

**O anjo melancólico**  
**- Ensaio sobre o conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin -**

Maria João Cantinho - [mjcantinho@hotmail.com](mailto:mjcantinho@hotmail.com)

*“Ich weiß jetzt, was kein Engel weiß“*

*“Sei agora o que nenhum anjo sabe.”*

**Wim Wenders, Peter Handke, *Der Himmel über Berlin***

Ao Rui e aos meus filhos Tomás e António Francisco.

### **Nota Prévia**

Esta obra resulta de uma dissertação de mestrado, redigida no ano de 1997 e apresentada e defendida em Março de 1998.

Para facilitar a sua leitura, foram alterados alguns aspectos, tendo sido traduzidas as passagens e citações utilizadas e comentadas, ao longo do trabalho, além do que foram igualmente acrescentadas informações bibliográficas que, entretanto, consubstancializaram uma reatualização desta obra. Pensa-se que, desta forma, se torna mais fácil o caminho, para os que procuram, por um lado, através deste livro, iniciar-se na obra e pensamento de Walter Benjamin e, por outro, confrontar os seus pontos de vista com os que aqui são expostos e defendidos.

### **Prefácio**

O que se pretende aqui, essencialmente, é analisar o conceito de *alegoria*, tomado como o eixo fundamental ao longo do qual se desenvolve a obra de Walter Benjamin. Como todos os objectivos, também este se afigura, de certa forma, ambicioso, na medida em que o tratamento do tema exige a análise e a interpretação da sua obra, com a finalidade de nela adivinhar os elos e estrutura interna e deixar bem à vista aquilo que é crucial: *o esqueleto* (para utilizar a benjaminiana expressão). Deseja-se que tal objectivo possa ser constantemente justificado e posto à prova, apresentando as formas concretas desse *modus operandi* e as suas figuras típicas, ao nível do procedimento estético.

O trabalho é desenvolvido em duas partes, sendo precedidas de uma introdução. Nesta procura-se determinar a existência ou não de um projecto filosófico em Walter Benjamin. Perante a descontinuidade da sua obra, é importante questionarmo-nos sobre a possibilidade e a delimitação dos contornos que esse projecto (caso ele exista) adquiere. O inquérito conduz-nos à descoberta da existência de uma plataforma essencial, onde se encontram e convergem, de forma crítica e polémica, linguagem, história e messianismo, vista à luz de um *“olhar alegórico”*. Como se articulam os mesmos, eis o ponto de partida da nossa análise, a que se procurará responder.

Na primeira parte do trabalho, *Alegoria e Trauerspiel*, tenta-se determinar a intersecção possível da visão barroca da história com o procedimento alegórico, tomado aqui, não apenas como modo de representação da história-naturalizada, mas igualmente na sua figuração e concretização, nas personagens do Drama Barroco Alemão. Com base na sua interpretação literária, Benjamin persegue dois objectivos, que são, desde logo, anunciados e que decorrem um do outro. Por um lado, o nosso autor questiona as teses do romantismo, que contribui para a desvalorização do procedimento alegórico, tendo sido esta levada a cabo por Goethe e pelos seus seguidores e, conseqüentemente, sobrevalorizando o procedimento estético simbólico.

Por outro, Benjamin procede à reabilitação do procedimento alegórico, pois, para ele, apenas este (na sua opinião) consegue efectuar a representação da história-naturalizada, a história destrozada e arruinada, e à qual não é estranha a violência dialéctica, essa condição fundamental e propícia à produção alegórica.

Benjamin descobre (pela análise do *Trauerspiel*) na alegoria o modo de fixação da história, uma vez que é na escrita alegórica que se fixam os signos do passado, apresentando-se a alegoria como uma escrita imagética e na qual podem ser decifrados os sinais que nela são inscritos e, portanto, a própria história. Essa descoberta foi-lhe crucial e permitiu-lhe, simultaneamente, aprofundar a sua teoria da linguagem, que já vinha sendo anunciada desde os primeiros escritos, em especial na *Tarefa do Tradutor* e *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana*, e encontrar um eixo arquimediano, que serviu de base de desenvolvimento à sua concepção histórica que se apresentaria de forma mais acabada e precisa nas suas obras *Paris, Capital do século XIX* e *Sobre o Conceito de História*.

A descoberta desse *modus operandi*, a construção alegórica, influenciou decisivamente o seu pensamento, imprimindo-lhe novos e originais rumos que não devem ser ignorados, mas abordados em toda a sua amplitude. Nessa primeira parte, é exigida, não apenas a análise do procedimento alegórico, tal como ele se desenvolve no drama barroco alemão e enquanto ideia que tem a sua origem nessa época (tendo tido Benjamin a preocupação fundamental de demarcar esse género literário da tragédia, distinção que não se encontrava definitivamente estabelecida até então), como também a análise das figuras alegóricas que povoam o *Trauerspiel*, as personagens que representam, nas suas concretizações e figurações, o desenrolar da História, algo que se compreenderá com a elucidação do conceito de *origem*. Tentar-se-á, ainda, estabelecer uma aproximação entre o próprio olhar do crítico - tal como ele se faz sentir na obra crítica de Benjamin - e o olhar alegórico do barroco.

Na segunda parte, *Alegoria e Modernidade*, procura-se estabelecer a relação entre o conceito de alegoria e o de modernidade, à luz do olhar ou da visão histórica benjaminiana. Sob o signo da catástrofe, tal como acontecia no barroco, também a experiência do homem moderno se revela alegórica, como *experiência vivida do choque* [*Chockerlebnis*]. A experiência do homem moderno, no sentido em que Benjamin a entende é uma experiência de “crise” e de ruptura com a tradição e com os fundamentos anteriores. Essa fractura situa Benjamin no próprio coração da experiência e a partir da distinção entre *Erfahrung* (experiência autêntica e condição de possibilidade da experiência) e *Erlebnis* (experiência vivida<sup>1</sup>).

Benjamin analisa autores que marcaram indelevelmente a história da literatura moderna, e vai dedicar-se, sobretudo, ao estudo das obras de Baudelaire e de Marcel Proust. Esses autores reflectem uma cesura no interior da experiência, reflectida no procedimento alegórico por eles utilizado, em toda a sua raiva destrutiva - no caso de Charles Baudelaire - e que imprime uma direcção paradigmática na literatura da época.

Experiência vivida do choque, rememoração e imagem alegórica convertem-se, na sua conjugação, em conceitos que definem a alegoria moderna em toda a sua violência dialéctica. Por um lado, reconhece-se nessa *violência* o destino catastrófico da história e a decadência da experiência humana, por outro, procura-se, a todo o momento, a conversão das ruínas do pensamento em objecto de saber, abrindo-lhes e preparando-lhes a possibilidade de redenção mediante a escrita alegórica. Benjamin encontrou nesses autores, em particular, os seus paradigmas de compreensão da própria história, partilhando com eles as mais intensas afinidades que lhe apontaram o rumo a seguir. É exactamente dessas afinidades que queremos falar: das figuras alegóricas da modernidade (o flâneur, o jogador e o coleccionador), às quais interessa retirar uma interpretação fecunda e que possibilite o esclarecimento da alegoria, no contexto do pensamento benjaminiano.

Trata-se de tentar clarificar esse procedimento no pensamento benjaminiano, o qual constituiu simultaneamente o objecto matricial de análise crítico-filosófica e o seu próprio método. Benjamin sentiu profundamente a “crise” dos fundamentos e da experiência humana, a

---

<sup>1</sup> Gostaria de chamar a atenção do leitor para o facto de o termo *Erlebnis*, para Walter Benjamin, remeter sempre para uma conotação de esvaziamento da experiência, de experiência fragmentária. Por isso, é de referir sempre essa radical distinção entre experiência autêntica (*Erfahrung*) e a experiência vivida do choque (*Erlebnis*).

decadência e a ruína da tradição na qual se encontra embebido todo o pensamento ocidental, partilhando, com Hermann Broch, com Hugo Von Hofsmannsthal e tantos outros, a vertigem nihilista, para a qual o homem não encontra salvação possível. No entanto, apesar dessa compreensão, Benjamin não se deixou paralisar pela *acedia* ou tédio do homem moderno, procurando sempre e através de um impulso alegórico, salvar o que estava ao seu alcance, restaurar a linguagem<sup>1</sup> e a história, num gesto melancólico e pautado pela esperança ténue da redenção messiânica. Esse era o único que lhe era permitido, num mundo assombrado pelas ruínas do pensamento, em que o pensamento se fazia sentir urgente.

O pensamento benjaminiano cola-se-lhe à pele, advertindo-nos para o perigo constante de se estar vivo e, daí, nasce todo o seu fascínio. É, por excelência, a mais árdua de todas as tarefas, não só a de lutar contra a obscuridade natural do pensamento e da linguagem - tarefa eminentemente filosófica e levada a cabo pela escrita sóbria e despojada -, e ao mesmo tempo a de lutar contra a obscuridade, a espessura da própria vida, situada no limite da morte. Essa experiência saturnina e melancólica ressuma ao longo da sua obra e a alegoria é disso o seu reflexo, bem como a sua triste celebração.

---

<sup>1</sup> Remetemos o leitor para o ensaio de Yves Kobry, “Walter Benjamin et le langage”, *Revue d’Esthétique*, nouvelle série, nº 1, 1981, p. 171, onde o autor defende a ideia de que Walter Benjamin, mais do que um filósofo da linguagem, é um *metafísico da linguagem*. O esforço benjaminiano, e que se coloca como o centro do seu pensamento, é, com efeito, essa restauração da linguagem, elevando-a a um grau a que poderemos chamar, sem contradição, de metafísico.

**ABREVIATURAS**

Com a finalidade de tornar a leitura do trabalho menos cansativa, optou-se pela utilização de abreviaturas das obras de Benjamin.

*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus = Charles Baudelaire.*

*As Passagens = Passagens.*

*Der Ursprung des deutschen Trauerspiels = Origem.*

*Gesammelte Schriften = G.S.*

*Über Sprache Ueberhaupt und über die Sprache des = Sobre a Linguagem*

**INTRODUÇÃO**

*“O mundo messiânico é o mundo da actualidade integral e, de todos os lados, aberta. Só nela existe a história universal. Mas não enquanto história escrita, mas sobretudo enquanto se cumpre como uma festa. Esta festa é purificada de toda a solenidade. Nenhuma espécie de canto a acompanha. A sua língua é uma prosa integral, que fez saltar as cadeias da escrita e é compreendida por todos os homens (como a língua dos pássaros por todas as crianças abençoadas aos domingos). - A ideia da prosa coincide com a ideia messiânica da história universal (as diferentes espécies de prosa artística formam o espectro do universal histórico (universalhistorische) - no Narrador).”*

**Benjamin, Walter**, *Teses sobre o conceito de história*, Ms. 470, p. 355.

### A) Um projecto filosófico?

*“Na sua forma canónica , a citação será o único elemento de autoridade de um projecto mais educativo que didáctico. O princípio essencial do seu método é a apresentação. O método é desvio - tal é o carácter próprio ao método do tratado. O primeiro sinal que o caracteriza é ele renunciar ao curso ininterrupto da intenção”*

**Benjamin, Walter**, *Origem do Drama Barroco Alemão*, G.S., 1, Band I, p. 208.

Parece haver um canto secreto em toda a obra de Walter Benjamin. Sibilino, ele pede que o escutemos, solicitando-nos a reunião entre o que se encontra perdido e abandonado, por entre os escolhos da escrita e da história. Exigindo-nos a revisão constante dos fundamentos da nossa experiência e a sua tematização urgente, Walter Benjamin reclama, da nossa parte, o esforço para realizarmos a passagem entre a linguagem humana e a história, de forma ousada e permanentemente crítica, honesta. Essa passagem deve ser efectuada, na sua óptica original, lembrando sempre a subjacente ideia de redenção messiânica, o clarão da redenção messiânica, no seio de uma história em “crise”<sup>1</sup>, vista sob a luz saturnina de um olhar alegórico, isto é, destroçada e fragmentária.

É bem sob a égide do anjo alegórico, o *Angelus Novus*<sup>2</sup>, que se coloca toda a concepção benjaminiana da história: um pesadelo, do qual urge despertar. E essa é a condição fundamental do seu pensamento que importa reter. O lugar da cognoscibilidade da história é, sem dúvida, a linguagem, tese frequentemente reiterada por Walter Benjamin e que não convém esquecer. O percurso de Walter Benjamin parte de uma análise da linguagem, orientando-se para a análise do objecto histórico e ambas revelam-se indescerníveis, como nos será dado a ver. A sua obra derradeira, *Sobre o Conceito de História*, é tecida por um sereno e melancólico esplendor, na convicção de que todo o conhecimento (no caso, o da história) desagua no “rio” da linguagem, para encontrar uma metáfora que designa a infinitude e a multiplicidade das línguas, entrecruzando-se entre si. A afirmação benjaminiana de que *“a ideia da prosa coincide com a ideia messiânica da história universal”* confirma definitivamente a ideia inicial, algo que se tentará provar aqui.

Reconhecendo os sinais da decadência do pensamento, quer esse olhar se concentre sobre o barroco alemão ou sobre a modernidade emergente do século XIX, o pensamento de Benjamin constitui uma séria advertência ao nosso modo de pensar a história e a linguagem, seja ela poética, artística ou filosófica. Trata-se de questionar os fundamentos e, mesmo, como veremos adiante, tentar fundar uma nova visão da história e da linguagem, cujo eixo é uma concepção de tempo qualitativa e diferencial, que assenta numa concepção messiânica.

Torna-se necessário compreender o seu projecto filosófico a partir deste pressuposto fundamental e que, desde cedo, Benjamin procurou clarificar: a ideia de uma língua pura ou a língua dos nomes, contrapondo-a, em absoluto, à linguagem entendida no seu carácter instrumental. É, sem dúvida, este pressuposto que, desde os seus escritos mais precoces (*Sobre a linguagem*), se destacou como fundamental, tendo sido sempre anunciado explícita ou implicitamente, em toda a sua obra. No texto sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*, esse objectivo reaparecerá no Prefácio, em toda a sua força, mediado pelos conceitos de *apresentação* e de *símbolo*, efectuando a passagem entre o conceito de língua pura ou originária e a ideia de uma compreensão histórica e restauradora das ideias ou géneros literários. O conceito de *apresentação*, enquanto conceito operatório e *modus operandi* filosófico por excelência, estabelecerá um modo pelo qual pode ser pensada a história, enquanto possibilidade, considerando a sua descontinuidade essencial. Deste modo, Walter

---

<sup>1</sup> Ver, a este propósito, a obra extremamente pertinente de José A. Bragança de Miranda, *Análítica da Actualidade*, p. 78.

<sup>2</sup> Este tema será posteriormente desenvolvido, nas partes que se seguem deste trabalho.

Benjamin opôs-se completamente ao historicismo vigente, que via na história um fluxo contínuo.

A noção de origem e de *Urphänomen* goethiano revelou-se igualmente fundamental, no pensamento benjaminiano. Stéphane Mosès e Giorgio Agamben, nos ensaios que comentaram a obra de Walter Benjamin, bem como Hannah Arendt, souberam lembrar-nos isso. Ao longo das suas obras, tais como (citam-se aqui os casos paradigmáticos dessa ocorrência) *A Origem do Drama Barroco Alemão*, *Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, *A tarefa do Tradutor*, Benjamin remete-nos constantemente para a questão da origem, tanto no plano da linguagem e da relação entre as línguas e as linguagens, como no das ideias ou géneros artísticos e na história. Talvez não se torne muito pertinente dizer que a fonte do pensamento de Benjamin tenha sido Goethe (algo que Stéphane Mosès e Giorgio Agamben nos referem constantemente<sup>1</sup>) e Benjamin quis, de facto, saldar a dívida para com esse autor, mas o que mais nos importa é compreender o modo como o conceito de origem se desenvolveu em toda a sua obra e os matizes que ele adquiriu, à medida que se desenvolvia nela.

Determinar a confluência de autores que influenciaram Walter Benjamin e a sua obra, por si só, seria objecto de uma obra vastíssima, mas não tão importante como distinguir o modo original e significativo como Benjamin soube dar “voz” a uma tradição esquecida, no que respeita à filosofia da linguagem, pensando recorrentemente a articulação entre linguagem e história. Reencontrar a lei que rege o modo de operar estético das obras e dos géneros literários, repensar a noção de ideia, em pleno século XX, tudo isso parecem ser motivos suficientemente fortes para nos demorarmos no seu pensamento.

É no Prefácio de *Origem* que Walter Benjamin nos anuncia claramente a sua decisão de um projecto filosófico. Ele assume os seus nítidos contornos desde as primeiras páginas dessa obra, referindo um novo método e uma nova forma de orientação, uma nova forma, também, de pensar a linguagem e a história dos géneros literários e da crítica literária<sup>2</sup>. As primeiras frases do Prefácio da sua obra *Origem* estabelecem imediatamente a relação entre o método a adoptar, a *apresentação* [*Darstellung*], e o modo como a literatura filosófica se codifica historicamente. A partir daí o mote está dado e toda a obra obedecerá ao exercício dessa proposta: “O próprio da literatura filosófica é que em todas as suas versões ela é de novo confrontada à questão da apresentação”<sup>3</sup>.

Se a filosofia quer preservar a “lei da sua forma”, como o afirma Walter Benjamin, ela não pode confundir-se com a matemática (que criou uma linguagem arbitrária e universal), eliminando a questão da *apresentação*<sup>4</sup>. Para ela (matemática), a eliminação da *apresentação*, com todas as suas consequências, em que a rejeição do *querer dizer* das linguagens humanas se converte no princípio essencial, isto é, no “sinal do conhecimento genuíno” que pauta o seu procedimento, na ânsia da construção da linguagem científica por excelência.

E, para retomarmos a incontornável questão filosófica, perguntemo-nos: o que pode, então, configurar-se como o objecto da filosofia? Qual a função que a *apresentação* desempenha, relativamente a esse objecto? Benjamin responde às nossas questões, nas páginas que se seguem, a partir da determinação de conceitos como o de linguagem, a plataforma essencial de todo o pensamento benjaminiano. É este que deve tomar-se, como se verá, não apenas como ponto de partida essencial de todo o acto de pensar, como também um ponto de “chegada”, ou melhor, um foco utópico que orientará todas as suas reflexões (o conceito de *língua pura*). Deve-se considerar também a noção de Ideia, que conhecerá um desenvolvimento interno ao longo de toda a sua obra, constituindo, por assim dizer, a condição ou princípio activo inerente, não apenas às línguas humanas, como também às obras de arte, determinando o seu devir e dinâmica interna, a sua origem (que diz respeito ao nascimento, desenvolvimento e morte). Também será objecto da nossa análise a noção de nome como a

---

<sup>1</sup> Veja-se o ensaio de Mosès, Stéphane, *L'Ange de L'Histoire*, p. 129, bem como todo o ensaio “L'idée d'Origine”, in *Walter Benjamin et Paris*, pp. 809/826.

<sup>2</sup> A carta de Walter Benjamin, escrita a 20 de Janeiro de 1930 e dirigida a G. Scholem, dá conta desse propósito, anunciando-o claramente: “O fim que eu me tinha proposto (...)era o de ser considerado o primeiro crítico da literatura alemã.”

<sup>3</sup> *Origem do Drama Barroco Alemão*, G.S., 1, Band I, p. 207.

<sup>4</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, pp. 207-208.



matriz (juntamente com o conceito de ideia) do *querer dizer* das línguas humanas, a de verdade como o anseio de todas as línguas, movendo-as no seu *querer dizer*, e a de origem, enquanto tematização histórica da ideia. Anunciar esta pretensão significa também não nos esquecermos que estes conceitos não conhecem uma equivalência operatória no pensamento de Benjamin, mas possuem funções diversas, correspondendo a diferentes graus do seu pensamento, isto é, deve atentar-se à sua dependência interna e necessária e ter-se em conta os diversos matizes que esses conceitos assumem, ao longo da nossa análise.

Advertindo-nos contra o sincretismo das filosofias sistemáticas, pondo-nos em guarda contra o dogmatismo filosófico e contra o historicismo, que acredita na posse da verdade (como a conquista última e dotada de um carácter sistemático), Benjamin expõe-nos o seu projecto. Contra esse sincretismo que habita o coração das filosofias sistemáticas, opõe a sua filosofia descontínua, à maneira de uma *“respiração incansável”*, rítmica que se auto-sustenta como um gesto orgânico, regulado por pausas e pela descontinuidade própria dum acto cujo intento é o de manter o vivo enquanto tal. *Respiração incansável*, diz-nos Benjamin, é também a essência da própria escrita filosófica, marcada pelas hesitações e pela sua musicalidade descontínua.<sup>1</sup>

Gesto ditado pela meditação filosófica, gesto errante e saturnino<sup>2</sup>, mas que retoma constantemente o ponto de partida, a escrita filosófica embrenha-se na tecelagem dos conceitos que a entrelaçam, tarefa que encontra o clímax de perfeição no tratado filosófico medieval porque ele *“contém justamente a referência, pelo menos latente, aos objectos da teologia, sem os quais não é possível pensar a verdade”*.<sup>3</sup>

Desde logo, a contraposição, estabelecida por Walter Benjamin, relativamente à forma de pensar a verdade<sup>4</sup>, entre a descontinuidade característica ao seu pensamento e o modo continuista como as filosofias sistemáticas abordavam o conceito, deve pôr-nos de “pé atrás” para o significado das intermitências do seu pensamento. A remissão benjaminiana para o conceito platónico de verdade e a relação que essa tematização implica, a questão da tensão erótica (como percurso filosófico por excelência), conduz-nos à descontinuidade intrínseca ao conceito de tensão. A verdade não é susceptível de ser possuída - este é o erro em que soçobram as filosofias sistemáticas - porque aquele que assim pensa certamente perderá o pé, julgando conhecer o que se escapa diante de si. Ela (verdade) aparece como uma promessa ao olhar humano, acenando-lhe, mas nunca se revela, na sua forma última e derradeira<sup>5</sup>. Essa é a lição fundamental a retirar da fábula de Saïs, metaforizando a ideia de verdade como *“morte da intenção”*.

Benjamin atribuiu à verdade um carácter fundamental, metafísico<sup>6</sup>, sendo ela o suporte de toda a compreensão humana, a condição matricial e geradora da linguagem, definindo-a do seguinte modo: *“A verdade não entra nunca em nenhuma relação e, sobretudo, ela nunca entra numa relação de intencionalidade. O objecto do conhecimento, enquanto determinado pela intenção do conceito, não é a verdade. A verdade é um ser sem intencionalidade, formado a partir das ideias(...) A verdade é a morte da intenção.”*<sup>7</sup>

<sup>1</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 208.

<sup>2</sup> Este tema será abordado posteriormente, nas partes seguintes do trabalho.

<sup>3</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 207-208.

<sup>4</sup> Considero de extrema utilidade, a este propósito, remeter o leitor para a análise platónica do problema da verdade, in *O Banquete*. É o próprio autor quem nos remete para o diálogo em *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 210-211, retomando a afirmação platónica de que a verdade é bela, fazendo-nos lembrar a carga erótica intrínseca ao conceito de verdade. A relação entre beleza e verdade dá conta, assim, dessa tensão própria e que é o coração do próprio pensamento. Para Benjamin, o conceito de verdade diz respeito ao *querer dizer* das línguas, algo para que todas as línguas se movem e que constitui a própria condição interna do seu desenvolvimento e do seu devir.

<sup>5</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 209-210, em que Walter Benjamin define a diferença entre o acesso à verdade e o conhecimento como posse (a nosso ver retomando a distinção platónica entre objecto de conhecimento e objecto de contemplação) e *G.S.*, 1, Band I, p. 216, em que o autor nos fala *“da fábula da imagem velada de Saïs, diante da qual sucumbe, no instante do desvelamento, aquele que pensava interrogar a verdade”*.

<sup>6</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 210.

<sup>7</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 216.

A verdade escapa à intencionalidade do conhecimento na medida em que ela se configura como *ser*, destituído de intenção, numa unidade que é constituída pela “roda das ideias” e que escapa a toda a interrogação<sup>1</sup>, sendo antes a condição de possibilidade de toda a interrogação. Apetece-nos imediatamente fazer a pergunta: o que leva Benjamin a afirmar a verdade como condição metafísica? Essa compreensão decorre do facto de Benjamin tomar a origem da linguagem como problema filosófico fundamental. A verdade encontra-se na linguagem e nas línguas humanas, justamente como o seu *querer dizer* e essa é a condição *sine qua non* do próprio pensamento.

