenchido e depois negado, do mesmo modo que a intenção, por fim, à vista das ossadas, não se mantém fiel a si mesma, mas se refugia, infiel, na ressurreição.³⁸

Entre a noção de uma crítica como mortificação das obras e a verdade como morte da intenção se estabelece um laço profundo, em vista dessas citações. Pois o teor de verdade da alegoria pôde ser contemplado por Benjamin no momento mesmo em que ele recusa a *intenção subjetiva* que movia os dramaturgos barrocos como um caminho seguro e direto para o acesso à verdade de suas obras. Nesse sentido, pode-se dizer que a crítica é a mortificação não só das obras, como da intenção de seus autores. O método para se contemplar a verdade é o desvio da intenção. A produção de diferença em Benjamin ocorre no momento em que sua *mimesis* recusa mimetizar a intenção subjetiva implicada na produção dos objetos. Esse momento é a apresentação filosófica.

Referências

- ADORNO, T. *Notas de Literatura*, tradução: Jorge de Almeida- São Paulo: Ed 34, 2003.
- _____. *Prismas: la crítica de a cultura y la sociedad*, –Barcelona, Edições Ariel, 1962
- BENJAMIN, W. *Infância berlinense: 1900*. In: *Imagens do Pensamento*, tradução: João Barrento- Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- _____. *A doutrina das semelhanças*. In: *Magia técnica arte política*, tradução: Sergio Paulo Rouanet- São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Ensaio reunidos sobre Goethe*, tradução: Mônica Krausz, Irene Aron e Sidney Camargo- São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2009
- _____. *Origem do drama trágico alemão*, tradução: João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011
- MACHADO, F. A. *Imanência e História: a crítica do conhecimento de Walter Benjamin*.- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MURICY, K. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- ROUANET, S. P. *Édipo e Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*-Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*, tradução: Márcio Suzuki.-São Paulo Iluminuras, 1997

³⁸ Idem, p.251