Retomar a questão da verdade, em pleno século XX, afigura-se uma tarefa tão árdua como necessária. No seio de um mundo (o da modernidade) cuja experiência se encontra em crise, as questões antigas exigem novas respostas. Benjamin é certamente convocado para esse encontro (como tantos outros autores), entre o passado e a emergência de uma nova ordem de valores. O solo em que se constitui o seu pensamento, como se procurará aqui demonstrar, é o solo do “perigo”<sup>2</sup>, da ruptura com o pensamento vigente sobre a linguagem e sobre a história, na medida em que ele se debruça sobre a “crise” dos fundamentos de toda a nossa experiência moderna. Utilizando a benjaminiana expressão, parece que Benjamin tentou “*medir-se seriamente com a noção de progresso*”.

Como Bragança de Miranda afirma, a este propósito, “*O carácter problemático da experiência moderna está em ter de derrubar os fundamentos em que assentava a autoridade da tradição, como condição de liberdade e autonomia, mas também sem poder escolher outro caminho, pois cada novo caminho decai em «tradição».*(...) *Daí que o perigo equivalha a uma perda de limites, por um excesso do humano e por um excesso do inumano, cuja única resposta, quando se sabe que não há fundamento, passa por um ir até aos limites do constituído, agindo aí em favor das melhores ocasiões do humano*”.<sup>3</sup> Benjamin inscreveu-se, e disso são prova a ousadia do seu pensamento e do seu método, numa zona limítrofe do pensar, convivendo com as cesuras próprias da reflexão a que se havia proposto, votada a um gesto excessivo: a reflexão sobre a “*crise dos fundamentos*”.

O excesso do pensamento benjaminiano manifesta-se na sua constante dialéctica, situando-se as suas posições filosóficas numa permanente inquietude que lhe advém da polaridade intrínseca ao próprio pensar. Por um lado; para Walter Benjamin, trata-se de *perpetuar uma tradição* (que a “crise” da modernidade põe completamente em causa, no que se refere aos seus fundamentos) e que é a do comentário, na qual o autor se manteria no anonimato, dando voz a essa mesma tradição. Por outro, trata-se de procurar uma *reactualização* constante da mesma - gesto que, como compreenderemos posteriormente, é o único que pode contribuir para salvar a tradição - e nós apercebemo-nos de que a dialéctica subjacente, fonte de todo o perigo, não encerra uma contradição obscura, mas uma condição natural com a qual se confronta a experiência do homem moderno. É, ela própria, a condição orgânica do pensamento e que lhe permite o exercício saudável do mesmo.

Esses pólos constituem as faces antitéticas do seu pensamento. Podemos, então, afirmar, que eles se configuram como os “lugares” onde se apresenta, em toda a sua evidência, o perigo de que se fala aqui. A *apresentação* contém, e detém, em si o segredo desse perigo e dessa violência. Ao mesmo tempo, ela encerra em si a possibilidade do gesto, a um tempo redentor e (re)fundador. Ela desdobra-se e opera segundo a lei da forma da filosofia, preservando-a, numa barreira constante contra o esquecimento da tradição, mediante a

---

<sup>1</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, pp. 209-210.

<sup>2</sup> José A. Bragança de Miranda, *Analítica da Actualidade*, p. 34: “*Ora, a concepção vulgar com que trabalham as diversas teorias da experiência reprime esta conotação de perigo, que nos permite pensar que a experiência não é redutível à tradição do que é conhecido e foi «provado», ao invés disso, que a própria tradição é uma traição da experiência e, ao mesmo tempo, uma tradição da experiência, que cria todas as «tradições» possíveis. Ela é estado de abertura permanente. É isso que justifica que nos autores modernos a actualidade seja inseparável da ideia de perigo, como é o caso de Foucault e, antes dele, de Walter Benjamin, que defende que não se pode «considerar a história de outro modo senão como uma constelação de perigos» (Benjamin, 1940: 487)*”.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 35.

rememoração. A concluir, a apresentação apenas reconhece uma forma perfeita de salvar a tradição: o tratado, como o paradigma da literatura filosófica<sup>1</sup>.

Obra arquitectónica discreta, o tratado esconde na sua intrincada e laboriosa tessitura a prosa sóbria e objectiva, anulando a diferença entre os desenvolvimentos temáticos e as digressões, uma vez que o ornamento que a caracteriza nasce, ele próprio, partir dessa entretecedura.<sup>2</sup> Assim, forma e conteúdo entrelaçam-se, concorrendo para a tonalidade orgânica da obra, revelando-se do interior para o exterior, mas ocultando-se na sua humildade, através do apagamento da voz do seu construtor. É necessário que um ouvido secreto desenvolva todo o seu movimento perceptivo e toda a sua capacidade, afim de conseguir um acesso, pois o mesmo não lhe é imediatamente concedido a partir da sua “fachada exterior”. O gesto redentor da escrita, e também alegórico, como se poderá entender ao longo deste trabalho, está concentrado, em toda a sua plenitude, nesta imagem privilegiada que é o tratado. Obedecendo a um claro propósito de negação da prosa encantatória que se esgota na sua efémera musicalidade, Benjamin entende a escrita como uma prosa sóbria e objectiva, construída como um denso tecido<sup>3</sup>, retomando, assim o antigo (latino) conceito.

Relativamente à possibilidade de levar a cabo uma obra que fosse inteiramente composta por citações, isso veio posteriormente a confirmar-se como tarefa irrealizável, ainda que o método tivesse sido proposto para o fazer. A essência dessa obra consistiria, com efeito, no seu método: a *apresentação*. Ou, como o afirmou de outra forma Walter Benjamin, “A *apresentação é a essência do seu método*”<sup>4</sup>. Esse método apenas pode ganhar forma na escrita filosófica, marcada pela descontinuidade rítmica do pensamento e que Benjamin designou por “*uma forma originária de prosa*”<sup>5</sup>.

Forma originária de prosa ou prosa objectiva, sóbria, ela constrói-se no anseio de obrigar aquele que a lê às paragens naturais do pensamento e da meditação, procurando contemplar o que não pode ser possuído: a verdade, tomada como “*a roda das ideias*”<sup>6</sup>. Sobriedade da escrita é, portanto, o que convém à filosofia, acolhendo o ritmo da “voz oculta” ou interior do pensamento, ritmicamente, à maneira de uma *respiração incansável*, na qual as paragens e a perda de fôlego correspondem à experiência dos limites do pensamento enquanto acto vivo, orgânico. Poderíamos, ainda, afirmar que a escrita, experienciando os limites da linguagem, as suas falhas e a sua opacidade, permite a apreensão e a captação do pensamento na sua organicidade intrínseca, tradição que o racionalismo inerente às filosofias ecléticas do século XIX<sup>7</sup> parece ter esquecido.

A expressão benjaminiana “*Método é desvio*” conduz-nos, com efeito, ao coração do seu método, a *apresentação*, a qual encontra na forma originária de prosa a sua mais elevada plenitude. No seio dessa “*respiração incansável*” que é o pensamento, a *apresentação* implica o desvio relativamente à posse da verdade<sup>8</sup> como um objecto. Trata-se de um desvio que se pretende como uma aproximação mais autêntica, por via da contemplação das ideias, exigindo a total disponibilidade daquele que as contempla.

É importante não esquecer que, ainda que Benjamin nos fale de ideias, reenviando-nos constantemente para a teoria platónica das ideias<sup>9</sup> e para a contemplação das mesmas, ele

---

<sup>1</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band IV, p. 111.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *A Imagem Proustiana, G.S.*, 1, Band II, p. 311.

<sup>4</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 207-208.

<sup>5</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 208.

<sup>6</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 209-210.

<sup>7</sup> A este racionalismo que, aqui e neste contexto específico, nos referimos, repugna o excesso que inere à vida e à experiência humanas, procurando a todo o custo efectuar um gesto de controlo do que sai fora das balizas estabelecidas. A sistematização levada ao seu extremo deixa de fora a própria experiência, como já Nietzsche o havia compreendido e denunciado.

<sup>8</sup> Desvio, mas não renúncia, como o afirma Walter Benjamin no “Prefácio” da sua obra sobre a *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 207-208. São as ciências que efectivamente renunciam à verdade, na medida em que, na sua ânsia de construir a linguagem científica, rejeitam a tensão inerente às linguagens, rejeitam o seu *querer dizer*.

recusa, no entanto, que essa contemplação seja feita à maneira platónica: “É absolutamente impossível pensar as ideias como objecto de uma intuição, mesmo que intelectual”<sup>1</sup>.

Benjamin não recusa o estatuto metafísico das ideias platónicas, o qual se apressa a garantir. O desacordo, relativamente a Platão, surge no *modo de acesso* às ideias, excluindo a noção platónica de intuição intelectual. Contemplar as ideias é nomeá-las, descobrindo-lhes o carácter simbólico<sup>2</sup>, o qual se oculta nas línguas humanas e que apenas a *apresentação* permite reencontrar. A contemplação filosófica, do ponto de vista benjaminiano, move-se no anseio, como iremos mostrar, de (re)despertar ou renovar o poder mágico da linguagem.

Por outro lado, não lhe são alheias as dificuldades da teoria platónica das ideias (dificuldades para as quais o próprio Platão já nos alertara, em *Parménides*). As ideias possuem, para Benjamin, um carácter histórico (afirmação que Platão, seguramente, jamais subscreveria), metamorfoseando-se, evoluindo, segundo um princípio constitutivo que as acompanha necessariamente, desde o seu nascimento até ao seu perecer. A tarefa do filósofo, para Benjamin, consiste em tentar uma descrição do mundo das ideias, tal que o mundo empírico aí se dissolva, colocando-se, assim, numa posição intermédia entre o investigador e o artista<sup>3</sup>. Trata-se de uma tarefa redentora por excelência, uma vez que os fenómenos, despojados da sua unidade factícia, dispersos em elementos pela actividade mediadora dos conceitos, entram finalmente na unidade autêntica da verdade, tomada como a “roda das ideias”. A actividade conceptual e analítica esgota-sena sua função mediadora, mas é condição *sine qua non* para a redenção dos fenómenos e, simultaneamente, para a apresentação das ideias: “O seu papel de mediadores permite aos conceitos dos fenómenos participar no ser das ideias. E é este papel que os torna aptos a esta tarefa primordial da filosofia: a apresentação das ideias. Enquanto que se cumpre a salvação dos fenómenos por intermédio das ideias, a apresentação das ideias faz-se por mediação da realidade empírica”<sup>4</sup>.

Configuração da ordem das coisas, “reino” onde os fenómenos se encontram salvos e, portanto, salvo também o mundo empírico, as ideias [*res in Universale*] são, como Walter Benjamin, o afirma, *constelações eternas*<sup>5</sup>, que reflectem em si o mundo, na sua estruturação autártica e monádica<sup>6</sup>. Na unidade da ideia, os fenómenos são simultaneamente dispersos e salvos. Isto porque, na medida em que se dispersam os fenómenos em extremos, esses extremos se encontram entre si, descobrindo a sua pertença recíproca [*Zusammengehörigkeit*], sem a qual, certamente, jamais se daria a configuração da ideia. *Mães faustianas*, tal como lhes chama o autor, retomando a metáfora goethiana, elas permanecem obscuras e apagadas enquanto os fenómenos não se reúnem em torno delas, da mesma forma que a maternidade plena não se cumpre enquanto a mãe não se encontrar rodeada pelos seus filhos. Cada uma dessas ideias possui, por sua vez, relações entre si, constituindo a sua interrelação a unidade metafísica da verdade: “(...)todas as essências existem num estado de autonomia e isolamento perfeito, fora do alcance dos fenómenos, mas ainda mais das outras essências. Como a harmonia das esferas repousa sobre o curso dos planetas que nunca se tocam, a existência do mundus intelligibilis [sublinhado do autor] repousa sobre a distância intransponível que separa as essências puras. Cada uma das ideias é um sol e mantém com as outras ideias a mesma relação que os sóis entre si. A relação musical dessas essências é a verdade”<sup>7</sup>.

Essa *paisagem*<sup>8</sup> luminosa constitui o solo no qual se desenvolve toda a linguagem e pensamento humanos, como o seu mais secreto coração, ainda que invisível. As ideias ou

<sup>9</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 210: “Ainda que o conceito proceda da actividade espontânea do entendimento, as ideias são dadas à contemplação. As ideias são um dado prévio. Assim, distinguindo a verdade e as conexões próprias do conhecimento, pode-se definir a verdade como ser (...). Definir a verdade e a ideia como ser é dar-lhe a significação metafísica suprema que o sistema platónico lhe atribui expressamente.”*

<sup>1</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 216.*

<sup>2</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 217.*

<sup>3</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 213.*

<sup>4</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 214.*

<sup>5</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 215.*

<sup>6</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 228.*

<sup>7</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 217.*

*nomes* constituem um *dado prévio da linguagem*<sup>1</sup>, mas elas são menos dadas numa língua originária do que num “*perceber originário*” [*Ursprache/Urvernehmen*]<sup>2</sup>. Isto significa, e Benjamin adverte-nos constantemente, que o único modo de conservar a lei da forma da filosofia consiste em não esquecer esse *dado prévio* que é subjacente às línguas humanas, mediante a *apresentação* como gesto que realiza esse movimento originário de percepção.

As ideias são nomes, que agem secretamente no interior da linguagem, cabendo ao filósofo a tarefa lustral de elevar a linguagem ao seu esplendor originário, purificando as palavras, despojando-as da sua opacidade, resultante da espessura que cobre as línguas humanas, sendo essa mesma espessura a alma das teorias sobre a linguagem, pois reduzem-na (do ponto de vista benjaminiano) a um mero veículo, esquecendo totalmente o seu poder mediúnico. Isto é, esquecendo o seu poder originário e que nela actua.

Assim e a título de conclusão, podemos afirmar que, tal como a delicada harpa eólica, ao deixar passar através das suas cordas o vento, gera o som e torna audível e perceptível o que antes não se fazia ouvir, a apresentação concentra em si (ou antes, procura constituir-se de acordo com essa pretensão) esse poder: o de tornar perceptível a voz “oculta” da linguagem originária e pura, a linguagem dos nomes. Instaure-se, por isso, nesse jogo dialéctico, tensional, de tornar “audível”, “perceptível” e cognoscível o que, sem ela, certamente, não seria possível.

---

<sup>8</sup> Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, p. 106: “(...)o conjunto das ideias constitui um sistema, uma paisagem, uma paisagem primeira sempre presente que os homens esqueceram e à qual querem regressar.”

<sup>1</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 216.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

**Da ideia de língua originária à concepção de uma forma originária de prosa.**

*“Mas o nome não é só a última proclamação, ele é também a invocação propriamente dita da linguagem. Deste modo, manifesta-se no nome a lei essencial da linguagem de acordo com a qual é a mesma coisa expressar-se a si próprio e interpelar qualquer outro. A linguagem - e nela a essência espiritual - só se expressa de modo puro, quando se expressa no nome, quer dizer: na nomeação universal.”*

**Benjamin, Walter, *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem humana* (tradução de Maria Filomena Molder), (G.S., 1, Band II, p. 145).**

Foco ou referência originária, unidade a que as coisas aspiram, para serem salvas, a ideia aparece-nos como utopia<sup>1</sup>, não um ponto estático ou um ser abstracto, mas sim como um alvo historicamente determinado, para o qual convergem todas as coisas, refugiando-se nela. Tradução e *apresentação* são, deste modo, conceitos-chave que concentram o essencial do objecto filosófico de Benjamin, ou aquilo a que Rolf Tiedemann designa por nominalismo<sup>2</sup> benjaminiano. Seguidor atento do debate entre linguagem como convenção e como mimesis, sobretudo através da obra de Burdach, Benjamin opta por uma teoria da tradução, a qual parece reconciliar os pólos do debate.

A tradução, como modo de *apresentação* por excelência, pretende-se como a restauração do carácter simbólico dos nomes<sup>3</sup>, que aparecem nas línguas humanas, na sua forma mediatizada, isto é, convencional e arbitrária<sup>4</sup>. O modo de recondução à Ideia, que não possui um carácter coisal, mas sim linguístico e histórico, constituindo-se como um “*perceber originário*”, encontra-se-se protagonizado no esforço da tradução.

Se, por um lado, como o nota R. Tiedemann, o tradutor precisa da fonte, do original, ao mesmo tempo cabe-lhe a difícil tarefa que é a de estabelecer uma nova versão. Esta tentativa,

---

<sup>1</sup> Rolf Tiedemann, *Études sur la Philosophie de Walter Benjamin*, p. 49: “A ideia tem um ser, ela não é dada previamente senão para o homem; em si e por si, ela é, por assim dizer, um devir utópico. A ideia é o sentido das coisas, essência que não é ainda mas que devém, ou que é a razão nas coisas, isso para o que elas se dirigem, a que elas próprias aspiram, mas em que não podem tornar-se senão na medida em que são traduzidas e apresentadas.”

<sup>2</sup> Rolf Tiedemann, *Études sur la Philosophie de Walter Benjamin*, pp. 41/50.

<sup>3</sup> É preciso contextualizar a posição benjaminiana numa tradição gnóstica da linguagem que tem fundas raízes na filosofia da linguagem. Esta tradição encontra-se essencialmente ligada ao hebreu, numa linha que se estende do Mestre Eckhart, no início do século XIV, passando por Jacob Boehme e se estende até Angelus Silesius, entre 1660 e 1670 e a cabalistas como Agrippa de Nettsheim. George Steiner, na sua obra *After Babel*, ed. Oxford University Press, New York and London, 1975, no capítulo “A linguagem e a tradição gnóstica”, expõe de forma notável a questão. Mais tarde, com Leibniz e Hamann, o misticismo linguístico fundir-se-á com o pensamento linguístico racional.

<sup>4</sup> A ideia de uma língua originária permanece com um foco ou um ponto cego subjacente às línguas humanas, decaídas, após a proliferação ocorrida aquando da construção mítica da torre de Babel, imagem da qual Benjamin se serve para nos dar conta, por oposição, do carácter da língua originária ou língua adâmica. Ainda que essa ideia, a de uma língua originária, se converta no foco ao qual aspiram as línguas humanas, Benjamin não retira o carácter, ainda mágico (tema que será posteriormente abordado e que é, desde já, antecipado) das línguas humanas, propondo a apresentação como modo de restauração do carácter simbólico da língua pura e originária. Trata-se de partir das línguas, tal como elas nos aparecem, como línguas instrumentalizadas (perspectivadas como meros sistemas convencionais e arbitrários que permitem a comunicação) para aceder ao carácter simbólico dos nomes. Sem essas línguas, no seu carácter mediatizado, instrumental, não teríamos qualquer hipótese de efectuar esse movimento de restituição, eliminando-lhes a sua indizibilidade e opacidade.

a de estabelecer uma nova versão a partir do original, só pode efectuar-se tomando por pressuposto a ideia de um parentesco das línguas, isto é, partindo da convicção de que as línguas não são estranhas umas às outras, “*aparentando-se naquilo que elas querem dizer*”<sup>1</sup> e tomando esta condição como condição *a priori*. A ideia benjaminiana de uma metamorfose das línguas a partir de uma língua originária e que retoma o tema, tão caro a Goethe<sup>2</sup>, da metamorfose das plantas a partir da planta originária<sup>3</sup>, subjazquer à teoria da *apresentação*, quer da tradução, sendo esta última considerada um caso exemplar de metamorfose, no sentido em que permite a conservação da lei da forma. E, se no original se encontra a lei da sua forma, como a sua marca fundamental, a sua essência, então, a tradução, enquanto modo de *apresentação*, deve ser considerada como forma, visto que *traduzir é regressar ao original*<sup>4</sup>. Este modo de *apresentação* é considerado, por Benjamin, como essencial às obras literárias. Porquê? Será que a tradução acrescenta o valor da obra? Benjamin afirma que uma tradução, por melhor que seja, jamais pode significar algo para o original, mas isso não implica que deixemos de considerar a traduzibilidade como própria da essência de certas obras, afirmação que, por certo, legitima a traduzibilidade enquanto a possibilidade, não apenas de acesso ao original (estabelecendo com ele uma conexão), rememorando-a e garantindo-lhe o seu desdobramento [*Entfaltung*] que, assim, se encontra permanentemente renovado<sup>5</sup>.

O desdobramento da linguagem e, portanto, das obras literárias, converte-se no único modo possível de contemplar e aceder à língua pura, enquanto algo que deve ser pressuposto como uma “*realidade mística*”, se não esquecermos igualmente as palavras de Benjamin, que devem ser tomadas como o seu ponto de partida fundamental na sua teoria da linguagem (distinguindo-o claramente dum processo exegético), no texto *Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana*<sup>6</sup>. É, sem dúvida, a tradução que, orientando-se para o “ponto cego” da linguagem, põe à prova e leva a cabo a reunião das línguas numa língua, efectuando entre elas a passagem necessária.

Escrita e história parecem convergir e desaguar, assim, no secreto coração da *apresentação*, sob o prisma particular da tradução. Trata-se, com efeito, de contribuir para o desdobramento das obras, que nelas guardam a lei da sua forma, a qual se codifica historicamente. Compreender as obras literárias a partir da sua história e da análise histórica dos géneros literários, descobrindo-lhes a origem, eis o propósito mais elevado e autêntico do tradutor, fazendo elevar o original ao seu esplendor, isto é, fazendo-o aceder ao plano da língua pura<sup>7</sup>.

Para Benjamin, a *apresentação*, e, neste caso, a tradução, converte-se na *pedra de toque* que permite a compreensão e a leitura, ou decifração, da história e da vida, tomada na metamorfose que lhe é ínsita, ou seja, enquanto apreensão da origem das obras, esse princípio dinâmico e interno que se encontra, não apenas no nascimento das obras e, por conseguinte, dos géneros literários, como também é responsável pelo seu desenvolvimento e crepúsculo<sup>8</sup>, isto é, a sua pré e pós-história, tese que encontra o seu pleno desenvolvimento em *Origem*.

A origem, tomada como o princípio essencial, não emerge do factual, como o afirma Benjamin, mas encontra-se recolhida na ideia, onde se encontram salvas essas obras, revelando-se na ideia, de cada vez que esta se confronta com o mundo histórico, configurando-se e consubstancializando-se nessas obras.

Rejeitando o autor a categoria de origem como categoria lógica, ela transforma-se no alvo fundamental que lhe permite a leitura histórico-crítica dos géneros literários e das obras. A

---

<sup>1</sup> *A Tarefa do Tradutor*, G.S., 1, Band IV, p. 12.

<sup>2</sup> Benjamin ficou particularmente impressionado pelas notas introdutórias de Goethe ao *Divan ocidental-oriental*, bem como pela tradução de Sófocles por Hölderlin.

<sup>3</sup> V. Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, introdução de M. Filomena Molder, pp. 13/15.

<sup>4</sup> *A Tarefa do Tradutor*, G.S., 1, Band IV, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band IV, p. 11.

<sup>6</sup> *Sobre a Linguagem*, G.S., 1, Band II, pp. 147/148.

<sup>7</sup> *A Tarefa do Tradutor*, G.S., 1, Band IV, p. 11.

<sup>8</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 226: “*A origem, se bem que seja uma categoria histórica, não tem nada a ver com a génese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas o que está a nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no fluxo do devir.*”

tarefa do crítico (com a qual podemos também estabelecer uma analogia com a do filósofo), tal como a do tradutor, é, como o afirma o autor, uma tarefa de restituição (pela compreensão da rítmica própria à origem) ou de restauração, algo que em si mesmo é e mantém-se permanentemente inacabado e incompleto, numa constante abertura. Decorrendo deste pressuposto, a restituição provisória que cada tradução conforma contribui, não para a sobrevivência da obra, mas sim para a sua elevação simbólica, isto é, para a tentativa de elevar o original ao plano da língua pura ou o “reino prometido” do reencontro das línguas.

Persistência vital, fecundidade, acto orgânico, pautado pelo ritmo de uma respiração incansável, são as características essenciais do acto de traduzir, modos de preservação da lei da forma do original, efectuando a restituição daquele por um acompanhamento das metamorfoses da língua e das suas mutações internas. Longe de ser “*a estéril equivalência entre duas línguas mortas*”, a tradução parece-se antes com o gesto daquele que quer completar o círculo da vida da obra, ditado pelo princípio da conservação da sua energia intrínseca e originária ou o que é o mesmo que dizer a história “orgânica” da obra.

Por isso, e enquanto modo de *apresentação* por excelência, a tradução rejeita a objectividade do conhecimento, naquele sentido de uma restituição à maneira de uma imagem-cópia [*in Abbildern*] do real, perfazendo um “desvio” face àquele. Porque, para manter o sopro vital da obra original, ele tem de renunciar à imagem de uma restituição final e última, pois o original altera-se, à maneira de um ser vivente. Trata-se, antes, de suspender o próprio olhar, para se poder acompanhar as perdas de fôlego - submergindo no “perigo” do acto respiratório, que é o de poder, a cada instante, deixar de estar vivo e deixar de respirar - as paragens e suspensões que inerem à obra, tomando, assim, a língua como coisa viva, movente e em contínua metamorfose.



**DO NOME AO PECADO ORIGINAL: A “Hora Natal” da palavra humana. A possibilidade da “dizibilidade” das línguas humanas.**

“(…)Então, o Senhor Deus, após ter formado da terra todos os animais dos campos e todas as aves dos céus, conduziu-os até junto do homem, a fim de verificar como ele os chamaria, para que todos os seres vivos fossem conhecidos pelos nomes que o homem lhes desse.”

Gênesis, 2.

“(…)O conhecimento no qual se extravia a serpente, o do bem e do mal, é sem nome. No sentido mais profundo do termo, ele é nada e é este saber, ele próprio, que é justamente o único mal que conhece o estado paradisíaco. O saber do bem e do mal abandona o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não-criadora do verbo criador. Neste conhecimento o nome abandona-se a si próprio: o pecado original é a hora natal do verbo humano”

**Walter Benjamin, Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem humana, G.S., 1, Band II, pp. 152, 153.**

Para Benjamin, toda a linguagem se liga indissolivelmente à história, daí que as categorias linguísticas estejam intrinsecamente ligadas às categorias históricas. Essa ideia aparece claramente exposta no seu texto sobre o *Sentido da Linguagem no Trauerspiel e na Tragédia*, estabelecendo, um paralelismo entre linguagem e história que se constitui como o pressuposto fundamental de toda a teoria benjaminiana da linguagem. Isso significa que a história não apresenta uma coesão total com a linguagem, mas que nasce justamente daquilo a que G. Agamben chamou uma *“fractura do plano da linguagem”*, ou seja, o abismo que se instaurou entre o plano da linguagem adâmica e paradisíaca - a linguagem dos nomes - e as linguagens humanas, decaídas na esfera das significações, cisão instaurada após a Queda original. O saber do bom e do mau, o saber do juízo, é bem o resultado desta decadência de um estado paradisíaco originário e mágico, ainda que Benjamin reconheça no juízo uma outra magia, a da separação, aprovação e condenação, à maneira de um *residuum*, que permaneceu dessa língua originária, língua pura, da palavra oral, que não conhece ainda a palavra escrita (como forma de inscrição do sentido).

Por consequência, também a história nasce ou conhece a sua origem a partir dessa cisão<sup>1</sup>, inscrevendo-se na dimensão das línguas humanas, fruto da proliferação. A ideia de uma tristeza, a da natureza emudecida (porque já não nomeada, não reconhecida pelo homem e pelo poder mágico do conhecimento, que o nome potencia) converte-se no seu elemento mais significativo. Essa tristeza da natureza e da criatura sobrenomeada é, a todo o passo, representada de forma alegórica. Morte e transitoriedade, características afins, são bem os “rostos” que convêm à história.

Poderíamos, ainda, acrescentar que é dessa fractura, dessa explosão no interior da linguagem, estabelecendo os limites entre o dizível/comunicável e o indizível/não-comunicável, que toda a teoria da alegoria, em Walter Benjamin, ganha o seu mais amplo sentido, tendo sido também por essa razão que Benjamin foi levado a reconhecer, nas formas alegóricas da linguagem e da arte, o rosto secreto da própria história.

---

<sup>1</sup> O tempo, tomado como sucessão, não existia antes da criação. O tempo de Deus é um presente eterno, situado fora da esfera da história humana. Por isso, a história humana surge após a cisão entre as línguas e a emergência da própria cisão entre o tempo primordial e o tempo dos homens, regido pela sucessão.

O que levou Benjamin a procurar na língua dos nomes o suposto da comunicabilidade da linguagem, eis a questão que devemos colocar, em primeiro lugar, se quisermos compreender o essencial da sua teoria. A preocupação, tão preciosa para Benjamin, resulta de um esforço genuíno da sua parte para compreender a origem e a vida própria da linguagem humana, encontra-se exposta no seu ensaio *Sobre a Linguagem*<sup>1</sup>. Este analisa, essencialmente, a “fractura” do plano da linguagem, acima citada. Poderíamos estabelecer, desde logo, essa cisão como a condição prévia para a questão.

Após o Pecado original (e também, segundo o próprio mito da construção da torre de Babel, tal como ele se encontra descrito no *Génesis*), os nomes ou ideias viram-se olvidados e recobertos pela “indizibilidade”<sup>2</sup> ou opacidade das línguas humanas, tendo sido eles que, primitivamente, terão constituído a linguagem adâmica ou originária e perdido, posteriormente, devido à confusão babélica das línguas<sup>3</sup>, o seu poder nomeador originário. As línguas apresentam-se degradadas e estilhaçadas, face à sua natureza originária.

A questão fundamental que aqui se apresenta é, sem dúvida, o poder mágico ou mediúnico da linguagem. O nosso ponto de partida deve tomar o alvo benjaminiano de restauração ou (re)fundação da linguagem - no seio de uma modernidade que entende a linguagem destituída do seu poder mediúnico e partilhando, desta forma, a perspectiva de Humboldt<sup>4</sup> - e do seu poder simbólico, projecto que, como iremos ver, caminha par a par com a sua pretensão de fundar uma nova concepção da história. Devemos, assim, partir da pretensão benjaminiana de crítica à concepção burguesa da linguagem<sup>5</sup> Esta última vê nela um mero veículo ou instrumento das ciências, degradando o entendimento da linguagem como princípio de comunicação. Benjamin opõe-lhe, assim, a sua teoria, afirmando: “*A outra concepção não conhece nem meio, nem objecto, nem destinatário da comunicação.*”<sup>6</sup>

Este texto deve ser confrontado com uma outra passagem que lança luz sobre o que Benjamin quer, a todo o custo, defender: a imediateidade da linguagem e o seu puro poder de comunicar: “*(...)a linguagem é a essência espiritual das coisas. Assim, desde o início, a*

---

<sup>1</sup> Embora Walter Benjamin pretenda afastar-se da exegese bíblica, no entanto, é necessário referir a sua posição como devedora da tradição gnóstica da linguagem, posição inicial e da qual se irá afastando gradualmente.

<sup>2</sup> No sentido em que passa a existir uma multiplicidade de significações, devido ao carácter arbitrário e convencional das línguas.

<sup>3</sup> *Sobre a Linguagem*, G.S., 1, Band II, p. 154.

<sup>4</sup> V. Humboldt, Wilhelm von, *Ergon ou Energeia*, organização e introdução por José M. Justo, apáginastantas, Materiais críticos 7, Lisboa, 1986, p. 109, “Sobre a Diversidade...”. Benjamin é considerado um herdeiro da tradição linguística de Humboldt, o qual considera as línguas humanas como algo que se encontra em progresso constante. Tal como o autor o afirma, na pp. 122, 123 e 124, ela não se constitui como um produto (*Ergon*), mas sim como uma actividade (*Energeia*), ou seja, um trabalho “constantemente repetido do espírito para tornar o som articulado capaz de servir de expressão ao pensamento”. Essa concepção entretece-se com a ideia de “a forma da língua é precisamente constituída por tudo aquilo que permanece, uniforme e continuamente, neste trabalho de espírito para elevar o som articulado à expressão do pensamento.” A ideia de um parentesco entre as línguas e, por conseguinte, a possibilidade da passagem entre elas, encontra-se também defendida por Humboldt, na página 126: “Antecipando um pouco, diria que a identidade e a afinidade das línguas tem necessariamente de passar pela identidade e afinidade das formas(...)Assim, por si só, a forma permite decidir com que outras uma língua está aparentada(...)As formas de várias línguas podem reunir-se numa forma mais geral(...)”.

Gostaríamos também de remeter o leitor à leitura da tese de mestrado de Olga Maria Pombo Martins, *Leibniz e o Problema de uma Língua Universal*, da Universidade Nova de Lisboa, em que a autora se debruça, de modo pormenorizado sobre a questão, não apenas da origem da linguagem, como também da possibilidade de levar a cabo esse projecto simbólico de uma língua universal, tomando o caso particular de Leibniz.

<sup>5</sup> *Sobre a Linguagem*, G.S., 1, Band II, p. 144: “Esta perspectiva da concepção burguesa da linguagem(...) consiste em dizer: o meio de comunicação é a palavra, o seu objecto é a coisa, o seu destinatário o homem.”

<sup>6</sup> *Ibidem*.

*essência espiritual é posta como comunicável, ou, sobretudo, ela é posta justamente na comunicabilidade e a tese segundo a qual a essência linguística das coisas é idêntica à sua essência espiritual não é senão uma tautologia. Não há conteúdo da linguagem; como comunicação, a linguagem comunica uma essência espiritual, ou seja, pura e simplesmente uma comunicabilidade”*<sup>1</sup>

A linguagem comunica-se a si mesma, na sua *imediateidade essencial*: eis o que se procura salvaguardar. Benjamin toma como “*ponto cego*” do seu pensamento a restauração do poder mediúnic da linguagem, como já tínhamos visto, tese frequentemente reiterada por Agamben.

Tal como Benjamin nos apresenta a questão, tomando como matéria de reflexão a interpretação do mito do *Génesis*, em *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana*, o plano original da linguagem é o dos nomes, ilustrando a sua análise a partir da imagem bíblica da nomeação adâmica. A linguagem adâmica é a língua pura, originária, língua oral e livre, cujo poder mágico lhe confere, não apenas a possibilidade de nomear, acabando a criação, mas, também, a possibilidade de conhecer as coisas<sup>2</sup>. Uma forma (não devemos esquecer esse aspecto) ou o modo como o homem se comunica a Deus<sup>3</sup>. A teoria benjaminiana do nome próprio exprime a relação entre o poder mediúnic, o conhecimento da natureza e a comunicação com Deus. O homem comunica-se a Deus, como o afirma Benjamin<sup>4</sup>, pelo nome que dá à natureza, arrancando-a à sua mudez triste, e aos seus semelhantes e essa forma como estabelece a comunicação com a natureza é também a forma como, na sua linguagem muda, ela se comunica ao homem, pois essa possui, ainda, em si, o carácter residual do verbo criador, próprio de toda a linguagem. O homem conserva, mediante o acto de nomear, o poder de transmissão da linguagem, conservando-a e legando-a como um testemunho às gerações vindouras. A extraordinária passagem de Walter Benjamin que transcrevemos aqui dá bem conta dessa inesgotável capacidade humana: “*A linguagem da natureza deve ser comparada a uma secreta palavra de ordem que cada sentinela transmite na sua própria linguagem à seguinte, mas o conteúdo da palavra de ordem é a linguagem da própria sentinela. Toda a linguagem superior é tradução da linguagem inferior, até que ela se desenvolva a sua última claridade: a palavra de Deus, que é a unidade deste movimento linguístico*”<sup>5</sup>

Reflectindo a mais íntima e indissociável relação entre conhecer, nomear e exprimir-se, o *nome* configura-se como o elemento cristalino e puro que possui um esplendor e um poder mágicos, no mundo adâmico ou original. É o “*dizível*” por excelência e, nele se consagra a mediunidade, a imediateidade da essência da linguagem, *que ainda não conhece* a exterioridade e o peso do sentido, o qual irá constituir a palavra futuramente, a partir da hora natal do pecado.

Walter Benjamin extrai consequências dessas teses quando afirma: “*Mas ainda que a essência espiritual da linguagem seja a própria linguagem, ela não pode comunicar-se pela linguagem, mas somente na linguagem. O nome resume em si esta totalidade intensiva da linguagem como essência espiritual do homem. O homem é o que nomeia, aquele a quem reconhecemos que pela sua boca fala a pura linguagem. Toda a linguagem, enquanto se comunica, comunica-se na linguagem(...) é por isso que o homem é o mestre da natureza e pode denominar as coisas.*”<sup>6</sup>

Na sua imediateidade, a linguagem dos nomes é um património que cabe ao homem, um dom que, como a vida<sup>7</sup>, lhe é concedido. O homem não foi criado pela linguagem, como o

---

<sup>1</sup> *Sobre a Linguagem, G.S., 1, pp. 145, 146.*

<sup>2</sup> *Sobre a Linguagem, G.S., 1, p. 148 : “Deus, dando-lhes um nome, tornou as coisas cognoscíveis; mas é na medida em que as conhece que o homem lhes dá um nome.”*

<sup>3</sup> *Sobre a Linguagem G.S., 1, p. 144: “(...no nome a essência espiritual do homem comunica-se a Deus.”*

<sup>4</sup> *Sobre a Linguagem, G.S., 1, p. 157.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> *Sobre a Linguagem, G.S., 1, p. 144.*

<sup>7</sup> *V. Génesis, 2: “O Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo.”*

afirma Benjamin<sup>1</sup>, pois Deus não o quis submeter à linguagem, mas nele (homem) libertou o seu dom mais precioso e mais acabado, “como «medium, da criação”. A partir desse momento repousou, tendo depositado no homem a sua potência criadora/nomeadora.

Essa, podemos doravante afirmar sem reservas, é a magia que cabe à linguagem, a de ser a um tempo, um dom divino, permitindo-lhe o acabamento da criação, e a condição de possibilidade dada ao homem para efectuar o conhecimento das coisas, à medida que as vai nomeando. À imagem do poder divino, a linguagem conhece, deste modo, o seu resplendor e a unidade mais perfeita e acabada<sup>2</sup>. Daí que sejamos levados a afirmar com legitimidade, como Giorgio Agamben, citando o próprio Walter Benjamin: “De modo que não se pode encontrar, na língua pura, o problema do indizível e do dizível”<sup>3</sup>, diferença que se encontra no coração das línguas humanas e prolíferas, como a sua diferença essencial.

O texto benjaminiano *A Tarefa do Tradutor* retoma o tema, apresentando-nos a possibilidade da redenção messiânica das línguas prolíferas. A tensão do “querer-dizer [das Meinen]” perpassa nelas como o seu sopro vital, exprimindo a tensão dessas línguas decaídas, imersas na exterioridade do sentido e na separação entre a dizibilidade e a indizibilidade, como a essência dicotômica que as caracteriza no seu essencial, numa tensão para a língua pura e para origem paradisiaca da linguagem: “Permanece em toda a linguagem(...), fora do comunicável, um incomunicável, qualquer coisa que, segundo o contexto onde se desenvolve, é simbolizante ou simbolizado. Simbolizante somente nas obras acabadas da linguagem; mas simbolizado no próprio devir das línguas. E o que procura representar-se e instaurar-se no devir das línguas, é o núcleo da língua pura.”<sup>4</sup>

O “querer-dizer [das Meinen]” reenvia sempre e inevitavelmente para a língua pura, não como uma utopia, supondo um conceito finalista messiânico, mas como um anseio que se repete e se reactualiza, de modo constante, nas línguas, agindo nelas secretamente e a cada instante. Mesmo escondido que se encontre, ele age como um movimento que as atrai para a língua (a tradução expressa e actualiza esse segredo) que já não conhece a exterioridade do sentido e dela se encontra liberta. Do mesmo modo, como se verá, que a história tende para a sua redenção messiânica, encarando cada instante como “tempo cheio”, na medida em que nesse instante se oculta a possibilidade da redenção messiânica, também as línguas esperam secretamente esse instante redentor:“(...)reencontrar a pura linguagem estruturada no movimento da linguagem, tal é o violento e único poder da tradução”<sup>5</sup>.

Todas as línguas históricas, no ponto de vista benjaminiano, visam o reencontro feliz, ansiando pela pura língua, como o seu “repouso simbólico”, se nos é permitida a expressão. Todas elas querem-dizer a língua pura, essa que já nada quer-dizer, que já nada quer comunicar, liberta da tensão do “querer-dizer” e da ambiguidade que resulta dessa tensão, inscrita no próprio devir das línguas. Poderíamos, ainda, formular esse desejo, segundo as próprias palavras de G. Agamben: “(...)todas as línguas querem dizer a palavra que já não quer dizer”<sup>6</sup>. Aquilo que permanece de indizível nas línguas humanas, como o nota a perspectiva acutilante de Agamben, o que não é dito ou o indizível, inscreve-se no movimento tensional do querer-dizer das línguas, tensão essa que, afinal, se converte na condição do devir das línguas. Porquê? Porque elas “movem-se” para a língua pura como o seu anseio mais luminoso, aquela em que a palavra é não-expressiva<sup>7</sup> [ausdrucksloses Wort]:“(...)Nesta linguagem pura que não

<sup>1</sup> *Sobre a Linguagem*, G.S., 1, Band II, p. 149.

<sup>2</sup> Parece ser esse o significado da afirmação benjaminiana em *Sobre a Linguagem*, G.S., 1, Band II, p. 157: “Toda a linguagem superior é tradução da linguagem inferior, até ao momento em que se desenvolva a sua claridade última: a palavra de Deus, que é a unidade deste movimento linguístico.”

<sup>3</sup> *Walter Benjamin et Paris*, “Langue et Histoire”, p. 797.

<sup>4</sup> *A Tarefa do Tradutor*, G.S., 1, Band IV, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Walter Benjamin et Paris*, “Langue et Histoire”, p. 798.

<sup>7</sup> Parece surgir, aqui, alguma dificuldade, com a tradução da palavra. A palavra não-expressiva ou inexpressiva, de acordo com a tradução portuguesa, exige uma opção, sem que se deixe cair o leitor na ambiguidade do termo ou conceito. Com efeito, esta palavra não é uma palavra morta, mas a própria fonte do dizer, é para ela que todas as línguas tendem. Isto é, ela é *antes* da comunicação, da expressão, não se reduzindo à sua componente puramente comunicativa, mas mantendo-se energeticamente como o

*visa mais nada nem exprime mais nada, mas é palavra não-expressiva e criadora, aquilo que é visado em todas as línguas*<sup>1</sup>.

Assim e em última análise, ao invés das línguas humanas, a língua original ou língua adâmica<sup>2</sup> não conhece senão a *dizibilidade* perfeita, propriedade que, sem dúvida, encontra o seu “lugar” no nome, unidade imediata e que concentra em si o querer-dizer e o próprio dizer. O que se comunica, comunica-se *nela*, no próprio acto de nomear. Mais do que dizer, o nome encerra em si o poder de agir, que lhe é indissociável e a sua própria magia.

Teologia, linguagem e história, como se verá posteriormente e será amplamente demonstrado, nas partes seguintes deste trabalho, entrecruzam o seu destino, enlaçando-se e reenviando-se continuamente, protagonizando a linguagem o “lugar” onde ocorre todo o conhecimento histórico. Mas a perspectiva teológica, messiânica, que percorre, com o seu sopro vital, os ensaios sobre a linguagem, não pode ser confundida com a exegese teológica habitual (como, de algum modo, já vimos anteriormente) que é actividade, por si só, da religião. Benjamin adverte-nos constantemente para esse facto, quer no seu ensaio *Sobre a Linguagem em Geral*, como no texto *Origem do Drama Barroco Alemão*. E, ainda que Mosès nos refira em *L’Ange de L’Histoire* a existência e a articulação de três paradigmas (o teológico, o estético e o político) na obra benjaminiana nas suas várias fases, devemos aproximar-nos com toda a cautela disso a que chamamos a presença do paradigma teológico da sua teoria da linguagem.

É fundamentalmente nas formulações benjaminianas, e na sua confrontação, na análise das suas consequências, que devemos atentar cuidadosamente, visando salvaguardar a fidelidade da nossa análise: “(...) *nós não queremos nem perseguir um projecto de exegese bíblica, nem, neste contexto, situar objectivamente a Bíblia, como verdade revelada, na base da nossa reflexão, mas simplesmente explorar o que nos apresenta a Bíblia quanto à própria natureza da linguagem; e a Bíblia não é, como ponto de partida, indispensável ao nosso projecto senão porque a seguimos aqui no seu princípio em que ela pressupõe a linguagem como uma realidade última, inexplicável, mística, que não deve considerar-se senão no seu desenvolvimento*”.<sup>3</sup>

Vejamos, ainda, a seguinte passagem, que nos permite fazer a ponte entre os dois textos e ilumina o sentido da afirmação anterior. Para quê e qual a razão porque se deve tomar a Bíblia e a passagem do *Génesis* como ponto de partida eminentemente filosófico? A resposta parece encontrar-se neste texto: “*Todas as épocas que encararam a essencialidade incontornável da verdade viram impôr esta prática numa propedêutica que se permite designar pelo termo escolástico de tratado porque ele contém justamente a referência, pelo menos latente, aos objectos da teologia, sem a qual não é possível pensar a verdade.*”<sup>4</sup>

Assim, do ponto de vista benjaminiano, sem essa remissão aos objectos teológicos, não seria possível pensar a verdade, tomada como “*roda das ideias*”<sup>5</sup> ou como um “*ser destituído de intenção*”<sup>6</sup>, que se apresenta na linguagem e nela age secretamente. Todavia, tal como o autor nos adverte, é necessário discernir o âmbito da Revelação do âmbito do conhecimento da verdade. Todo o seu projecto se estabelece nessa “*remissão latente*” aos objectos teológicos, que não implica, contudo, uma dependência. Essa remissão deve-se mais à influência de Hamann e do seu pensamento sobre Walter Benjamin, bem como às influências do pensamento místico e cabalístico de Rosenzweig, de G. Scholem e do seu messianismo sobre a sua obra, tendo impresso nela a sua marca indelével e decisiva. Por outro lado, a influência do pensamento linguístico de Humboldt também se fez sentir, nomeadamente no que concerne ao devir das línguas humanas, tendo-se entrecruzado com as anteriores influências. Toda esta conjunção e conjugação de factores e legados terá impresso no pensamento de W.

---

princípio ou a possibilidade do *dizer*.

<sup>1</sup> *A Tarefa do Tradutor*, G.S., 1, Band IV, p. 19.

<sup>2</sup> Esta relação, entre línguas humanas e língua adâmica, reveste-se de uma verdadeira problematidade, na medida em que se, por um lado, a língua adâmica não é humana, por outro, as línguas humanas encontram nela e no princípio da nomeação a sua base de sustentação.

<sup>3</sup> *Sobre a Linguagem*, G.S., 1, Band II, p. 147.

<sup>4</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 208.

<sup>5</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 210.

<sup>6</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 216.

Benjamin contornos e marcas precisas. Por outro lado, a ancoragem no pensamento místico-judaico, como o nota Arno Münster<sup>1</sup>, durante a sua juventude, orientou Benjamin para uma determinada direcção, que lhe foi indicada por uma necessidade interior, impelindo-o à recusa das teorias linguísticas de Jakobson e da Escola de Praga, ou seja, as teorias que definem a linguagem pela sua função de signo e de comunicação.

Em última análise e como já vimos igualmente, a teologia aparece na sua obra, não apenas contendo a expectativa de salvação do homem e de redenção da morte, mas supondo, ainda, a possibilidade redentora da passagem, à maneira de um “ponto de fuga” para onde convergem as línguas humanas. Tal foco de convergência, constantemente vislumbrado a partir do movimento de cada língua, a cada passo, é a língua pura ou originária, cuja essência é da ordem da pura comunicabilidade ou da pura “*dizibilidade*”.

---

<sup>1</sup> *Progrès et Catastrophe: Walter Benjamin et l'Histoire*, “Walter Benjamin et la Philosophie du Langage”, p. 132.

**A Apresentação como conceito operatório e condição de possibilidade da passagem do *indizível* ao *dizível*.**

Se no ensaio *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a linguagem humana* é constatada a decadência da linguagem, a sua queda, adquirindo esta um carácter meramente instrumental e exterior à sua essência, já o ensaio *A Tarefa do Tradutor* deve ser tomado numa outra direcção. Este último parece complementar e amplificar o ponto de vista anterior, apontando e apresentando a linguagem na perspectiva messiânica da redenção. Isto é, no nosso horizonte, como já vimos, aparece-nos o clarão cintilante da salvação messiânica, projecto que se sustenta, igualmente, na conjunção com a sua perspectiva histórica.

Por aí se pode ver que a tarefa do filósofo e, também, a do tradutor, tarefa de interpretação ou *apresentação* [*Darstellung*], se constitui, também ela, à maneira platónica, no seu procedimento metodológico, como uma espécie de anamnese<sup>1</sup>, cujo alvo é o da restauração simbólica das ideias, procurando transformá-las em “focos” inteligíveis<sup>2</sup>, conduzindo a linguagem à sua plena *dizibilidade*: “(...)eu retorno sempre a esta ideia que eliminar o *indizível* da nossa linguagem até a tornar pura como um cristal é a forma que nos é dada e é a mais acessível para agir no interior da linguagem (...)esta eliminação do *indizível* parece-me coincidir com um estilo de escrita sóbrio e propriamente objectivo e indicar, no próprio interior da magia que é a ordem da linguagem, a relação que existe entre conhecimento e acção.”<sup>3</sup>

Seguindo o rasto das palavras de Benjamin, poderíamos, então, afirmar que aquilo que se designa por *forma originária de prosa ou ideia da prosa* deve entender-se como um propósito de clarificação da linguagem, actuando e operando na linguagem por forma a (re)conduzir a mesma ao seu resplendor originário, fazendo com que esses nomes ocultos, recobertos pela instrumentalização das línguas, cintilem na sua transparência. (Re)acender a pureza do nome, (re)instaurar o seu poder ou magia simbólicos, eis o alvo disso que Benjamin designou por função essencial da escrita filosófica. A *apresentação* é, sem dúvida, esse acto que permite a purificação mediante o qual o filósofo exerce um acto rememorativo e salvador.

Reivindicação ao direito de nomear<sup>4</sup>, como forma de redenção e restauração simbólica das ideias, no seio da linguagem, eis no que se converte o propósito essencial do método benjaminiano. O autor coloca, lado a lado, numa coesão indistinçável, a paternidade da linguagem e a da humanidade - considerando que Adão já não é, aqui, aquele que nomeia, mas sim o que julga -, o que significa, também, afirmar a própria paternidade da história e do tempo, como eventos que se dão na sua multiplicidade e em simultâneo. No palco da história, configuram-se, na sua diversidade, as concretizações dessa perda ou queda e, por isso, o esforço da filosofia parece congrega no seu método o objectivo redentor, o gesto que procura levar a cabo o movimento de salvar a pátria humana e originária.

Do que se salva a linguagem? O que pode perdê-la é essa *indizibilidade* que inere às línguas, na sua multiplicidade. Por isso e como já vimos, “*eliminar o indizível da nossa linguagem*” converte-se no pressuposto essencial de toda a filosofia, tal como Benjamin o descreve na carta a Martin Buber, transformando-se no propósito ou intenção fundamental da prosa filosófica, a qual alcança a sua configuração mais acabada sob a forma de tratado. Este consagra, deste modo, o estatuto eminentemente mediúnico da própria filosofia e eis-nos diante do clímax de perfeição da tarefa filosófica. À maneira erótica e ansiando por fundir o que se encontra desunido, o tratado, por natureza inacabado e incompleto, opera mediante a sobreposição e a montagem de um sistema de citações, configurando a mais elevada forma de prosa filosófica.

Nesta tensão podemos “ler” ou decifrar o impulso salvador por excelência. Guiado pela ânsia nostálgica de um olhar que se pretende redentor, tal como o anjo alegórico da história<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 217.

<sup>2</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 216-217.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter, excerto de uma carta a Martin Buber de Julho de 1916, *Briefe, I*, pp. 126, 127.

<sup>4</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 217.

<sup>5</sup> V. “Sobre o Conceito de História”, *G.S.*, 2, Band I, p. 697. Este tema será exaustivamente tratado nas partes posteriores deste trabalho.

de olhar trespassado pela angústia da impotência, diante da catástrofe eminente<sup>1</sup>, de asas aprisionadas pela tempestade que sopra do paraíso, é esse o impulso alegórico para o qual nos remete, a cada passo, Walter Benjamin. É diante da tristeza desse olhar dialéctico que nos encontramos e com o qual nos confrontamos, a todo o instante, na leitura da sua obra. É na tensão, que se instala entre o reconhecimento da catástrofe da história e da linguagem (em simultâneo, como se verá) e o desejo de salvar os “mortos”, isto é, a tradição já despedaçada, pela escrita redentora, que se revela o dinamismo intrinsecamente dialéctico, da sua obra alegórica, encontrando Benjamin nesta via ou *modus operandi* as suas afinidades mais próximas no pensamento alegórico de Baudelaire e de Proust, entre outros autores que, aqui, não serão abordados.

O pensamento benjaminiano move-se claramente no seio desse vaivém entre dois pólos, que se opõem mas não se excluem, orientando-se pela *ideia da prosa*, não como um ideal, mas, como Agamben tão bem compreendeu, como a *ideia da língua*: “A língua universal de que se trata aqui não pode ser para Benjamin (...) senão a ideia da língua: não um ideal (no sentido néo-kantiano, mas precisamente a ideia platónica da linguagem, que salva e realiza em si todas as línguas históricas e que um enigmático fragmento aristotélico nos apresenta como um «meio termo» entre prosa e poesia.”<sup>2</sup>

De outro modo, poderíamos afirmar que a ideia da língua se converte num foco orientador de todo o pensamento benjaminiano, isto é, ponto cego, por excelência, para onde convergem todos os esforços de clarificação das línguas, partindo da sua opacidade, procurando, em cada uma delas, (re)descobrir o clarão da sua origem, elevando a língua à sua cintilância e poder originários, estes que são da ordem da pura “*dizibilidade*”.

É, de todo, pertinente retomar a epígrafe benjaminiana<sup>3</sup>, que nos deu o mote. O que Benjamin nos anuncia, nessa passagem, na sua forma mais esplendorosa, é, desde logo, a ideia da prosa, a qual convém apenas a um mundo cuja essência é a de uma actualidade integral e plena: o mundo messiânico. Esta perspectiva contém uma exigência, a da redenção da história, como se verá posteriormente, mas supondo que ela seja cumprida e acabada na dizibilidade plena da língua. Celebração, festa, eis as formas que melhor convêm à história messiânica. No entanto, como o próprio Walter Benjamin nos afirma, trata-se de uma celebração sem ritos, purificada de toda a solenidade e de todo o canto, pois a ideia da prosa é a de uma prosa integral que *já nada tem a dizer e a comunicar*. Tal como a língua dos pássaros é entendida pelas crianças nascidas num domingo, também a prosa integral deve ser aquela que é integralmente compreendida por todos os homens e, por essa mesma razão, celebrada em toda a sua plenitude.

---

<sup>1</sup> Não será inoportuno lembrar aqui o belíssimo filme de Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, onde o tema da impotência do anjo atinge o seu esplendor.

<sup>2</sup> *Walter Benjamin et Paris*, “Langue et Histoire”, p. 805.

<sup>3</sup> *Écrits Français*, “Sur le Concept d’Histoire”, Éditions Gallimard, p. 355.



***B) Walter Benjamin e a história: entre o marxismo e a teologia ou a história de um projecto peculiar***

*“O que foi, o que é e o que será, a história do passado e do futuro, as coisas que tive e as que terei, tudo isso nos aguarda num qualquer lugar desse labirinto tranquilo...”.*

**Jorge Luís Borges, Nove Ensaios Dantescos**

## Marxismo, apocalipse messiânico e utopia

*“A imagem da felicidade encerra a da salvação, inelutavelmente, tal como a ideia de «passado». A imagem da salvação é dela a própria chave. Não é a voz dos nossos amigos que assombra, por vezes, um eco das vozes daqueles que nos precederam sobre a terra? E a beleza das mulheres de uma outrora não se assemelha à das nossas amigas?(...) Há um encontro misterioso entre as gerações defuntas e aquela de que nós próprios fazemos parte. Nós fomos esperados sobre a terra. Foi-nos entregue, tal como a cada geração que nos precedeu, uma parcela do poder messiânico. O passado reclama-a, tem direito sobre ela(...)O historiador materialista sabe disso qualquer coisa”.*

**Walter Benjamin**, *Écrits Français*, “Sur le Concept d’Histoire”, II, p. 340 (G.S., 2, Band I, pp. 693-694).

Ainda que permanecendo no seu carácter sibilino, esta passagem parece concentrar o essencial da sua visão histórica. A imagem da redenção, e a ideia de felicidade que lhe está intimamente associada, congrega em si o ponto de acesso à compreensão da sua visão. É o próprio quem afirma que ela é a chave ou o operador que lança a ponte entre a visão materialista dialéctica e a visão teológica da história. É caso para nos perguntarmos: em que pé nos deixa Walter Benjamin?

O quadro teórico em que se insere esta concepção é vasto e marcado pela influência de várias correntes que se entrecruzam. Contemporâneo de Scholem e conhecedor do seu movimento místico-judaico, de E.Bloch e da sua visão histórica, herdeiro do idealismo romântico e do marxismo (não ignoremos, porém, a presença tutelar de Blanqui e de Fourier, as quais são marcantes na sua obra sobre as *Passagens*) que lhe sucedeu, é, sem dúvida, nesse entrecruzamento que se desenvolve o seu pensamento histórico, que caminha par a par com a sua teoria da linguagem. Inúmeros textos resultaram dessa actividade teórica e profusa do autor, em que se adivinha um movimento secreto e que corresponde à evolução interna do seu pensamento.

É habitual remeter o leitor para a obra *Sobre o Conceito de História*, mas importa não esquecer esse texto fundamental que é *A Origem do Drama Barroco Alemão*, que se refere, sobretudo, à história dos géneros literários, a partir da análise do conceito de origem, ou, ainda, *O livro das Passagens*, ao longo do capítulo N, consagrado às reflexões teóricas sobre o conhecimento e à teoria do Progresso e, ainda, o seu *Fragmento Teológico-político*, escrito antes da obra *Sobre o Conceito de História*. É importante não menosprezar, igualmente, os textos referentes à teoria da linguagem (*Sobre a Linguagem em geral e sobre a Linguagem humana*) e à teoria da tradução (*A Tarefa do Tradutor*).

É necessário tomar como o primeiríssimo suposto da teoria benjaminiana a rejeição do historicismo positivista<sup>1</sup>, posição que tomará, cada vez mais, os seus contornos mais definidos<sup>2</sup>. Stéphane Mosès estabelece uma diferenciação interna no seu pensamento histórico, de acordo com os três modelos que são propostos por ele, como formas ou modos de acesso ao conhecimento da história<sup>3</sup>. Nos textos referentes à linguagem e à questão da tradução (o primeiro redigido em 1916, o segundo em 1923), reconhecemos claramente a presença do paradigma teológico da história, alterando-se este a partir de 1923, com o surgimento da obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, em que é proposto um paradigma estético de compreensão histórica. A influência do pensamento marxista sobre o pensamento saturnino de Benjamin, far-se-á sentir a partir dos anos de 1925/26, o qual determinará a constituição de um modelo ou paradigma político da história. Essa influência é claramente exposta no *Livro das Passagens* e na obra *Sobre o Conceito de História*. É justamente nesta última obra que o seu pensamento histórico é elevado ao seu máximo esplendor, sob a égide de duas imagens que concentram em si o clímax daquilo a que Arno Münster chamou *marxismo melancólico*<sup>4</sup>: o *Anjo da história* (Tese IX) e a do *jogador de xadrez*<sup>5</sup>.

Não obstante a diferenciação dos paradigmas explicativos, S. Mosès refere um aspecto essencial e que importa não esquecer: a sua articulação interna ao longo de toda a evolução. Sobretudo, no caso do paradigma teológico, no qual Mosès reconhece uma estabilidade maior ao longo de toda a obra benjaminiana: “*Se se quiser medir a importância relativa destes três paradigmas no pensamento de Benjamin, seria necessário dizer que, do ponto de vista diacrónico, o paradigma foi o mais estável(...)pois, sob uma forma mais ou menos escondida, ele mantém-se presente ao longo de toda a evolução*”<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> V. José A. Bragança de Miranda, *Análítica da Actualidade*, p. 78. O autor refere o historicismo positivista como o reflexo da crise da experiência moderna. As posições marcantes dos autores modernos jamais poderiam deixar de fora a crítica ao positivismo, uma vez que ele se revela como o símbolo derradeiro da morte da tradição. Vejamos o modo como ele nos coloca a questão: “*Mas, tal como dissemos sobre o modernismo, um momento marcante é o da crítica do «historicismo», que ocorre fundamentalmente entre 1880-1920(...) Megill dá-se conta do problema, ao sustentar que «na leitura teológica da crise, o historicismo é o produto da crise. O historicismo emerge quando os padrões externos entram em colapso, nada restando fora do fluxo do tempo histórico. Na minha interpretação, o historicismo é a pré-condição da crise, pois só quando se concebe a história como linear é possível pensá-la em termos da sua ruptura»*”. Confronte-se esta posição com a de Maria Teresa Cadete, in *As Asas da Paciência*, pp. 32, 33. A autora afirma essa desintegração do historicismo e da história vista como uma continuidade como o desejo benjaminiano “*de abolição de falsas antinomias, como por exemplo a que opõe a ideia de progresso à de decadência.*”

<sup>2</sup> Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, pp. 99, 100: “*É sobre o horizonte do historicismo e em ruptura com ele que é necessário compreender a reflexão de Benjamin sobre a história. Pondo em evidência o papel do historiador na constituição da história, compreendendo esta, não como um dado, mas como o produto de uma actividade heurística, ela própria função de uma «instância de presente» bem precisa. Benjamin é necessariamente conduzido a colocar a questão das categorias do conhecimento histórico. Questão que(...) implica uma escolha de ordem metafísica: que tipo de história queremos nós constituir? Segundo que modelo a imaginamos? Para esta questão, que é a da escolha de um paradigma (no sentido de modelo de inteligibilidade), à medida da sua evolução há três respostas bem distintas*”.

<sup>3</sup> Nos textos em que S. Mosès fala desses modelos de compreensão da história toma por base da sua análise a obra de Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Theories*, remetendo-nos, assim, para a noção kuhniana de modelo ou paradigma.

<sup>4</sup> Referimo-nos à sua obra que tem por título *Progrès et Catastrophe, Walter Benjamin et l'Histoire - Réflexions sur l'Itinéraire philosophique d'un marxisme «mélancolique»*”.

<sup>5</sup> “*Sobre o Conceito de História*”, *G.S.*, 2, Band I, p. 693: “*O jogador que deve infalivelmente ganhar será esta outra boneca que tem o nome de «materialismo histórico».*”

<sup>6</sup> Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, p. 100.

Retenhamos, porém, a importância do paradigma estético<sup>1</sup> em toda a sua obra. Aos olhos de Mosès, ele possui a função de estabelecer a mediação entre o teológico e o político. Na obra *Sobre o Conceito de História* e no *Livro das Passagens*, a articulação entre estes paradigmas, teológico e político, está bem à vista. A concepção do materialismo dialético e a crítica ao progresso (trata-se, antes, da crítica à falsa antinomia criada pelo historicismo burguês), que Walter Benjamin leva a cabo contra o historicismo positivista, conjugam-se, culminando esse processo na *ideia da catástrofe* (entendida como o momento dialético que conduz naturalmente ao seu extremo: a redenção messiânica), a qual certamente decorre da exigência duma história pensada sob uma estruturação monadológica, que encontramos na obra sobre o drama barroco alemão. Confrontemo-nos, pois, com os seguintes textos:

*“É necessário fundar o conceito de progresso sobre a ideia de catástrofe”*<sup>2</sup>

*“Que o objecto da história seja arrancado, por uma explosão, ao continuum do curso da história: é uma exigência que decorre da sua estrutura monadológica. Esta não aparece senão quando o objecto foi separado pela explosão(...) O objecto histórico, em virtude da sua estrutura monadológica, encontra representada no seu interior a sua própria história anterior e posterior”*.<sup>3</sup>

Progresso e catástrofe, longe de se excluírem, numa falsa antinomia, entrelaçam-se na sua visão histórica, exigindo a desintegração de uma visão historicista deturpada. Isto é, podemos então afirmar que o marxismo dialético e o messianismo constituem, assim, as duas faces ou vias que se conjugam num mesmo modo de entender a história, faces que, de forma alguma, encontram em si contradição. Se considerarmos o facto de Benjamin encontrar na historiografia materialista o seu ponto decisivo e crítico como o próprio momento da desintegração da continuidade histórica<sup>4</sup>, esse ponto de vista desembocará na ideia benjaminiana da redenção, pressuposto que o autor desenvolverá de modo mais claro na obra *Sobre o Conceito de História*. O termo *catástrofe* reenvia-nos para a compreensão da ruptura da continuidade histórica, momento em que, dinamitando o fluxo contínuo da história, se instaura a “ruptura salvadora”, mediante um instante apocalíptico-messiânico e, por excelência, redentor. Trata-se, com efeito, de um instante fulgurante, que concentra em si e numa imagem dialéctica o conhecimento histórico, imagem miniaturizada da relação entre o Outora e o Agora: *“A marca histórica das imagens não indica somente que elas pertençam a uma época determinada, ela indica sobretudo que elas não alcancem a legibilidade senão numa época determinada. E o facto de chegar a “legibilidade” representa certamente um ponto crítico que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que são síncronas com ele; cada Agora é o Agora de uma cognoscibilidade determinada. Com ele, a verdade é carregada de tempo até à explosão. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da intenção, que coincide com o nascimento do verdadeiro tempo histórico, do tempo da verdade). Não é preciso dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado. Um imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outora encontra o Agora num clarão, para formar uma constelação. Por outras palavras: a imagem é a dialéctica em suspensão. Porque enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outora com o Agora é dialéctica: ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa. Só as imagens são imagens autenticamente históricas (...)”*<sup>5</sup>

Esse é também o momento do *despertar*, como poderemos deduzir da confrontação dos excertos que se seguem:

---

<sup>1</sup> Na segunda parte deste trabalho desenvolver-se-á o tema em questão.

<sup>2</sup> *Passagens*, [N 9a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 592.

<sup>3</sup> *Ibidem*, [N 10, 3], *G.S.*, V, 1, p. 594.

<sup>4</sup> *Ibidem*, [N 10a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 594.

<sup>5</sup> *Ibidem*, [N 3, 1], *G.S.*, V, 1, pp. 577-578.

“O despertar será a síntese da tese da consciência do sonho e da antítese da consciência desperta? O momento do despertar seria idêntico ao Agora da cognoscibilidade na qual as coisas tomam o seu verdadeiro rosto, o rosto surrealista.”<sup>1</sup>

“A revolução copérmica na visão da história consiste nisto: considerava-se o Outrora como o ponto fixo e pensava-se que o presente se esforçava por tentar aproximar-se ao conhecimento deste elemento fixo. Aliás, esta relação deve-se inverter e o Outrora tornar-se redobramento dialéctico e irrupção da consciência desperta(...)”<sup>2</sup>

É necessário, com efeito, determo-nos um pouco sobre a metáfora benjaminiana do despertar, a qual corresponde ao instante instaurador do conhecimento histórico.

A irrupção do despertar é, como o nota Benjamin, o momento despoletador da narrativa em Proust<sup>3</sup>, coincidindo com o levar a cabo essa tarefa que foi tão cara a Benjamin: a rememoração ou o processo, por excelência, da aplicação do método benjaminiano da apresentação à compreensão da história. Desta forma, o momento do despertar, mais do que uma simples transição do estado de sonolência para o estado de vigília, configura-se como uma verdadeira “*metamorfose qualitativa*”, um estado ou uma “zona” que permite a confrontação dialéctica, apreendendo o carácter dialéctico da história. Trata-se do momento dialéctico, deflagrador da continuidade da história e que a desintegra. Veja-se a seguinte passagem, onde Walter Benjamin nos dá conta dessa íntima relação entre despertar, rememoração e dialéctica: “(...)é o sonho que vos arranca ao sonho(...)O novo método dialéctico da ciência histórica apresenta-se como a arte de ver como um mundo desperto ao qual o sonho que nós chamamos o Outrora se refere à verdade. Refazer o Outrora na recordação do sonho! Assim, recordação e despertar estão muito estreitamente ligados. O despertar, com efeito, é a revolução copérmica, dialéctica, da rememoração.”<sup>4</sup>

A fulgurância do conhecimento histórico, alvo pretendido pelo autor, quando nos refere o clarão ou a cintilância própria da imagem dialéctica<sup>5</sup>, surge dessa íntima relação, que se reconhece em todo o seu poder simultaneamente desintegrador e instaurador. Reveladora de uma síntese autêntica, a imagem dialéctica é construída<sup>6</sup>, constituindo-se, na sua essência, como o “*fenómeno originário*”, o qual concentra em si todo o esplendor da síntese autêntica ou o momento histórico em que se confrontam o Agora e o Outrora.<sup>7</sup>

Ideia, origem, despertar e rememoração, bem como desintegração, alcançam nestas passagens o clímax de uma complexa tessitura que corresponde bem à nova visão histórica de Walter Benjamin. Conceitos esses que, entrelaçando-se numa densa trama, nos reenviam para uma visão verdadeiramente original da história, na qual podemos reconhecer as múltiplas influências, mas que se constitui na sua originalidade extrema e marcante.

Parece ser justamente neste ponto fulcral, o momento histórico que se constitui no estilçamento da continuidade histórica, na sua explosão ou desintegração<sup>8</sup>, que se verifica,

---

<sup>1</sup> Ibidem, [N 3a, 3], G.S., V, 1, p. 579.

<sup>2</sup> Ibidem, [K 1, 2], G.S., V, 1, pp. 490-491.

<sup>3</sup> Ibidem, [N 3a, 3], G.S., V, 1, p. 579: “Assim Proust confere uma importância particular ao comprometimento da vida inteira até ao ponto da ruptura, ao mais elevado grau dialéctico, da vida, ou seja, ao despertar”

O facto de Walter Benjamin nos remeter, na sua visão dialéctica da história, para uma metáfora literária, à sombra da obra proustiana, leva-o à afirmação da presença de um *paradigma estético* para explicar a sua visão histórica.

<sup>4</sup> Ibidem, [K 1, 3], G.S., V, 1, p. 491.

<sup>5</sup> Ibidem, [N 9, 7], G.S., V, 1, p. 592.

<sup>6</sup> S. Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, pp. 148/149: “O objecto histórico não é dado mas ele é construído pela escrita da história, ou seja, pelas imagens dialécticas (...)As imagens dialécticas marcam uma «cesura no movimento do pensamento», mas na medida em que a história não se estrutura, ou seja, não se torna legível senão através da escrita da história, elas definem também o objecto como uma «cesura no desenvolvimento do tempo». ”

<sup>7</sup> *Passagens*, “Reflexões teóricas sobre o conhecimento”, [N 9a, 4], G.S., V, 1, p. 592.

<sup>8</sup> Ibidem, [N 10, 3], G.S., V, 1, pp. 593-594.

por um lado, como o nota S. Mosès<sup>1</sup>, o afastamento da ideia marxista do «fim da história», que se funda, como o autor o afirma, “sobre uma visão quantitativa e acumulativa do tempo histórico”, e, por outro, a intervenção da ideia messiânica da redenção, a ideia, como o refere Mosès, “de uma utopia, surgindo no próprio coração do presente”.

Na nossa opinião, Mosès<sup>2</sup> estabelece também uma relação fundamental que importa aqui frisar. Se Benjamin lança mão dos conceitos da mística judaica, fá-lo, como certamente já o havíamos compreendido anteriormente, com a finalidade dupla de fundar a sua visão histórica sobre a desintegração do historicismo positivista e conseqüente crítica ao progresso. No cerne deste quadro teórico, é importante ressaltar, também, e à luz das relações até agora estabelecidas, a relação entre o conceito benjaminiano de rememoração [*Eingedenken*], *pedra de toque* do seu método da apresentação, com o conceito ou categoria judaica da recordação [*Zekher*], que designa, não a conservação na memória dos acontecimentos passados, mas sim a sua *reactualização na experiência presente*. Devemos, assim, interpretar o alvo benjaminiano de “salvar” a história, não através da suposição de uma finalidade última, a redenção, à maneira de uma utopia (ou uma meta), mas antes, e isso é que é crucial, como uma capacidade ou um princípio activo que, a cada instante, leva a cabo essa tarefa de reactualização do tempo<sup>3</sup>, partindo da experiência vivida, convertendo aquilo que é o “tempo homogéneo e vazio” em “tempo cheio, messiânico”. Este é o tempo verdadeiramente histórico, o qual surge no momento em que se abole o tempo físico<sup>4</sup>. É, com efeito, a rememoração que, opondo-se à memória voluntária, fugindo à linearidade de evocar um momento do passado, mas *transformando* ou *reactualizando* esse passado, efectua o gesto “transgressor” e, ao mesmo tempo, salvador: “(...)a história não é somente uma ciência mas sobretudo uma forma de rememoração. O que a «ciência» constatou, a rememoração pode modificar. A rememoração pode transformar o que é inacabado (a felicidade) em qualquer coisa de acabado e o que é acabado (o sofrimento) em qualquer coisa de inacabado. É a teologia; mas nós fazemos, na rememoração, uma experiência que nos interdiz de conceber a história de forma fundamentalmente ateológica, mesmo se não temos, por isso, o direito de tentar escrevê-la com os conceitos imediatamente teológicos.”<sup>5</sup>

Podemos agora compreender, lembrando a expressão já aqui utilizada, de “pedra de toque” para designar o poder operatório desse conceito. Não importa a Benjamin que essa história recorra à teologia, ainda que, no seu *Fragmento Teológico-político* tenha tido todo o cuidado em discriminar o âmbito de cada um dos domínios. O que interessa a Benjamin é que o tempo possa constituir-se na sua vertente messiânica, como o tempo cheio, opondo-se ao tempo físico, irreversível. Trata-se de “criar”, assim, uma nova visão do tempo, qualitativa e diferencial e que se opõe radicalmente à visão racionalista e quantitativa, de um tempo homogéneo, defendida pelo positivismo historicista. E essa transformação exige, sem dúvida, o recurso à teologia. O tempo cheio, messiânico<sup>6</sup>, possui essa dimensão «teológica» justamente

---

<sup>1</sup> *L'Ange de l'Histoire*, p. 155.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 156: “Quanto à esperança messiânica, ela não deve ser concebida como a mira para uma utopia destinada a realizar-se no fim do tempo, mas como uma extrema vigilância, uma capacidade (...)que deixa entrever a “energia revolucionária” do novo.”

<sup>4</sup> Neste sentido, como S. Mosès o entende, na sua obra *L'Ange de l'Histoire*, p. 169, Walter Benjamin aproxima-se da concepção de Rosenzweig, defendida na sua obra *L'Étoile de La Rédemption*: “(...)nele também se trata de um passado que não deixa de passar, de um presente que se renova a cada instante e de um futuro sempre em aberto.”

<sup>5</sup> *Passagens*, “Reflexões Teóricas sobre o Conhecimento”, [N 8, 1], G.S., V, 1, pp. 588-589.

<sup>6</sup> Confrontemo-nos com a seguinte passagem benjaminiana, in *Écrits Français*, “Sur le Concept d'histoire”, p. 342: “Cada época deverá, novamente, atirar-se a esta tarefa: libertar do conformismo uma tradução em lugar de ser violada por ele. Relembremo-nos que o messias não vem somente como redentor, mas como o vencedor do anticristo.”

Verifique-se ainda, a este propósito, a passagem de S. Mosès, op. cit., p. 180: “Neste caso, como havia sublinhado Gershom Scholem, há em benjamin, como na mística judaica, uma projecção da utopia no presente. O messianismo não é mais concebido como o alcançar de uma apoteose que se produziria

porque ele é concebido, tal como Mosès o entende, “*como uma experiência interior, como um acontecimento do psiquismo*”<sup>1</sup>. Mais do que o posicionamento de uma categoria epistemológica, o pensamento histórico de Benjamin implica o recurso a conceitos que possuem um carácter, por excelência, ético. Assim o podemos entender, se compreendermos a rememoração como uma categoria fundamental da teologia judaica.

A visão benjaminiana da história é um projecto eminentemente ético/prático. A atentarmos na sua temática recorrente, que se exprime na imagem do anjo alegórico, o anjo de olhar alucinado que quer “salvar os mortos”, ressuscitá-los, ainda que o vento lhe aprisione, mais do que as asas, o voo salvador, parece ser bem esse o correspondente ao olhar derradeiro e impotente do historiador Walter Benjamin<sup>2</sup>.

A ideia de reconstrução, a partir da desintegração referida, encontra-se também claramente à vista na enigmática imagem do jogador de xadrez (Tese I). Paira nessa imagem a exigência do recurso à teologia como um projecto urgente de (re)fundação do conceito de experiência, que caminha de mãos dadas com a nova visão da história<sup>3</sup>.

A intenção está bem à vista na alegoria: o materialismo histórico (personificado na figura alegórica do boneco) tem de socorrer-se da teologia. Como já vimos e fazemos questão de relembra, o elo que garante essa articulação e a possibilidade operativa da história, segundo o ponto de vista do autor, é o conceito de rememoração. Esta categoria garante-nos igualmente a articulação entre o pensamento e a acção, no interior do projecto benjaminiano, visto que a sua visão histórica se sustenta nessa presentificação, se assim lhe podemos chamar. A rememoração responde, por isso e como já vimos, à exigência, também, de um redimensionamento temporal e espacial<sup>4</sup>, na medida em que ela mobiliza a articulação “*entre um presente alargado, um passado em constantes aproximações evocativas - que constitui, para o autor, um campo de atenção privilegiado - e um futuro perante o qual é mantida uma expectativa aberta, tendo este porém cessado de tyrannizar o presente com uma imposição teológica de progresso e de reduzir o passado a um monte de ruínas*”.

A diferença que pode ser estabelecida entre as duas alegorias, a do anjo e a do boneco turco, parece radicar no optimismo histórico que é intrínseco à segunda. Em contraposição à energia esgotada do anjo, que se queda imerso na sua impotência, a alegoria do boneco turco remete-nos para o sopro energético da teologia, capaz de insuflar as asas esgotadas do anjo, apontando-lhe o caminho a seguir. Por outro lado e como a autora reconhece, o “sopro energético” da teologia permite a (re)fundação da experiência, no sentido em que a experiência “*sugere ela própria a necessidade da recuperação do princípio automático, presentificado no boneco(...) O sopro energético da teologia (...) impediria que o boneco executasse uma sequência cíclica de gestos, num ritmo de eterno retorno. O factor de imprevisibilidade seria proporcionado pelo lugar do adversário, infinitamente preenchível como um constante desafio.*”<sup>5</sup>

Reorganização necessária do tempo e do espaço, aliadas a uma urgente “reabertura do passado”, eis o quadro que serve de contexto e apela, assim, às capacidades interpretativas do sujeito da história. Nela, ele (re)descobre um campo de actuação e de análise, recolhendo elementos que lhe permitam reconstruir, mediante imagens alegóricas, uma visão “telescópica” da história, no “painel” do *tempo actual [Jetztzeit]*. Tarefa exegética por excelência, uma vez que o materialismo histórico recorre à visão acutilante da teologia, socorrendo-se dos seus conceitos, transformando-os na “pedra de toque” com que opera.

A retomarmos a Tese II da obra *Sobre o Conceito de História*, podemos afirmar agora que a enigmática e belíssima afirmação benjaminiana de que “*teremos sido esperados na terra*”<sup>6</sup> vem corroborar a promessa de redenção, encerrada na ideia de felicidade. O acordo ou o “*misterioso encontro*” de que nos fala Benjamin compromete-nos com a história e com o

---

*no termo de um tempo linear e contínuo, mas como a possibilidade, dada a cada momento do tempo, ao advento do novo: para os judeus, «cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias».*

<sup>1</sup> Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, p. 176.

<sup>2</sup> Gershom Scholem, *Benjamin et son Ange*, “Agesilaus Santander”, pp. 94, 95.

<sup>3</sup> *Écrits Français*, “Sur le Concept d’Histoire”, p. 339.

<sup>4</sup> Maria Teresa Cadete, *As Asas da Paciência*, pp. 36, 37.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>6</sup> *Écrits Français*, “Sur le Concept d’Histoire”, Thèse II, p. 340.



passado, pois o historiador opera sobre a frágil parcela de poder messiânico que nos cabe em sorte, procurando (re)iluminar o passado e configurá-lo dialecticamente, tal como o caçador se empenha em seguir o rasto perdido do animal procurado. Seguir os “ecos” das vozes de outrora, reconhecer os sinais do passado, respirar o mesmo ar que as gerações anteriores já conheceram e que as gerações vindouras hão-de conhecer, eis um projecto que traz em si uma secreta e nostálgica intenção a que o historiador não pode furtar-se - reencontrar o nimbo aurático de que as coisas se revestem naturalmente, mas, que, ao mesmo tempo, se sabe perdido. Trata-se, assim, não apenas de evocar e convocar o passado para um encontro misterioso com o presente, mas também com um futuro, que permanece como expectativa, nessa abertura do campo da história, instaurada pelo materialismo, uma vez unido e reconciliado com a teologia. Poderíamos mesmo, a título de conclusão, afirmar que um certo passado “nos olha”, aguardando a nossa resposta<sup>1</sup>, esperando secretamente que elevemos para ele os nossos olhos.

---

<sup>1</sup> Antecipamos, desde já, uma das definições benjaminianas para o conceito de aura. Veja-se “Sobre alguns temas baudelaireanos”, in *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, “Sobre alguns temas baudelaireanos, G.S., 2, Band I, p. 646: “A experiência da aura repousa, então, sobre a transferência, ao nível das relações entre o inanimado - ou a natureza - e o homem(...) Desde que que é - ou se crê - olhado, ergue os olhos. Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de erguer os olhos”

**PRIMEIRA PARTE**  
**- ALEGORIA E TRAUERSPIEL -**

*«Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente».*

**Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Canto III.**

**A) CATÁSTROFE, DESTINO E IMANÊNCIA; a dessacralização da história e as suas consequências**

*“(…)Se o conceito moderno da soberania acaba por atribuir ao príncipe o poder executivo supremo; o da época barroca deriva de um debate sobre o estado de excepção destina ao príncipe, como função principal o cuidado de evitar este estado(…) Esta tese é contra-reformista. Os aspectos seculares e despóticos emancipam-se da riqueza do sentimento que a Renascença possuía da vida, para desenvolver o ideal de uma estabilização total (….)com todas as suas consequências(…) Como antítese ao ideal histórico da restauração, ele vê com efeito a ideia da catástrofe. E é a esta situação antitética que se refere a teoria do estado de excepção.”*

**Benjamin, W.,** *Origem, G.S., 1, Band I, p. 245-246.*

Para Walter Benjamin, a concepção histórica do barroco encontra-se totalmente dominada pela obsessão da miséria e fragilidade da criatura. Resultando de uma profanização da história, à luz da teoria que vê nela o drama da queda original e da expiação, o barroco vê na criatura o anúncio do cadáver<sup>1</sup> e na natureza o seu destino catastrófico<sup>2</sup>. Enredada nesta concepção - e Benjamin quer pôr isso bem à vista - encontra-se também a ideia da perda irreversível da língua pura, a língua adâmica, originária e nomeadora<sup>3</sup>. Isto é, a irrupção da morte e o aparecimento da significação e das várias línguas humanas, na sua proliferação, sob a forma da sobreterminação e de julgamento, são as consequências mais directas desse castigo eterno, decretado por Deus ao homem. Por oposição à língua primordial e concreta, fora da harmonia originária entre a palavra e a coisa nomeada, na linguagem paradisíaca, surge a desordem e o “abismo” das significações<sup>4</sup>, no sentido em que a palavra perde o seu carácter originário e se transforma numa denominação arbitrária da coisa, isto é, num signo arbitrário, perdendo a correspondência mágica que tinha anteriormente com as coisas nomeadas, que advinha do reconhecimento da linguagem pela qual tinham sido criadas.

Esta é, juntamente com a morte, o sinal da queda original, a marca da humanidade decaída, condenada ao esquecimento dos nomes originários, rompendo assim com a sua comunidade originária com a ordem divina da criação. Walter Benjamin esclarece essa relação, constitutivamente alegórica, entre morte, significação e criação convertida em *physis*: *“Enquanto significação, tanto de abandono à morte porque é ela que cruza a linha de demarcação mais profunda entre physis e significação. Mas se a natureza é sempre votada à morte, ela é também sempre alegórica. A significação e a morte desenvolvem-se em conjunto no desdobramento da história, na medida em que elas se interpenetram, desde a origem, no estado de pecado da criatura abandonada pela graça.”*<sup>5</sup>

Visão radicalmente pessimista da história humana, no sentido em que a humanidade parece encerrar-se na “prisão” da sua natureza, o barroco e, nomeadamente, a tese contra-

<sup>1</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 392: “Vista sob o ângulo da morte, a vida é produção de cadáveres.”*

<sup>2</sup> Este tema será posteriormente explicitado.

<sup>3</sup> Desta forma, à luz do pensamento benjaminiano, é necessário entender a concepção da história numa correlação indissociável com o tema da linguagem. Por isso, o texto *Origem* deve ser pensado em confronto com os textos sobre a linguagem, nomeadamente o texto *Sobre a Linguagem*.

<sup>4</sup> *Sobre a Linguagem, G.S., 1, Band II, p. 153: “Abandonando a pura linguagem do nome, o homem faz da linguagem um meio (...) um simples signo; e daí sairão mais tarde a maior parte das línguas (...)é quando o homem, pelo pecado original, deixa a imediatez da comunicação do concreto, ou seja, o nome; e cai no abismo que representa o carácter mediato de toda a comunicação, da palavra como meio, da palavra vazia, no abismo das significações.”*

<sup>5</sup> *Origem, G.S., 1, Band I, p. 343.*

reformista, exclui, como veremos mais detalhadamente, a possibilidade da Graça Divina, condenando o homem a um mundo em pecado, dessacralizado e entregue ao desespero da culpa<sup>1</sup>. Falar da concepção barroca é, sem dúvida, remeter para a concepção pascaliana da culpa e da expiação, no seu mais exasperado aspecto.

Este contexto determina, à partida, as condições que originaram o aparecimento do drama barroco alemão, isto é, o *Trauerspiel*. A alegoria crava-se no cerne do *Trauerspiel*, não apenas como o modo de apresentação de uma ideia ou género literário - a lei estilística do drama barroco (que toma formas particulares na construção do drama e dos seus personagens, como seja o caso do príncipe, do cortesão e da corte) e, essencialmente, como forma de conhecimento da história humana.

Na época barroca, os críticos do *Trauerspiel* (que eram também os seus autores) viam nele uma forma derivada da estrutura da tragédia grega<sup>2</sup>. Contrariamente a essas teses, Walter Benjamin estabeleceu uma análise extremamente elucidativa e rigorosa, em que estabelecia as diferenças intrínsecas à estrutura de cada uma delas. Na sua apresentação descontinuista da história das formas ou géneros literários, Benjamin<sup>3</sup> coloca em evidência a discrepância que existe entre elas, mostrando que cada um desses géneros é uma forma histórica peculiar e original que nasce, se desenvolve e alcança o seu limite natural, constituindo o seu processo uma metamorfose que lhes é ínsita e cuja lei da forma não é dedutível de outra forma qualquer.

Na primeira parte da sua obra sobre a *Origem*, Benjamin procura estabelecer, não apenas as figuras peculiares e próprias de cada uma, como também a lei da forma que lhes inere. E se a tragédia, entendida quanto à sua origem (a sua pré e pós-história), revela o seu carácter exclusivamente grego, isto é, ático, tendo encontrado o seu culminar no interior dessa origem literária, já o *Trauerspiel* se constitui de acordo com uma lei interna divergente e que é exclusiva de uma determinada época, os séculos XVI e XVII. A ideia do *Trauerspiel* encontra

---

<sup>1</sup> Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, p. 141. Mosès vê na concepção barroca da história o anúncio da própria concepção moderna da história: “A ideia de um mundo abandonado pela graça divina, inteiramente entregue às forças profanas, inaugura, numa certa medida, o grande movimento de dessacralização do mundo e da história que caracteriza, ainda hoje, a cultura europeia. Por outro lado, o barroco tinha interpretado esta queda no profano de maneira profundamente teológica, como a sanção do pecado original, isto é, como uma infelicidade e como o signo da nossa perdição.”

<sup>2</sup> Benjamin adverte-nos para essa “falsa” relação em *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 239.

Walter Benjamin reconhece mesmo que jamais parece ter havido em todo o drama alemão moderno tão pouca influência dos temas antigos da tragédia, pois a fonte favorita que constituía o manancial originário do *Trauerspiel* era a própria história do Oriente (sobretudo da história bizantina), pois o poder absoluto do rei constituía uma novidade total no mundo grego. O *Trauerspiel* baseia-se quase sempre nesse excesso e nesse desregramento inerentes às formas imperiais do Oriente. Benjamin salienta ainda a influência da poética renascentista de Scaliger e, sobretudo no caso de Gryphius, mais directamente, o classicismo holandês e o teatro jesuítico.

<sup>3</sup> No seu texto “Exposé” de *Origem*, in G.S., “Anmerkungen zu Seite”, 203-430, VI, tradução de Maria Filomena Molder, pp. 950-951, Benjamin estabelece a distinção de um modo esquemático e bastante claro: “A primeira parte do ensaio “*Trauerspiel e Tragédia*” culmina numa tábua de opostos categoriais para ambos.

**Tragédia**

*Lenda*

*Culpa Trágica*

*Unidade dos Heróis*

*Imortalidade*

*Oposição à Comédia* ***Trauerspiel***

*Crónica*

*Culpa natural*

*Variedade dos tocos pela fatalidade*

*Vida dos fantasmas*

*Mistura com o Lustspiel*”

nessa época, não apenas a sua origem, como também o seu culminar e a pós-história dessa ideia possui outras 'erupções originárias', a saber, a alegoria de Baudelaire e o expressionismo alemão.

Um dos traços fundamentais que permite distinguir a tragédia, enquanto transmutação ou transfiguração do mito<sup>1</sup>, do *Trauerspiel* é a relação do homem com a palavra, como o explicou admiravelmente Franz Rosenzweig na sua obra *A Estrela da Redenção*, relação imprescindível e que permitiu a Walter Benjamin estabelecer a distinção referida. Na tragédia, como o explica de modo admirável Franz Rosenzweig, a aspiração do homem à justiça condu-lo a um estado de expiação (repousando a mesma sobre a ideia do sacrifício), em que o silêncio<sup>2</sup> do herói exprime ao mais alto grau esse anseio, inversamente ao que acontece no *Trauerspiel*. Por isso, o trágico constitui-se como a representação, em próprio, do silêncio, exprimindo a solidão glacial do *si próprio* [*Selbst*]<sup>3</sup>. O silêncio trágico, como também o compreendeu Nietzsche, transforma-se no lugar em que se recolhe uma experiência vivida do sublime e da expressão linguística<sup>4</sup>, contrariamente à "experiência vivida do choque [*Chockerlebnis*]", "fermento" da alegoria, tomando esta como a expressão que convém ao *Trauerspiel*. No caso do *Trauerspiel*, o silêncio é eliminado<sup>5</sup>, dominando antes o histerismo e o excesso do discurso, a reprodução infinita de figuras<sup>6</sup>, em que a palavra reenvia ou remete sempre e infinitamente para outra coisa, num labirinto de significações, não alcançando jamais o repouso do *dizer*.

Um outro aspecto, não menos importante e que nos permite decidir das diferenças intrínsecas aos referidos géneros, a tragédia e o *Trauerspiel*, encontra-se intimamente articulado com a própria concepção da história que lhes é ínsita. Enquanto que, na tragédia, o que encontramos é o mito como alimento matricial, antecedendo a era da história, como o nota Marie Cécile Dufour-El Maleh<sup>7</sup>, o *Trauerspiel* tem como manancial e alimento primordial, já não o mito, mas a secularização da história<sup>8</sup>, transformada em natureza e em que o homem se erige em rei da criação, contrariamente à tendência trágica.

---

<sup>1</sup> No sentido em que a tragédia se serve do mito e o transfigura, tal como o entende Aristóteles na *Poética* (1450 a/1450 b). Nesta obra, o mito é compreendido, quer como princípio, quer como alma da tragédia. Por isso é necessário reconhecer o mito, tal como Maria Filomena Molder o reconhece, como a "(...)narrativa ancestral mantida pela tradição, que o poeta encontra por acaso, e é também o elemento *pregnante*, a forma, *arché* e *télos* da tragédia, a imitação dos actos e a sua composição." (V. *Análise*, "A Obra de Arte como Objecto de Saber", p. 6).

<sup>2</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, pp. 286-287, nesta passagem, Walter Benjamin fala-nos justamente dessa estreita relação, citando uma passagem de Franz Rosenzweig, in *L'Étoile de la Rédemption*, p. 95, "Eis aí o signo distintivo do *Si próprio*, o sinal da sua grandeza como o estigma da sua fragilidade: ele cala-se. O herói trágico não tem senão uma linguagem que lhe corresponda perfeitamente: o silêncio, precisamente."

<sup>3</sup> v. Franz Rosenzweig, in *L'Étoile de la Rédemption*, p. 95, "Como manifestaria ele em *si próprio* a sua solidão(...) a não ser calando-se?". V. também p. 99, em que F. Rosenzweig explicita melhor essa relação entre o *Selbst* e o silêncio: "O *Si próprio* é esta parte do homem que se encontra condenada ao silêncio".

<sup>4</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 288: "O silêncio trágico, mais ainda que o pathos trágico, torna-se o lugar que recolhe a experiência vivida do sublime da expressão linguística".

<sup>5</sup> Maria Filomena Molder, "A Obra de Arte como Objecto de Saber", in *Análise*, nº 14, pp. 9, 10.

<sup>6</sup> Este aspecto será desenvolvido posteriormente.

<sup>7</sup> *La Nuit Sauvée*, Walter Benjamin et la pensée de l'Histoire, pp. 29-30, "(...) Mas os tempos míticos são agora terminados, é no seio da própria era histórica, da era da revolução, que o *Trauerspiel* surge. As duas formas não terão nenhum ponto de comunicação, elas pertencem a dois mundos radicalmente diferentes."

<sup>8</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 243. Nesta passagem, Walter Benjamin afirma justamente essa diferença: "O seu conteúdo [do *Trauerspiel*], o seu verdadeiro objecto, é a vida histórica, tal como a época a representava. É nisso que que ele difere da tragédia. Porque o objecto desta é o mito, e não a história, e o que confere aos *dramatis personae* o seu estatuto trágico não é o seu lugar - a monarquia absoluta - mas o tempo pré-histórico da sua existência - o passado heróico."

Na sua obra sobre o *Trauerspiel*, Walter Benjamin dá conta dessa distinção entre *Trauerspiel* e tragédia, do ponto de vista da concepção da história e do tempo: “*Trauerspiel* e tragédia distinguem-se pela diferença da sua posição face ao tempo histórico. Na tragédia, o herói morre porque ninguém é capaz de viver no tempo cheio. Ele morre de imortalidade. A morte é uma imortalidade irónica; aí se encontra a origem da ironia trágica. (...)A falta repousa sobre o tempo próprio, preenchido de maneira puramente individual, do herói trágico. O tempo próprio do herói trágico(...)circunscreve como um círculo mágico todas as suas acções e a sua existência inteira”<sup>1</sup>

Walter Benjamin opõe, assim, tempo cheio e tempo histórico, tomando essa diferença como o critério essencial da sua distinção. No *Trauerspiel*, contrariamente, não é o tempo cheio que aí reina nem tão pouco a morte se configura, na sua sublimidade, como a ironia levada ao seu extremo. A morte no *Trauerspiel* não assenta sobre essa determinação, não é irónica, no sentido tomado anteriormente por Benjamin, mas como o próprio autor o afirma, “a morte põe fim ao jogo para retomar num outro mundo a grande repetição do mesmo jogo. É sobre a repetição que repousa a lei do *Trauerspiel*.”<sup>2</sup> O tempo aparece, no *Trauerspiel*, não como o tempo mítico, tempo cheio, mas sim como o tempo espectral, na sua natureza especular e própria do jogo, numa reprodução infinita do jogo da tristeza.

Compreender a origem desses *Trauerspiele* foi, sem dúvida, o objecto fundamental da estética benjaminiana, a partir da compreensão do procedimento alegórico, tomado como procedimento construtivo dramático<sup>3</sup> do *Trauerspiel*. O que ele tentou levar a cabo foi, com efeito, uma compreensão da origem dessa ideia ou miniaturização do mundo, tomada como *símile*<sup>4</sup>, tal como se ela se nos oferece nos dramas do referido género.

No entanto, se o autor intentou uma compreensão da ideia ou género literário do *Trauerspiel*, quanto à sua origem, isto é, na pretensão de analisar esse género quanto à sua pré e pós-história, essa análise histórico-crítica não pode ser confundida com o sentido vulgar, historicista e positivista, de compreensão histórica, entendendo os géneros como uma sucessão linear e contínua, o que caracteriza o modo como a história de arte classifica as várias correntes estéticas. Tão pouco, como o afirma o próprio autor, podemos ter a pretensão de “conhecer” tais obras e tal modo de apresentação por um processo de carácter indutivo e comparativo, ou dedutivo ou, ainda, um estudo de carácter tipológico. Esta forma de “conhecimento” das obras de arte, segundo o autor, constitui uma deturpação daquelas, pois conduzirá aquele que as estuda, no caso da indução, à negligência da sua articulação interna e do seu encadeamento, e no caso da dedução, por outro lado, há tendência a projectar essas obras num “(...)continuum pseudo-lógico”<sup>5</sup>.

A proposta benjaminiana quer romper com a crítica histórico-literária, que se constitui como a herança da estética romântica, fazendo explodir a noção de género literário tomada como conceito resultante da indução e que seja aplicado por dedução às obras, como um conceito classificatório. A ideia não é classificatória e esse parece ter sido o ensinamento principal que Benjamin<sup>6</sup> deve a Croce, na leitura do *Breviário de Estética*, e que o próprio Walter Benjamin tomou como suposto fundamental da sua actividade crítica: “Não é nesta linha ininterrupta de deduções conceptuais conceptuais que se desdobra o universo do pensamento filosófico, mas numa descrição do mundo das ideias. É necessário retomar esta operação, em cada ideia, como se cada uma delas fosse original. Porque estas ideias são uma multiplicidade irreductível. Elas são dadas à contemplação (...) É este o ponto de partida da crítica veemente

---

<sup>1</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, pp. 411-412.

<sup>2</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 413.

<sup>3</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 339.

<sup>4</sup> A obra de arte, tal como a entende Walter Benjamin, explicitando no Prefácio à obra *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 228, constitui-se como uma apresentação em escorço, uma concentração ou redução do mundo numa imagem.

<sup>5</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, pp. 222/223. É de referir um aspecto importantíssimo, para o qual Benjamin nos adverte e que importa não esquecer: a “dedução” artístico-filosófica dos géneros, de acordo com este modelo, repousaria, justamente sobre a comparação indutiva das obras entre si.

<sup>6</sup> Ibidem.

que faz Benedetto Croce da dedução do conceito de género em filosofia da arte. Ele tem razão em considerar a classificação(...) como fundamento de uma crítica esquemática e superficial.”

Retomar a ideia no seu carácter único<sup>1</sup> e irrepetível, apreender a origem como a face histórica da ideia, eis os preceitos que o pensamento histórico-crítico deve tomar para si, tomando, portanto, o *Trauerspiel* na sua idealidade e descontinuidade próprias.

A imagem da *teia de aranha*<sup>2</sup>, tomada num sentido pejorativo por Benjamin, serve para designar a crença que a filosofia eclética e sistemática do século XIX possui, relativamente à obtenção do conhecimento da verdade, “apanhada” como um *continuum*. A cegueira da filosofia sistemática, procurando obstinadamente caçar a verdade, enredá-la na teia do conhecimento sistemático, circunscrevendo a história dos géneros literários a uma mera taxonomia, impede-a de “preservar a lei da forma da filosofia”, tomada como apresentação [*Darstellung*] da verdade, desprezando (ou ignorando) as pausas do pensamento, a sua rítmica, naturalmente descontínua, ignorando o valor do detalhe e do pormenor.

Como muito bem o compreende Stéphane Mosès<sup>3</sup>, a introdução do termo ou conceito “monadológico”, desde logo, no prefácio ao texto sobre a origem, deve alertar-nos para essa concepção revolucionária da história (de que já falámos na parte anterior deste trabalho) e do conhecimento dos géneros literários em Walter Benjamin, fazendo explodir pela base a perspectiva historicista dos géneros.

A concepção benjaminiana coloca-se nas antípodas daquela e diz respeito a uma visão descontinuista do conhecimento, que tem em vista destacar o fenómeno do seu pano de fundo (o fluxo histórico) para melhor o compreender e interpretar, encarando esse fenómeno na sua singularidade específica. Trata-se, assim, de realizar uma aproximação descontinuista da história, na qual podemos identificar a influência do pensamento morfológico de Goethe, afirmada pelo autor: “(...) o meu conceito de origem no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e conclusiva deste conceito de Goethe do domínio da natureza no da história- é o conceito de fenómeno originário destacado do contexto pagão da natureza e introduzido nos contextos judaicos da história.”<sup>4</sup>

Para Mosès, o modelo benjaminiano para a compreensão das obras de arte e da sua historicidade funda-se, então, na procura da inserção de cada obra numa zona de temporalidade autónoma (como lhe chama Mosès), a qual engendra, por si mesma, não apenas o presente da obra, como também o seu passado e o seu futuro (é, com efeito, disso que Benjamin nos fala, quando refere os conceitos de pré e pós-história das ideias). Esse modelo de compreensão é, a um tempo, paradigma de compreensão histórica, bem como paradigma epistemológico<sup>5</sup>.

Deste modo, a interpretação das obras de arte permite a compreensão do particular, na medida em que possibilita a “leitura” ou a decifração do modo como o universal nele se manifesta, nas suas manifestações concretas e particulares. É, com efeito, a relação<sup>6</sup> entre o particular e o universal - patente na história dos géneros e que é, a cada instante, actualizada pelas obras de arte e pela sua leitura interpretativa - que Benjamin quer salvar, pela adopção do pensamento morfológico de Goethe como base fundamental.

A tematização da relação entre particular e universal, que será posteriormente desenvolvida neste trabalho, adquire, na obra sobre a origem, uma intensidade particular, pois é através dela que Benjamin, não apenas distingue o procedimento simbólico e alegórico, como

<sup>1</sup> Ibidem: “Não há neste caso senão um único género, uma única classe, a própria arte ou intuição(...)as diversas obras de arte são inumeráveis: todas são originais”.

<sup>2</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 207.

<sup>3</sup> *L’Ange de l’Histoire - Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, pp. 124, 125.

<sup>4</sup> *Passagens*, [N 2a, 4], *G.S.*, V, 1, p. 577. Cf. *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 207.

<sup>5</sup> Stéphane Mosès, *L’Ange de l’Histoire*, p. 127. Sem dúvida que Mosès tem sempre em mente o modelo morfológico de Goethe, referindo claramente a sua posição na p. 129: “A morfologia goethiana fornecer-lhe-á então o modelo de um conhecimento concebido segundo um paradigma estético, onde um conjunto de formas, que funcionavam como unidades semânticas, constituem-se como um alfabeto que permite decifrar o texto do mundo.”

<sup>6</sup> Relação que, aos olhos de Benjamin, se encontra sacrificada na história positivista dos géneros literários, em nome de uma pretensa continuidade que não existe para ele.



também será (a partir dessa distinção) a plataforma que lhe permitirá a análise do *Trauerspiel* enquanto forma alegórica por excelência. A alegoria (e o modo peculiar como se relacionam particular e universal, por consequência) mostra a ideia do *Trauerspiel*, constituindo-se como forma operatória peculiar, na qual a tensão entre particular e universal adquire matizes que não se encontravam no procedimento simbólico.

A apresentação [*Darstellung*], *modus operandi*, por excelência, da arte e da filosofia, move-se no interior da linguagem, da escrita (e da história, já que elas não podem ser pensadas separadamente), e constitui-se como o método a privilegiar e que tem no tratado filosófico medieval o seu paradigma. Ela supõe, como já vimos, uma ultrapassagem dos métodos utilizados habitualmente pela história de arte.

## 1. A visão arruinada da história ou a concepção seiscentista da história

A concepção seiscentista, barroca, da história<sup>1</sup> só pode ser compreendida como um produto da queda humana. O espectáculo barroco da história converte-se, assim, no palco, não apenas do pecado, como também da sua expiação<sup>2</sup>. Por isso, uma vez destruídas as ilusões, resta-nos o inferno da expiação e a única coisa a que podemos aceder, em próprio, é à vida, tomada na sua brevidade e fragilidade. A morte é o que espera a criatura e ela é um facto, que se torna tanto mais trivial (e terrífico, também), quanto mais desamparada a criatura está, quanto mais exposta ela se encontra. Por isso, ela (morte) aparece como o “mais fiel acompanhante” da história humana, em todo o drama barroco: *“Enquanto que no símbolo, pela sublimação da Queda, o rosto transfigurado da natureza se revela fugitivamente na luz da salvação, em contrapartida, na alegoria é a facies hippocratica da história que se oferece ao olhar do espectador como uma paisagem primitiva petrificada(...)a significação e a morte é tanto o resultado do desenvolvimento da história como a origem, imbrincados um no outro, no estado de pecado da criatura excluída pela graça.”*<sup>3</sup>

A brevidade da vida da criatura e a sua miséria, intensificada pela presença constante da morte, que, a cada momento, pode irromper, torna-se algo que é frequentemente tematizado em todo o barroco, atingindo a formulação do problema o seu mais elevado esplendor em Shakespeare e em Caldéron de La Barca, em Velásquez<sup>4</sup>, em Pascal. A metáfora do sonho, de Caldéron, e que é comum a tantos autores da época, é tomada como aquela que é a privilegiada para dar conta da brevidade e, sobretudo, da vanidade da vida, transformando-se numa linha fundamental e orientadora do pensamento barroco, subjazendo-lhe. Esta concepção faz explodir a concepção de “salvação” da história, tal como ela se encontra pensada no pensamento cristão medieval, para o qual a história é ainda concebida como podendo ser tocada pela Graça divina e pela redenção final.

No barroco, a temporalidade é vivenciada, não simbolicamente, na esperança de um reencontro final e escatológico, mas sim na sua descontinuidade dramática e desesperada. É, com efeito, com este sentido que Benjamin afirma: *“Enquanto que a Idade Média põe em cena, como etapas da salvação, a precariedade da história universal e o carácter efémero da criatura, o Trauerspiel abisma-se completamente no desespero da condição humana. Se ele reconhece uma salvação, ela reside mais na própria profundidade destas maldições do que na realização de um projecto divino de redenção. O facto de que o teatro religioso renuncia à escatologia caracteriza o novo teatro em toda a Europa.”*<sup>5</sup>

Justamente porque não há uma visão teleológica da natureza, que se configure como um fim intrínseco ao da própria vida humana, a estranheza irrompe, transfigurando a “história redimida”, salva pela luz da redenção escatológica, em história arruinada, destroçada e para a qual Benjamin encontrará posteriormente, uma imagem obsessiva que se lhe adegue: a do *Angelus Novus*. Marie Cécile Dufour-El Maleh<sup>6</sup> não hesita mesmo em afirmar que o homem barroco se constituiu como a “*pré-figuração antitética do anjo da história*”, fixando sobre a história o seu olhar alucinado.

---

<sup>1</sup> Explicar-se-á, mais adiante, esta concepção, de um modo amplamente desenvolvido. É preciso, desde já, acrescentar que a visão da história em Walter Benjamin é, em rigor, totalmente oposta à concepção histórica e alegórica do barroco, estando suposta como fundamento essencial para compreensão da sua visão, a noção de um tempo messiânico e redentor, um tempo em que o instante se encontra de tal modo cheio e saturado que explode. A esse instante “redentor”, em que se reúnem o outrora e o agora, encontrando-se e propiciando o verdadeiro conhecimento da história, chama Benjamin a “*imagem dialéctica*”, situando-se antiteticamente à “*imagem alegórica*”.

<sup>2</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 310: “*A fatalidade corre para a morte. A expressão de servidão à lei natural da vida marcada pela falta, não é apenas o castigo, mas a expiação.*”

<sup>3</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 343.

<sup>4</sup> Cf. um estudo de Bernardo Pinto de Almeida, *O Plano da Imagem*, Assírio & Alvim, 1996, em que o autor analisa, de forma admirável, essa correspondência entre as várias artes, no barroco, centrando-se no estudo do conceito de representação e imagem.

<sup>5</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, pp. 141-142.

<sup>6</sup> *La Nuit Sauvée, Walter Benjamin et la Pensée de l'Histoire*, p. 32.

Em primeiro lugar, deve-se aqui advertir o leitor para a distância que permeia esses dois textos, *A Origem da Tragédia* (1925) e *Sobre o Conceito de História* (1940), respeitando ambos a contextos diversos, o primeiro ao estudo sobre o drama barroco alemão e o segundo sobre a concepção histórica da modernidade, concepção apocalíptica da mesma e de inspiração judaica, como o salienta o seu amigo Gershom Scholem<sup>1</sup>. No entanto, mais importante do que a distância entre os mesmos, será fértil tentar estabelecer entre os textos uma afinidade, que respeita à concepção da história, em ambos os casos. Falamos, então, de uma história arruinada e destruída, sem possibilidade alguma de redenção, apocalíptica, em que o destino da criatura é a aniquilação total. O *anjo da história*, imagem central que ocupará todo o pensamento benjaminiano posterior, nascido do amor contemplativo pela obra de Paul Klee, *Angelus Novus*, é descrito de forma inesquecível por Walter Benjamin, tematizando a noção de progresso histórico: “*Há um quadro de Klee chamado Angelus Novus. Vê-se aí um anjo que tem o ar de se afastar de qualquer coisas a que o seu olhar parece fixar-se. Os seus olhos são esbugalhados, a sua boca está aberta e as suas asas são abertas. tal deverá ser o aspecto que apresenta o anjo da História. O seu rosto está virado para o passado. Aí, onde o nosso olhar nos parece repartir-se numa sucessão de acontecimentos, ele não vê senão um único que se oferece ao seu olhar: uma catástrofe sem modulação nem tréguas, amontoando os escombros e projectando-os eternamente diante dos seus pés. O Anjo desejaria debruçar-se sobre este desastre, curar as feridas e ressuscitar os mortos. Mas uma tempestade elevou-se, vinda do Paraíso; prende as asas abertas do Anjo e ele não consegue libertá-las. Esta tempestade empurra-o para o futuro, para o qual o Anjo mantém as costas voltadas, enquanto os escombros, diante dele, sobem até ao céu. Nós damos o nome de Progresso a esta tempestade.*”

Porque nos interessa, então, o tema do *Anjo da história* e a que propósito surge ele? Ainda que não necessitemos de analisar o conceito de progresso neste momento, importa sobretudo reter a ideia do anjo da história como a imagem que se adequa ao alegorista e ao seu desejo de salvar a criatura do seu declínio inevitável.

Diante do alegorista, tal como na imagem do anjo, a história surge como essa repetição infernal de destroços e de ruínas. É, com efeito, com o reconhecimento da impossibilidade de salvar os seres da catástrofe apocalíptica da história humana que o *Trauerspiel* lida, tomado em toda a sua extensão, enquanto drama histórico (palco onde se desenrolam os acontecimentos históricos) e enquanto drama ou representação teatral (onde se restitui esse desespero colectivo).

Tal como o *Anjo da história*, o alegorista é o que procura, mediante a fixação da escrita alegórica, salvar os mortos, ressuscitá-los, salvá-los dos destroços e da aniquilação do tempo<sup>2</sup>. Escrita, linguagem e temporalidade histórica unem-se, no ponto de vista alegórico, pois a história, do ponto de vista natural, inscreve-se na linguagem alegórica, saturnina e melancólica. Essa articulação revelar-se-á, como veremos, mostrando-se a alegoria, não apenas como o *lugar* da articulação, mediante a escrita alegórica, como também o seu produto.

---

<sup>1</sup> V. Benjamin et son ange, pp. 70,71.

<sup>2</sup> Ainda que não possa ser tomada neste contexto, o do *Trauerspiel*, a imagem do anjo da história, a qual será posteriormente desenvolvida por Walter Benjamin, in *Teses*, remete-nos imediatamente para a concepção de história pensada como “urgência” do despertar. A este propósito, Marie Cécile Dufour-El Maleh, in *La Nuit Sauvée - Walter Benjamin et la Pensée de l'Histoire*, p.115, afirma de modo certo: “(...)ver o espectáculo da história com os olhos do anjo, como uma só e única catástrofe que não deixa de acumular ruínas sobre ruínas e as lança aos seus pés está bem longe de ser, ele próprio, o despertar, é o pesadelo que exige o despertar.”

## 2. A existência lutuosa como condição histórica do homem barroco

*“A criatura é um espelho, o mundo moral não se oferecia nunca aos olhares barrocos senão dentro do seu quadro. Um espelho côncavo; por isso não poderia deixar de ser sem deformações”.*

Walter Benjamin, *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 270.

A acção humana aparece-nos desvalorizada, perante uma natureza sem fins (não-teleológica, sem sentido) e sem qualquer transcendência, o homem, a criatura, está, para sempre, confinado à tristeza e ao luto<sup>1</sup> [*Trauer*], resultando dessa tristeza, nos seus casos mais desesperados, a *acedia* ou preguiça do coração (sobretudo no caso do príncipe). A expressão do luto, a linguagem na qual ela se manifesta é, sem dúvida, a alegoria, que encontra nessa manifestação saturnina o seu único comprazimento.

A vida humana é, em definitivo, condenada à imanência e, por consequência, concebida unicamente em termos profanos, marcada pela contingência, pela repetição infinita, pela irreversibilidade da duração temporal, isto é, por uma descontinuidade dramática, justamente em virtude do seu carácter “profano”. O homem do barroco vive com esse saber que é o da ilusão da transcendência. Ele reconhece a transcendência no seu carácter ilusório, que não esconde a *catástrofe* do seu destino. Na sua concepção de história está, a todo o momento, presente o “espectro” da catástrofe, o drama antecipado de um céu ameaçador, como o descreve o próprio Walter Benjamin: “(...)o céu, uma vez deserto, vazio do seu conteúdo, seja um dia em estado de engolir a terra numa catástrofe violenta.”<sup>2</sup>

Trata-se, assim, de uma corrente cujo destino é, não messiânico, capaz de redimir e *salvar*, mas sim de uma catástrofe que conduz à aniquilação total da terra, arrastando tudo à sua passagem e possuindo o seu termo naquilo a que Walter Benjamin designa por “*catarata*”<sup>3</sup>, na qual o homem se sente arrastado.

O homem do barroco, reconhecendo a sua impotência face ao desenrolar dos acontecimentos, adere ao mundo porque se sente arrastado com ele, em direcção a essa “*catarata*”. Ele próprio é natureza, criatura, destinado à morte e ao declínio<sup>4</sup>. E, como tal, encontra-se totalmente imerso na ordem da natureza, no turbilhão da sua história, “escravo” das leis naturais e “escravo” da temporalidade aniquiladora e irreversível.

Quando Benjamin afirma que não existe uma escatologia barroca, por outro lado diz que é justamente por essa razão que existe um *mecanismo do mundo*, em que as existências terrestres serão exaltadas antes de se entregarem à catástrofe final derradeira, isto é, aquilo que está em causa, para o homem barroco, é o modo de “*salvar*” o mundo e as coisas criadas, num gesto ético e de fidelidade amorosa (aquele que ama é também o que trai, como veremos posteriormente) para com as coisas. Isto é, se por um lado, esse homem é o que reconhece o destino da criatura como sendo essa catástrofe final, para a qual tudo é irreversivelmente arrastado, por outro, ele é o que detém esse conhecimento da história, o que é investido de uma missão que tem de levar a cabo: *salvar* as coisas.

---

<sup>1</sup> O conceito de luto ou *Trauer* configura-se, desde o início da sua tematização em Walter Benjamin, como um conceito-chave que permite distinguir o *Trauerspiel* da tragédia grega. Benjamin recusa todas as tentativas, por parte da crítica literária da sua época, de perspectivar o drama barroco como um desenvolvimento da tragédia grega, insistindo na sua total distinção, e esta distinção é, com efeito, estabelecida a partir da análise e da caracterização da *Trauer* barroco.

<sup>2</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 246.

<sup>3</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 246: “Na época do barroco, o homem religioso ligado ao mundo, é aquele que se sente arrastado, para um mesmo fluxo, para uma catarata.”

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Trata-se, assim, de as *salvar*, exaltando-as numa dinâmica<sup>1</sup> que seja capaz de as petrificar, “arrancando-as” ao turbilhão histórico, antes que elas se dissipem nessa catástrofe final e derradeira. Quando Benjamin afirma<sup>2</sup> que, na alegoria, aquilo que se oferece ao olhar do espectador é a *facies hippocratica* da história como uma “*paisagem primitiva petrificada*”, é, com efeito, esse o significado. Por isso, a alegoria, deve ser tomada justamente como a escrita<sup>3</sup>, a linguagem que permite a apresentação dessa imagem. Mas essa entrada em cena da história na linguagem alegórica do *Trauerspiel* é apresentada sob a forma de ruínas<sup>4</sup>, como se verá.

O *Trauerspiel* tem, assim, como conteúdo e objecto a história-natureza, tal como ela era entendida na época, tomando-a como matriz ou fonte originária de uma (re)construção que transfigura, esquematizando-a, apresentando-a mediante o procedimento alegórico<sup>5</sup>, e esta apresentação alegórica da história faz-se acompanhar sempre pela figura da morte, como uma sombra pairante, a prova do extremo desamparo e fragilidade da criatura que se encontra em queda.

A Idade Média, com a sua concepção escatológica, “garantia” a redenção do homem. A sua existência fôra, até aí, sustentada por uma transcendência que se constituía como a garantia possibilitadora dessa comunidade mágica do homem com o mundo e consigo próprio, a qual lhe era prometida pela esperança teleológica na Redenção. Porém, esta esperança, simbólica, de um reencontro final, explode na concepção seiscentista da história, retirando ao homem a sua transcendência, reduzindo-o à imanência da história-natureza.

---

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 343.

<sup>3</sup> Essa relação, que se estabelece entre escrita, linguagem, história e natureza (e que será posteriormente explicitada) revela-se em *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, pp. 353-354: “*Se a história faz a sua entrada sobre o teatro de acção com o Trauerspiel, é enquanto escrita. A palavra “História” está inscrita sobre o rosto da natureza na linguagem dos signos do passado*”.

<sup>4</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 354.

<sup>5</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 344, “*A expressão alegórica, ela própria, vê o dia numa estranha imbricação da natureza e da história.*”

### 3. O *Trauerspiel* como ideia; a apresentação do mundo e da história

“(…)A tarefa da interpretação das obras de arte é a de recolher na ideia a vida da criatura (…).”

**Benjamin, Correspondência, “Carta a Florens Christian Rang”, 9/12/1923.**

O *Trauerspiel* é uma ideia que se codifica historicamente, isto é, ela irrompeu na Alemanha, durante o século XVI. Poderíamos, ainda, acrescentar que vigorou durante a época barroca alemã. Shakespeare e Caldéron de la Barca constituíram, sem dúvida, as mais fortes influências europeias que originaram o género alemão do *Trauerspiel*.

A nova poética foi formulada por Opitz, tendo sido os seus dramaturgos mais representativos (influenciados por Opitz), Gryphius, Lohenstein e Hallman. Os autores do *Trauerspiel* foram também os críticos do género e, na medida em que a nova poética formulada (em Opitz) seguia os moldes clássicos - aristotélicos -, essa situação irá futuramente prestar-se ao equívoco (que Walter Benjamin tentou, por todas as formas denunciar, como se verá) de ver no *Trauerspiel* a continuação da tragédia grega e nos seus autores os continuadores do género: “São os esquemas clássicos que dominam: «Gryphius é o velho mestre incontestado, o Sófocles alemão; Lohenstein, o Séneca alemão(…)Hallmann, o Ésquilo alemão.»”<sup>1</sup>

A vontade de classicismo foi, certamente, aquilo que orientou a criação deste género de dramaturgia. Tal como as demais formas literárias, o *Trauerspiel* constituiu-se, assim, como uma forma de apresentação do mundo, apresentando-o em escorço, por *similes*<sup>2</sup> ou imagens que reflectem em si, monádica e autarquicamente, o mundo, e essa apresentação traz inscrita em si o próprio rosto da história, o seu rosto moribundo, isso é o que Benjamin nos irá tentar provar ao longo da sua obra sobre o *Trauerspiel*. O *Trauerspiel* é, portanto, uma ideia que mostra a sua face histórica no barroco e o que isso significa é que essa origem não diz apenas respeito à sua génese (como já víamos anteriormente), mas diz também respeito ao seu desenvolvimento e ao seu culminar, comprometendo o material genético na sua rítmica. Essa ideia possui uma história interior, dizendo respeito a sua interpretação à compreensão da sua vida interna, ou seja, à compreensão da sua pré e pós-história<sup>3</sup>. Walter Benjamin procura levar a cabo a interpretação dessa ideia a partir dessas obras - os *Trauerspiele* -, na medida em que o seu carácter excessivo e caricato (os *Trauerspiele* são vistos pela crítica da arte alemã como produtos degenerados e decadentes) deixa ver, com mais facilidade, a estrutura da obra e, em particular, a forma como nela opera a alegoria.

Com a finalidade de compreendermos o que constitui, para Walter Benjamin, a tarefa da crítica literária, será de toda a utilidade abordar a carta de Benjamin a Florens Christian Rang<sup>4</sup>, texto fundamental para a compreensão do que seja a relação entre o crítico e a obra de arte e, também, acerca da tematização da ideia. Partindo do suposto de uma analogia entre as obras de arte e os sistemas filosóficos - o que, desde logo, marca a distinção entre as tarefas e os domínios respectivos a cada um deles -, o que é pelo autor estabelecido, Benjamin tenta esclarecer o leitor o que é que se entende por historicidade das obras de arte e qual a função da crítica, relativamente a essas obras. A estranha afirmação benjaminiana de que “*não há história de arte*”<sup>5</sup> mergulha-nos, desde logo, na perplexidade. Pois, se Benjamin afirma, por um lado, que a ideia possui um carácter histórico e que a origem é, com efeito, a face histórica da

<sup>1</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 239. Benjamin encontra-se aqui a citar uma passagem de Paul Stachel, in *Seneca und das deutsche Renaissancedrama, Studien zur Literatur - und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1907, p. 396.

<sup>2</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 227, “(…)A ideia é mónada - o que significa em resumo: toda a ideia encerra a imagem do mundo. A tarefa da apresentação da ideia, não é nada menos que a de desenhar esta imagem em redução do mundo”.

<sup>3</sup> Benjamin reconhece na lírica baudelaireana e no expressionismo alemão o ressurgimento dessa ideia.

<sup>4</sup> Carta de Walter Benjamin a Florens Christian Rang, datada de 9 de dezembro de 1923, *Briefe*, I, pp. 320/324.

<sup>5</sup> Ibidem, *Briefe*, I, p. 322.

ideia, por outro como poderemos nós entender a afirmação, decorrente da anterior, de que a obra de arte não é histórica? As afirmações benjaminianas só podem parecer-nos paradoxais se nos ficarmos pela camada mais superficial da nossa análise.

O que Benjamin pretende é repudiar o carácter classificatório das obras de arte e dos géneros literários ou ideias - inserindo-os numa tipologia conceptual histórica (tal como é tomada pela história de arte criticada por Benjamin), tipologia que, em nada, pode servir e em nada convém para a interpretação das obras de arte. Esta forma de entender as obras de arte rege-se pela forma da causalidade linear e, no entender de Benjamin, a obra de arte resiste a este esquema. Se a causalidade linear se pode aplicar à compreensão das leis da vida, numa sequência que pode prever-se, como por exemplo o nascimento, crescimento, maturidade e morte, essa sequência, todavia, não pode aplicar-se à obra de arte.

Pelo contrário, as ideias, que se originam e conhecem feições diversas nessas obras de arte, devem ser entendidas no seu carácter, não apenas monádico, como também, e essa condição é fundamental reter, único (original). Elas não podem misturar-se, vivendo nesse isolamento perfeito e esplendoroso, e as formas literárias não podem, com efeito, deduzir-se umas das outras. A origem, como há de ver-se, é o conceito operatório que permite o reencontro com a ideia, na medida em que ela apresenta historicamente a ideia, configurando-a e tornando-a visível. É, com efeito, da invisibilidade da ideia e do seu perfeito isolamento que Walter Benjamin nos fala, na carta a Florens Christian Rang, anunciando aqui uma outra possibilidade de entender, pela crítica, a história dos géneros literários: "(...)as ideias são estrelas por oposição ao sol da revelação. Elas não brilham no grande dia da história, não agem nele senão de maneira invisível. Elas não brilham senão na noite da natureza."<sup>1</sup>

Efectivamente, as obras de arte não "salvam" a noite da escuridão e do mistério que lhe é próprio<sup>2</sup>. Iluminam a noite da natureza, mas, por si mesmas, não são capazes de levar a cabo essa tarefa de redenção da natureza e da criatura. As ideias, portanto, de que participam essas obras de arte, não participam do "grande dia da história", mas agem secretamente no seu interior, pois constituem-se como um "retorno da natureza"<sup>3</sup>. Ou seja, as ideias são estrelas, constelações eternas, que se mantêm na sua invisibilidade e no seu mistério até ao "grande dia da história", que há de espalhar o "sol da Revelação". Esotérica afirmação, sem dúvida. Mas Benjamin anuncia-nos já a sua concepção messiânica da redenção, entendendo a história na sua descontinuidade "explosiva", em que a imagem dialéctica concentrará em si o poder de salvar a noite da natureza.

À crítica cabe, pois, e era justamente aqui que pretendíamos chegar, essa tarefa de redenção, a de "salvar" a noite da natureza, reunindo na ideia a vida da criatura. A apresentação da ideia do *Trauerspiel* não pode, por isso, esquecer a tematização da experiência histórica da vida da criatura no barroco, nem tão pouco deixar de considerar a análise dos extremos que configuram essa ideia.

Analisemos, em primeiro lugar, a etimologia da palavra e o modo como a história e o luto fazem no drama barroco a sua aparição. A consciência da história, no homem do barroco, condu-lo a um estado de experiência da solidão da existência, e da tristeza [*Trauer*] que daí resulta. O luto, por sua vez, encontra a sua melhor forma, o seu regozijo, na representação [*Spiel*], na exibição ou no espectáculo - e que é também, e na própria duplicidade dessa noção, um retorno à natureza, podendo ser visto como um anseio nostálgico do próprio luto [*Trauer*]. O *Trauerspiel* designa, pois, esse espectáculo ou, se quisermos, a exibição dessa tristeza ou luto, como uma representação, que é levada à cena e que nos coloca diante de uma infinidade desconfortável de representações, isto é, aquilo que é levado à cena é já uma representação [*Spiel*], uma ilusão de uma ilusão, como se estivéssemos diante de um quadro que se constituísse numa infinita profundidade de representações de si próprio<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Idem, *Briefe*, I, p. 325.

<sup>2</sup> Molder, Maria Filomena, "A Obra de Arte como Objecto de Saber", in *Análise*, nº 14, 1990, p. 17: "A natureza é "noite", escuridão insondável, espessa, que resiste ao esforço compreensivo, racional, energia formativa, caos e organização local do caos, constantemente refazendo o caos e constantemente organizando-o localmente."

<sup>3</sup> Ibidem, p. 17.

A história e a sua experiência, tomada como a experiência do abandono, e igualmente a experiência do tédio<sup>1</sup>, que resulta efectivamente da vivência histórica seiscentista, decorrentes da consciência de um estado de culpabilidade permanente, e para a qual não existe a possibilidade de redenção, constituem o fermento com que se constitui o drama barroco alemão. Em toda a sua brutalidade irrompe, assim, a história em derrocada, caminhando de forma imparável para a catástrofe derradeira e para a qual não existe a possibilidade de salvação.

A alegoria é, por excelência, o procedimento estético que convém à apresentação da ideia do *Trauerspiel*, convertendo-se na sua forma operatória privilegiada (pois permite a apresentação do rosto moribundo da história), isto é, o *esquema*<sup>2</sup> com que permite a apresentação estética dessa ideia, o *Trauerspiel*, e os *Trauerspiele* constituem-se como as formas singulares de apresentação dessa ideia. Tomar a alegoria como procedimento estético ou esquema que convém à imanência da história-natureza, significa renunciar à tensão que se encontra, a todo o instante, suposta na concepção histórica medieval que pressupõe, como fim último, a “salvação”. O *Trauerspiel* exprime a dramática e dialéctica condição do homem barroco e, portanto, isso, ele apenas encontra a sua explicação pela incrustação profunda na ordem da história-natureza.

A actividade alegórica parte da experiência do (re)conhecimento de uma desintegração e do (re)conhecimento de uma tendência para a aniquilação que se apresenta nas próprias coisas (que contêm em si esse princípio de destruição), isto é, parte do (re)conhecimento de uma ausência de unidade orgânica nelas. Tal como o afirma Benjamin, parte do próprio (re)conhecimento de que a vida, do ponto de vista da morte (e, também do ponto de vista aniquilador do alegórico), se resume a uma produção implacável de cadáveres<sup>3</sup>. Repetição infinita, desmembramento, sacrifício e martírio, são palavras-chave capazes de explicar o “*gesto alegórico*”, que, no entanto, nunca abandona o seu anseio de redenção da história e da linguagem humanas. No entanto, se, por um lado, o gesto alegórico aparece como esse “*desejo de morte*”, dando morte e aniquilando, por outro, esse é o reverso de um outro desejo, o de conhecer, como veremos.

Consequentemente, pelas razões atrás apontadas, o procedimento alegórico distingue-se em absoluto da actividade simbólica que se prende com um procedimento que procura levar a cabo uma reunião, supondo uma origem comum da qual procedem todos os fragmentos avulsos e que permite a sua integração numa unidade.

---

<sup>4</sup> Ibidem, pp. 11, 12: “No século XVII, *Trauerspiel* designava tanto o drama teatral quanto os acontecimentos históricos, implicando a naturalização da história(...)e a conseqüente renúncia ao estado de graça”. O *Trauerspiel*, tomado nesta acepção, reduz a distância naturalmente existente entre a vida e o teatro, ou entre vida e jogo, entre o tempo e o espaço, construído cenicamente.

<sup>1</sup> A experiência do mal-estar, tematizada por Walter Benjamin, não encontra o seu termo último no *Trauerspiel*, tomado como forma estética que reflecte essa vivência, mas encontra-se também, como tão admiravelmente Walter Benjamin o entendeu na sua obra *Passagens*, durante o século XIX, na lírica de Baudelaire, sobretudo, e no século XX, em todo o expressionismo alemão. Essa experiência do mal-estar, como se pode claramente deduzir, encontra a sua melhor expressão na alegoria, como poderemos ver ao longo deste trabalho.

<sup>2</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 404.

<sup>3</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, p. 392.



**B) O OLHAR DO CRÍTICO E A SUA RELAÇÃO COM O TRAUERSPIEL; estrutura e elementos intrínsecos aos Trauerspiele.**

“(…)A crítica é a mortificação das obras. A sua essência presta-se mais a isso que qualquer outra produção. Mortificação das obras: não se trata, então, do despertar da consciência nas obras vivas - no sentido romântico -, mas da instauração do saber nessas obras, que estão mortas (...)”.

Benjamin, *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 357.

A crítica literária é alegórica<sup>1</sup> porque, tal como Benjamin a encara, deve ser tomada como uma “mortificação das obras”<sup>2</sup>, mas uma mortificação que se pretende como um movimento duplo, isto é, como aniquilador e, também, instaurador do saber, como “salvação” da obra, instaurando o saber sobre esse desmembramento. Procura, assim e, uma vez destruída a relação de empatia (tomado no seu sentido vulgar, como uma adesão emotiva) com a obra, levar a cabo um esforço de compreensão da sua verdadeira estrutura, isto é, do seu *teor de verdade* [Wahrheitsgehalt] a partir da análise do seu *teor material* [Sachgehalt]<sup>3</sup>. O crítico “mergulha o olhar”, que é um olhar alegórico, naquilo que quer compreender, destruindo o *Schein* da obra, aniquilando-o no seu elemento vulnerável e aparente, tal como o médico destrói a unidade orgânica de um corpo, dissecando-o, para compreender a sua verdadeira estrutura.

O acto crítico, que se inscreve nesse movimento de compreensão e de instauração de saber na obra, constitui-se mediante a apresentação, isto é, o acto em que aquele que se debruça sobre a obra e nela se submerge, nos seus detalhes, procura (re)encontrar a origem da ideia (o seu aspecto histórico, ou seja, o modo como a ideia se confronta com o mundo histórico<sup>4</sup>) que se apresenta na obra, determinando o seu auto-desenvolvimento. Porém, esse acesso à origem que é procurado, como *restauração* originária, é um gesto sempre inacabado, porque dúplice e dialéctico, pois toda a *restauração* se sabe incompleta<sup>5</sup>. E, se aquele que procura levar a cabo esse gesto, mediante um acto de *rememoração*, é o que procura um “centro luminoso” - a verdade da obra, o seu *teor de verdade* - e restaurador da obra, mediante

---

<sup>1</sup> V. Dufour-El Maleh, M. Cécile, *Angelus Novus, Essai sur l'oeuvre de Walter Benjamin*, ed. Ousia, p. 215: “A alegoria é aquilo em que e pelo qual a crítica se produz. Alegoria dela própria, ela repete a cada instante a nostalgia da ligação intrínseca entre forma e conteúdo, entre objecto sensível e objecto metafísico e, a cada momento, falta esta unidade, repete nela o momento da queda, afunda-se numa palavra congelada e estéril, melancólica no arbitrário do signo.”

<sup>2</sup> A tarefa do crítico literário é a de “salvar” as obras, ainda que, para o fazer, tenha de se passar pela sua mortificação, isto é, numa actividade que faz desaparecer, não apenas os aspectos empáticos, emocionais da relação com a obra, que são da ordem da aparência, mas também, como aquela actividade que tem como fim a dissolução da unidade orgânica e imediata da obra, para a compreender melhor na sua estrutura interna. Aquilo que se procura, na tarefa crítica, é a separação da unidade imediata da obra (que, para Benjamin, se apresenta como unidade falsa) nos seus elementos fundamentais: os extremos. Só desta forma se pode garantir, na óptica de Walter Benjamin, o estabelecimento do saber, transfigurando as obras de arte, mediante esse processo, em objectos de saber.

<sup>3</sup> “As Afinidades Electivas de Goethe”, *G.S.*, 1, Band I, p. 125.

<sup>4</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 226.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

a apresentação [*Darstellung*], esse é também o que sabe que pode perder-se perigosamente<sup>1</sup> nesse anseio, sem conseguir alcançar o que procura.

De acordo com o citado por Benjamin, as obras que dizem respeito ao *Trauerspiel* prestam-se, mais do que qualquer obra de arte, a uma análise crítica, num sentido alegórico, por uma razão simples, a saber: porque elas **já** estão mortas, são *ruínas*<sup>2</sup>, são destituídas de *Schein*, isto é, encontram-se desde logo desfiguradas na sua “bela aparência”, isto é, os *Trauerspiele* constituem-se como “amontoados de ruínas”, como se essas obras já tivessem surgido destinadas à morte. Neste sentido, elas já se encontram aptas, preparadas, desde sempre<sup>3</sup>, para o procedimento crítico, aquele que quer reabilitá-las, na sua fragilidade e arrancá-las àquela, descobrindo, nelas, o seu princípio de formação. Podemos, então, compreender o esforço de Benjamin, no sentido em que essas obras, produzidas para serem representadas, põem à vista um determinado procedimento a que o autor quer aceder, a alegoria como *experimentum crucis*: “A alegoria - o que as páginas seguintes se propõem a demonstrar - não é uma técnica lúdica de figuração imagética, mas uma expressão, como a língua, como escrita. Eis precisamente o *experimentum crucis*.”<sup>4</sup>.

Na sua forma caricatural e excessiva, essas obras deixam ver com mais facilidade a origem que lhes é subjacente, em virtude do próprio excesso que as constitui. O olhar do crítico, relativamente às obras do drama barroco, é um olhar alegórico e mortificador, tomado na sua duplicidade mais fecunda<sup>5</sup>, pois ele é o que sabe que a unidade da obra é já, desde sempre, destruída, e que a *ruína* só pode ser tomada como tal, como fragmento amorfo, avulso, descontextualizado<sup>6</sup>.

O crítico (e portanto Benjamin) toma-a justamente como a deve tomar: como coisa morta. Imerge em cada detalhe com um único fito: descobrir o *teor de verdade* da obra, isto é, descobrindo-lhe a origem, restaurando a ideia, isto é, procurando o modo como a ideia se configura historicamente, concentrando em si mesma a sua pré e pós-história. O alvo do crítico, enquanto olhar lustral e alegórico sobre as obras, será sempre o de mostrar, o de pôr a nu a função da forma artística, reconhecendo-a como uma actividade de conversão dos conteúdos factuais, históricos, que se encontram na sua raiz, em conteúdos de verdade da obra. Esta conversão diz respeito, justamente à compreensão da origem das obras, do seu elemento

---

<sup>1</sup> Embora a metáfora utilizada por mim seja diferente das metáforas benjaminianas sobre o perigo da tarefa da apresentação, no entanto, em Benjamin, somos constantemente advertidos para o perigo dessa tarefa, nomeadamente na metáfora da respiração, no sentido em que aquele que quer aceder à obra corre um risco, o de “deixar de respirar”, no sentido em que suspende o fôlego, para emergir nos detalhes da obra.

<sup>2</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 357, “O que persiste é o detalhe bizarro das regras alegóricas: um objecto de saber, que se esconde no edifício das ruínas intelectualmente elaboradas (...)”.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band I, p. 339.

<sup>5</sup> No sentido em que se procura a destruição dos elementos aparentes e visíveis da obra, para a compreender na sua verdadeira unidade. Mortificar a obra de arte diz respeito, assim, à dissipação da unidade imediata da obra (a falsa unidade) em elementos, em extremos, fazendo despertar nas obras a beleza durável, a da verdade. Por isso, o olhar mortificador faz-se acompanhar dessa duplicidade, a um tempo aniquilador e renovador, porque se ele destrói o *Schein* da obra, a sua falsa e empática unidade, fá-lo para “salvar” a obra, inscrevendo-a numa ordem de perenidade do saber, a que ela não teria acesso sem esse acto aniquilador.

<sup>6</sup> Seria bastante oportuno, aqui, referir essa estrutura comum à análise de Benjamin, relativamente às obras alegóricas, transparecendo, de modo mais explícito, essa descontextualização e essa desagregação, o aspecto arruinado e decadente da obra, tomada como cadáver, sobretudo, nas obras sobre Baudelaire. V. *Charles Baudelaire*, “Zentralpark”, G.S., 2, Band I, p. 671. Cf. igualmente a obra de Craig Owens, *Beyond Recognition*, no capítulo intitulado “O Impulso Alegórico”, em que o autor refere essa íntima relação, aplicando-a à arte em geral e extraindo dela múltiplas consequências.

matricial. A origem ou fenómeno originário<sup>1</sup> acompanha, como uma condição rítmica<sup>2</sup> e responsável pelo desenvolvimento interno e crescimento, isto é, a metamorfose de qualquer obra literária. A origem constitui-se como o próprio aspecto ou figura própria da ideia ou género, historicamente tomada, e que é legível a cada passo desse desenvolvimento e da constituição da obra. Daí que se torne impossível separar a origem da ideia, na tarefa da interpretação e crítica literária. O crítico toma esse princípio de inseparabilidade - entre origem e ideia - como condição absolutamente fundamental da sua tarefa: “*Origem está no fluxo de devir e compromete o material genético na sua rítmica. O elemento originário nunca se dá a conhecer na nudez evidente da existência do fáctico e a sua rítmica unicamente a uma dupla compreensão se revela. Ela quer ser conhecida, por um lado, enquanto restauração, restituição e, por outro, como o que nesse momento fica inacabado, é não-definitivo.*”<sup>3</sup>

O crítico é o que “lê” a origem, procurando, através do seu olhar lustral e alquímico, restaurar a ideia, reconhecê-la. Mas essa restauração, como o próprio Benjamin nos adverte, surge como um anseio, e na sua dialéctica, e é nesse sentido que deve ser tomada. Restauração e incompletude constituem-se, como já vimos anteriormente, como as duas componentes fundamentais da actividade - a apresentação da ideia - que diz respeito à leitura da origem nas obras, num permanente inacabamento da mesma. Assim, podemos afirmar que a origem conhece uma pré e uma pós-história ou o que é o mesmo que dizer que as ideias nascem, desenvolvem-se e atingem o seu crepúsculo.

Poderíamos citar, a título de exemplo, o nascimento, o desenvolvimento e a morte da ideia da Tragédia grega. Com efeito, a tragédia possui a sua origem no mito grego ou o que é o mesmo que dizer que o mito é o seu fenómeno originário, incorporando, assim, a tragédia esse mito, transfigurando-o e manifestando o mito no seu aparecimento, desenvolvimento e crepúsculo. A ideia é, por assim dizer, a forma ou o género trágico que se apresenta nos seus extremos. A sua análise conceptual levada a cabo pela crítica mostra como se desenvolvem esses extremos, decompondo-os e, assim, aniquilando a unidade do mito, mas, se ela procede a essa actividade “mortificadora” é, justamente para levar a cabo a redenção dos fenómenos pela compreensão da origem, convertendo-se esta na “pedra de toque” da ideia, pois permite a apreensão da sua face histórica.

Aos olhos de Benjamin, cada detalhe ou fragmento das obras do *Trauerspiel* está impregnado de história<sup>4</sup>, tendo na experiência histórica dos séculos XVI e XVII, portanto, o seu elemento matricial ou fenómeno originário. Trata-se, portanto, de procurar (re)encontrar isso que está na raiz da obra por um acto de “afundamento” nos seus pormenores. Isso é, com efeito, o seu *teor de verdade*, aquilo que permanece para além do *teor material*<sup>5</sup>, para além dos seus elementos materiais e intrínsecos.

Os excertos relativos ao tema da actividade crítica, no texto sobre a *Origem*<sup>6</sup>, em que Benjamin a defende como a actividade de imersão nos detalhes da obra e no seu teor material, devem ser confrontados com a sua obra *Goethes Wahlverwandtschaften* (As Afinidades

<sup>1</sup> A noção de fenómeno originário e a noção de origem são equivalentes. Advertimos, deste modo, o leitor para o facto de serem usados com o mesmo sentido. Fenómeno originário diz respeito ao auto-desenvolvimento insito da ideia nas obras de arte que, neste caso, são os *Trauerspiele*.

<sup>2</sup> A condição rítmica de que aqui se fala tem a haver, justamente com a configuração da ideia a partir da polaridade dos extremos e esses ritmos aparecem nas antinomias próprias das formas, quer elas digam respeito à tragédia, ao *Trauerspiel* ou a qualquer género.

<sup>3</sup> G.S., “Exposé” a *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, IV, pp. 950, 951, Trad. de Maria Filomena Molder.

<sup>4</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 358.

<sup>5</sup> Nas obras significativas, porém, torna-se impossível, à luz da crítica, distinguir o *conteúdo de verdade* do *conteúdo material* daquela, encontrando-se ambas profundamente incrustadas uma na outra.

<sup>6</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 208: “(...)É a partir de elementos isolados e separados que se faz a reunião (...) Quanto mais difícil é de os medir directamente à concepção fundamental, mais os valores dos fragmentos do pensamento é decisivo e é dela que depende o clarão da apresentação, tal como o mosaico depende da qualidade do vidro. A relação entre o trabalho micrológico e a dimensão da obra global, plástica ou intelectual, diz bem que não se pode medir o conteúdo da verdade senão deixando-se absorver muito precisamente nos detalhes de um conteúdo material.”

Electivas de Goethe), em que o autor explicita a relação entre teor de verdade e teor material, bem como a relação entre a actividade do crítico e a do comentador.

Veja-se o modo como Benjamin nos coloca a questão: “*Numa obra de arte, o crítico procura o conteúdo de verdade [Warheitsgehalt], o comentador o conteúdo coisal [Sachgehalt]. O que determina a relação entre os dois é esta lei fundamental de toda a escrita: à medida que o conteúdo de verdade de uma obra adquire mais significação, o seu lugar para o conteúdo coisal torna-se menos aparente e mais interior. As obras de arte que se revelam duráveis são justamente aquelas de que a verdade está mais profundamente imersa no conteúdo coisal (...) Unidas nos primeiros tempos da obra, à medida que ela dura, vê-se, assim, dissociar-se o conteúdo coisal e o conteúdo de verdade, porque, se a segunda permanece sempre escondida, a primeira transparece. Quanto mais o tempo passa, mais a exegese do que na obra espanta e expatria, ou seja, o seu conteúdo coisal, torna-se para todo o crítico tardio uma condição prévia*”<sup>1</sup>.

Benjamin parece, à primeira vista, dissociar a actividade do comentador e do crítico, delimitando o âmbito do modo operatório de cada um deles. Comparando ainda a actividade do comentador à de um químico, enquanto a do crítico é comparada à do alquimista, Benjamin procura, não apenas ressaltar a importância da mortificação da obra, a qual só pode ser conseguida mediante o olhar químico<sup>2</sup>, enquanto que o olhar alquímico vê nos restos mortificados o clarão da vida da obra. O autor adverte-nos claramente da inseparabilidade dessa relação, como podemos claramente observar a partir deste excerto: “*Pode-se compará-la à relação do paleógrafo diante de um pergaminho de que o texto empalidecido é recoberto pelos traços de um escrito mais visível que se lhe relaciona. Da mesma forma que o paleógrafo não pode começar senão por ler este último escrito, o crítico não pode senão começar pelo comentário. E, imediatamente, ele vê surgir um critério inapreciável do seu julgamento: só então ele pode pôr a questão crítica fundamental: a aparência [Schein] do conteúdo da verdade sustém o teor causal ou a vida do conteúdo coisal sustém o conteúdo de verdade?*”<sup>3</sup>

Será possível estabelecer claramente essa separação? Definitivamente? A resposta é negativa, com efeito, mas, sem dúvida, e é nesse aspecto que deve insistir-se, não é possível decidir sobre a imortalidade da obra sem se efectuar essa separação analítica que é, com efeito, levada a cabo pela actividade do crítico, mergulhando no teor material da obra com a finalidade de descortinar, a partir daí, o seu teor de verdade. Determinar, assim, a estrutura dos *Trauerspiele* corresponde a esse acto lustral e alegórico, mortificador da obra, percebendo as relações internas entre os personagens e o seu significado, bem como compreender a regra ou *modus operandi* a que obedece essa construção.

Do ponto de vista da sua estrutura, a análise do *Trauerspiel* permite distinguir, enquanto figuras alegóricas por excelência, entre os vários elementos, o príncipe como o personagem principal e central, o cortesão, como o seu conselheiro, a corte, como o lugar no qual se dá e se representa a acção. O *Trauerspiel* constitui-se como um drama aristocrático e palaciano, em que a corte é o “palco” privilegiado do procedimento alegórico. Ela é vista como “palco”, num sentido duplice, já que nela (corte) se representa o próprio espectáculo da vida, em que a vida dos personagens se desenrola como uma representação teatral [*Spiel*], isto é, em que a vida é vista como ilusão, mas também ela própria se configura teatralmente, isto é, a corte tem uma vocação teatral natural. Benjamin afirma, ainda, partindo de uma citação de Lohenstein, complementando a afirmação anterior: “*A imagem do teatro de acção, ou mais exactamente da*

<sup>1</sup> *As Afinidades Electivas de Goethe, G.S.*, 1, Band I, p. 125.

<sup>2</sup> *Idem, G.S.*, 1, Band I, pp. 125, 126. A distinção entre o olhar do químico (do comentador) e o olhar alquímico, que caracteriza a actividade crítica, tem de ser enquadrada na admirável metáfora de Benjamin sem a qual não compreenderíamos o significado da distinção. Benjamin compara a obra de arte como a “*obra que cresce como uma fogueira em chamas*”, e é diante desse abrasamento da obra que podemos compreender justamente o significado da distinção acima referida. Enquanto que o olhar do comentador persiste em tomar a madeira e as cinzas que restaram como objecto do seu olhar, isto é, enquanto o comentador teima em perder-se na minúcia, sem outro objecto que o teor material da obra, o olhar do crítico é um olhar alquímico, pois procura ultrapassar isso que é o conteúdo material da obra, a madeira e as cinzas, para encontrar a origem, o enigma que só a própria chama guarda, isto é, o enigma do ser vivo.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

*... corte, converte-se na chave que permite compreender a história (...). O Trauerspiel vê na corte o cenário eterno, natural do desenvolvimento histórico. (...) Nada é melhor representado pelo teatro e a cena em que ele se desenrola do que a vida daqueles que elegeram a corte para o seu elemento.<sup>1</sup>*

Isso significa que aqueles que elegeram a corte para o seu elemento são os que, não apenas reconhecem a vanidade da vida, no seu elemento precário, como os que reconhecem que essa vanidade se articula intimamente com a concepção lutuosa da história. São os que, sabendo e conhecendo a “catástrofe” inerente à vida da criatura, em queda e expiação, optam por viver a vida de um modo cínico, como se de um teatro, de uma ilusão se tratasse, justamente porque ela não pode ser vivida de outro modo, isto é, ela não seria suportável em si<sup>2</sup>, tomada como tal.

---

<sup>1</sup> *Origem*, citação de Benjamin de Lohenstein, *Sophonisbe*, G.S., 1, Band I, p. 271.

<sup>2</sup> Daí que Benjamin refira a tendência do barroco para a natureza, tomada no seu sentido mais harmonioso, sob a forma da representação pastoral, e que se constitui como algo que tem um carácter paradoxal, mas que é uma constante do barroco. Na representação pastoral não poderemos ver, assim, a expressão de uma atitude ingênua e desprevenida, mas sim a expressão de uma atitude antitética e que revela a procura, a partir desse estado lutuoso, de uma natureza originária, a da Criação ou de um paraíso originário. V. *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 271.

## 1. O Príncipe como figura alegórica fundamental do *Trauerspiel*.

“(…)Para o barroco, o tirano e o mártir são os dois rostos de Janus (…)*Estas são as formas características, necessariamente extremas, da essência do príncipe.(…)*”

Benjamin, *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 249.

O soberano ou príncipe, de acordo com a análise do seu estatuto no *Trauerspiel*, configura-se como o “*representante da história*”. Tal como o afirma Walter Benjamin, o príncipe “(…)sustém o curso da história na sua mão como um *ceptro*”. É o soberano que faz suspender, sobre si mesmo, o próprio acontecer da história, e dos seus eventos, como se de um deus se tratasse. Durante o barroco, e devido à perda da transcendência, o soberano transforma-se naquele que, em parte, “ocupa” o lugar<sup>2</sup> que, anteriormente, garantia a segurança ao homem, isto é, o lugar de Deus. O centro hierárquico do poder, que se havia instaurado ao longo de toda a Idade Média em torno de Deus, foi substituído, isto é, profanado pela figura humana do príncipe. É ele, agora, o detentor do destino humano, tomado em todas as suas consequências, transformando-se a história no “palco” do destino humano da finitude, a história-natureza, vista como o declínio da criatura.

A história perdeu, por isso, o seu carácter teleológico, em que os fins eram, em absoluto, transcendentais ao destino e vontade humanas. A deslocação dos poderes absolutos para a pessoa do príncipe representa, com efeito, esse movimento fulcral no barroco e que nos permite a sua compreensão, isto é, a deslocação da transcendência da história e do próprio poder divino para a imanência do poder humano. Portanto, no barroco, a história já não encontra a sua justificação, a sua finalidade em Deus, mas sim no próprio soberano, daí que sejamos levados a considerá-lo como o representante da história, aquele de quem depende o próprio curso dos acontecimentos históricos. Ele conhece, com efeito, um poder extremo, já que a imagem do “*ceptro*” quer, com efeito, designar isso mesmo. O *ceptro* constitui-se como o *signal*, e não um dos sinais, do poder, tomado como absoluto.

Com efeito, a sua função, que corresponde à secularização da contra-reforma e, por conseguinte, à transformação da história tomada como “salvação” em história natural, constitui-se como uma tarefa, como o afirma Benjamin: “(…)A tarefa do tirano é a de restabelecer a ordem no estado de excepção (…)”<sup>3</sup>.

O príncipe quer dominar o curso da história, impondo-lhe regras fixas e absolutas. De facto, a sua missão é a de implantar um reino estável, livre da rebelião e da anarquia, exercendo os seus poderes de monarca absoluto (rei-sol). Enquanto tal, ele próprio é “divino”, naquele sentido em que encarna o próprio poder de Deus.

Porém, o príncipe, apesar de desempenhar um papel absolutamente central no *Trauerspiel*, desempenha-o, não apenas porque é o ser mais eminente [o representante da história] do drama, mas porque congrega em si uma condição dúplice e jânica, que arrasta consigo toda a paradoxalidade que inere ao drama barroco. A outra figura caracterizadora do *Trauerspiel* é a do conselheiro ou cortesão.

Deste modo, a análise da estrutura do *Trauerspiel* mostra o príncipe como um ser dilacerado por uma tensão ou antinomia que se estabelece entre dois pólos (extremos)<sup>4</sup>, por um

<sup>1</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, p. 245.

<sup>2</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, p. 275. A este propósito, Benjamin utiliza uma citação de Frédéric Atger, in *Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social*, p. 136, “O príncipe desenvolve todas as virtualidades do Estado para uma espécie de criação contínua. O príncipe é o Deus cartesiano transposto para o mundo político.”

<sup>3</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, p. 252. Benjamin, fala, relativamente a este aspecto, numa ditadura, ditadura essa que visa substituir o curso errático da história por leis fixas e que garantem a estabilidade.

<sup>4</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, p. 249. É essa tensão dialéctica, existente entre os pares de opostos, que determina a violência alegórica de que se reveste o papel do príncipe, tomado como figura central do

lado, enquanto criatura, que conhece, em si mesmo, a imanência e a visão da história como história-natureza (com todas as consequências que isso naturalmente arrasta) e, por outro, enquanto ser que protagoniza e leva a cabo uma missão divina, a estabilização da história natural, impondo um corpo de leis estáveis a essa mesma história-destino ou história-natureza.

Por isso, o soberano, melhor que ninguém, sabe, com efeito, que o destino do homem, tomado na sua colectividade, é aquele que irá desaguar na “*catástrofe derradeira e última*”, mas, paradoxalmente, ele toma ou chama a si a tarefa que apenas a ele, representante da história ou condutor dos homens, cabe desempenhar, sabendo que essa mesma tarefa que tem de levar a cabo é impossível para um homem normal. Aquilo que se lhe exige é que ele seja, a um tempo, homem e deus (no sentido em que a história do barroco vê nele, príncipe, o seu representante). É do reconhecimento dessa profunda antinomia, dilaceradora, que nasce a mais profunda melancolia<sup>1</sup> e tristeza e, por consequência, a maior apatia, como iremos ver. A *acedia*, ou preguiça do coração, de que ele é acometido tem neste reconhecimento a sua origem, como reconhecimento da impossibilidade de salvar o que se encontra irredutivelmente marcado pela morte, desde que passou a estar vivo.

O ideal absolutista, que implica a estabilização da história, é o antídoto de uma visão da história como processo natural. O príncipe, figura por excelência que representa este ideal, opõe, assim, uma história naturalizada, estabilizada, instaurada pela sua vontade, a uma história natural caótica. O ideal absolutista decorre desta contradição e dialecticidade que lhe inere e a que o príncipe não é alheio. Ao reconhecer essa polaridade que inere à condição histórica e mundana, reconhece, por outro lado, que só a imposição do ideal absolutista pode “*salvar*” a história e, com ela, o próprio mundo, no sentido em que apenas a violência das regras e do poder permite a imposição da ordem, no seio daquilo que, naturalmente, tende para a anarquia.

O *Trauerspiel*, tomado enquanto ideia (ou género, no sentido benjaminiano), constitui-se nesta polaridade que lhe é ínsita, não se dissolvendo nunca e mantendo-se sempre na sua irredutibilidade, não à maneira simbólica e num sentido goethiano, em que existe uma tensão constante e reabsorvida, mas de uma forma dilaceradora. Codificando-se historicamente, o *Trauerspiel*, enquanto ideia que tem a sua origem na visão da história seiscentista, configura-se nessa dialecticidade, num movimento violento e que é exprimido alegoricamente<sup>2</sup>. Enquanto tal, aquilo de que ele procura dar conta é da própria história-natureza, tomada na sua natureza antinómica, isto é, dilacerada no seu cerne. Trata-se, portanto, de expor a história<sup>3</sup> como história do sofrimento do mundo, como história da “*morte*”, procurando, no entanto, “*salvá-lo*” mediante a significação alegórica.

As restantes figuras alegóricas que caracterizam os elementos conceptuais do *Trauerspiel*, de que se falará posteriormente, tais como a do cortesão e a da corte, apresentam-se esquematicamente do mesmo modo, obedecendo a essa lei dilaceradora e aniquiladora que se encontra subjacente na tensão não resolvida entre os extremos. A figura do cortesão apresenta-se na duplicidade e na oscilação entre os extremos do intrigante e do santo, enquanto que a figura da corte sob os extremos do paraíso e do inferno - o lugar da eterna tristeza, do abismo satânico das significações.

---

*Trauerspiel.*

<sup>1</sup> Gostaria de advertir o leitor para o facto de Benjamin ter utilizado como contexto da sua análise da melancolia barroca a teoria medieval dos temperamentos e humores, a qual, por sua vez, encontra a sua fonte na obra aristotélica, *Problema XXX, O Homem de Génio e a Melancolia*, I.

<sup>2</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 342: “*A violência com a qual o movimento dialéctico corre para o fundo deste abismo da alegoria deve aparecer mais claramente no estudo da forma do Trauerspiel(...)*” A alegoria configura-se, assim, como uma construção estética, na qual se apresentam, sob a sua forma rítmica, essas antinomias que derivam dos extremos constitutivos da ideia.

<sup>3</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band I, p. 343: “*É esse o nó da visão alegórica, da exposição barroca da história como história do sofrimento do mundo(...)*”.

**C) ALEGORIA E SÍMBOLO; relação e distinção**



## 1. Análise do conceito de alegoria e o seu significado.

"A palavra «história» está inscrita sobre o rosto da natureza na linguagem dos signos do passado. A fisionomia alegórica da história-natureza, que o Trauerspiel põe em cena, é verdadeiramente apresentada como ruína. Com ela, a história não é modelada, figurada como o processo de uma vida eterna, mas sobretudo como um destino inelutável. Assim, a alegoria reconhece que está para além da beleza."

Benjamin, *Origem*, G.S., 1, Band I, pp. 353-354.

Se analisássemos etimologicamente a palavra alegoria, poderíamos verificar que ela é uma palavra composta e que deriva, por um lado, de *allos* (*outro*) e por outro de *agoreuein* (verbo que significa "falar na ágora"). Trata-se, assim, de usar uma linguagem pública, acessível a todos<sup>1</sup>. Falar alegoricamente, e a sua definição clássica deve-se a Quintiliano, significa remeter sempre para outro nível de significação, dizer uma coisa para significar outra, o que imediatamente nos remete para a sua natureza insitamente dialéctica.

Benjamin, na sua obra sobre a *origem*, traça um panorama breve da história da alegoria, recordando os estudos de Giehlow, distinguindo claramente a alegoria moderna ou barroca (aquela que originou o *Trauerspiel*, tendo aparecido no século XVI), e a alegoria medieval. No caso da alegoria medieval, o seu objecto é sobretudo a exegese teológica dos textos bíblicos, mas, com o aparecimento do humanismo renascentista (tendo o seu iniciador no erudito Alberti) e o súbito interesse pela decifração da escrita hieroglífica<sup>2</sup>, a alegoria sofreu alterações e uma laicização do seu objecto, a par de um interesse filosófico pela concepção mística da natureza, o que, sem dúvida determinará o seu percurso, a partir daí. Tal como o afirma o próprio Benjamin: "(...)A *L'allégorie medieval é didáctica e cristã - o próprio barroco reenvia para a Antiguidade, no sentido místico da filosofia da natureza. Trata-se da Antiguidade egípcia*"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> No entanto, a palavra alegoria conhece um antecedente, *uponoiá* (de *upo-noein*), tendo sido registada a passagem de *uponoiá* a *allegoria*, por Plutarco, nos séculos I-II d.C. A palavra *uponoiá* corresponde à operação de conjecturar; a partir de um dado concreto presente na percepção, tratava-se de inferir a ideia ou o ensinamento teórico que nele estava contido. No entanto, tanto *uponoiá* como *allegoria* foram sempre ligadas à dissimulação, ao conhecimento mediato e aparecem, também, muitas vezes ligadas à necessidade de transmitir, de uma forma não imediata, uma verdade de ordem superior. V. G.P. Caprettini, "Alegoria", in *Enciclopédia Einaudi, Signo*, vol. 31, p. 247.

<sup>2</sup> Deve ser advertida a atenção do leitor para o texto benjaminiano *La Théorie de la ressemblance, Revue d'esthétique*, "Walter Benjamin", 1981, nº1, p. 64, o qual deve ser confrontado com a obra *Origem*. No referido texto, podemos encontrar ainda uma referência importantíssima e que constituiu a base da leitura tradicional hermética, que perdurou durante as várias épocas históricas. A base da escrita e o princípio originário da leitura recuam aos tempos míticos e ancestrais da leitura das estrelas e das leituras das entranhas associadas aos sacrifícios antigos. Interpretar signos, estabelecer semelhanças e relações entre coisas aparentemente dissociadas, realizar esse gesto mimético do homem é, sem dúvida, para Benjamin, a base da escrita e leitura alegóricas.

É, com efeito, com esse sentido que Marie Cécile Dufour-El Maleh afirma, in *La Nuit Sauvée - Walter Benjamin et la pensée de l'Histoire*, p. 160: "Os antigos signos da escrita - as runas - são, eles próprios, de essência alegórica. A alegoria é vidência e é assim que a vidência penetrou no coração da leitura e da escrita."

<sup>3</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 347.

Assim, a alegoria, na sua evolução interna, tende a converter-se de “*uma convenção da expressão*” em “*expressão de uma convenção*”<sup>1</sup> e é, com efeito, deste modo, que ela constituirá o *Trauerspiel*. A alegoria barroca ou moderna mantém ainda a sua significação etimológica helenística, sendo, no entanto, a “*expressão da convenção*”, e sendo, também, dialéctica, pois, tal como o autor o afirma: “*(...)Cada personagem, cada objecto, cada combinação pode significar outra coisa. Esta potencialidade emite sobre o mundo profano um juízo severo, mas justo: ela define-o como um mundo onde o detalhe não tem importância*”<sup>2</sup>.

Inversamente ao símbolo, em que o detalhe e o pormenor conquistam a sua dignidade, na alegoria, o detalhe não vale por si, no sentido em que a coisa tem um primado sobre a pessoa e a ruína sobre a totalidade. Na perspectiva alegórica, ao invés do símbolo, o indivíduo e o singular perdem o seu estatuto, em que não existe um rosto<sup>3</sup>, no sentido em que um homem é sempre sinal de outra coisa diferente, isto é, ele não vale por si mesmo, pois toda a possibilidade de o encarar na sua individualidade esbarra nessa remissão infinita e dialéctica para um conceito que lhe é extrínseco.

O olhar saturnino do alegorista tende à dissipação e à desintegração ínsitas à própria significação<sup>4</sup> (a ordem da significação diz respeito à repetição infinita), pois, seduzido pela promessa de um saber infinito, livre e transcendente, pela promessa da *lumen naturale* do saber, move-se no “*reino das significações*”, perdendo-se dialecticamente de símile em símile, em direcção ao abismo do mal e do saber, isto é, em direcção ao reino de Satã<sup>5</sup>, onde apenas reina a noite eterna da tristeza e da melancolia, iluminada pelo clarão subterrâneo que irrompe das profundezas da terra<sup>6</sup>. Trata-se da ilusão de um saber que descobre nele próprio a sua aniquilação.

Como Benjamin o descreve, a alegoria repete, exprimindo o movimento infinito e vertiginoso da queda dos corpos: “*(...)Semelhante a estes corpos que se revoltam na sua queda, a intenção alegórica, ricocheteando de símbolo em símbolo, tornar-se a presa da vertigem diante da sua insondável profundidade (...) Nestas visões de embriaguez destrutiva, em que todas as coisas caem em ruína, não é tanto o ideal da visão alegórica que se desvela, mas o seu limite.*”<sup>7</sup>

O conceito que não se detém na singularidade, de cada vez, e que reenvia sempre para outro diferente dele é o próprio “rosto” da morte (se é possível a determinação para esse conceito), sendo isso que faz *rir*<sup>8</sup> *demoníaca e alegoricamente* aquele que reconhece isso, o cortesão ou o “*senhor das significações*”. O riso nasce, com efeito, dessa experiência de terror,

---

<sup>1</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 351.

<sup>2</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 350.

<sup>3</sup> Cada rosto individual é a repetição invariável de uma mesma coisa, de um conceito, que faz dissipar imediatamente a individualidade do rosto. Não é por acaso que Walter Benjamin, ao falar de alegoria, e da sua relação com a concepção de história-natureza, à qual ela se encontra indistricavelmente ligada, afirma, em *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 343: “*A história, no que ela sempre teve de intempestivo, de doloroso, de imperfeito, inscreve-se num rosto - não: numa caveira.*”

<sup>4</sup> Ainda que, e essa advertência é aqui necessária, o olhar aniquilador do alegorista seja um modo de caminhar para a redenção, mediante a escrita alegórica.

<sup>5</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 401-404. Satã aparece ao alegórico como o tentador, aquele que lhe promete o saber e o inicia, do ponto de vista benjaminiano (e também do ponto de vista cristão), no mal, já que o saber, o reconhecimento do juízo e da distinção entre o bem e o mal, corresponde à queda original do homem, ao momento do pecado original e, também, ao momento da queda das línguas, da sua proliferação após a criação de Babel.

<sup>6</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, pp. 402-403. Esta metáfora pode ser tomada, a meu ver, também como exemplificação da ilusão em que incorre o alegorista que, atraído pela “luz do saber”, é enganado e ludibriado por esse clarão subterrâneo, que, atraindo-o à distância, o ilude. Ele apenas se apercebe do seu logro, ao reconhecer a ilusão do seu saber, perdendo-se na infinitude das representações que o arrastam e o fazem revoltar-se sobre si mesmo, para tomar as palavras de Walter Benjamin. Esse abismo, que o alegorista descobre, o abismo de Satã é o da linguagem em queda, a linguagem do juízo, em que se introduziu a subjectividade. V. a este propósito *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 407.

<sup>7</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 405.

resultante da compreensão da repetição infinita dos rostos<sup>1</sup>, e que apenas reenvia à aniquilação da singularidade e à emergência de um conceito único e universal que se repete em cada rosto, inscrevendo nele a própria morte, ou o que é o mesmo que dizer, a *facies hippocratica* da história. Esta visão arruinada do ponto de vista da história-natureza enquanto produção implacável de cadáveres (e que é também a concepção pascaliana) nega ao homem a possibilidade da sua redenção, devendo este sofrer para pagar a sua dívida e apagar a sua culpa.

O riso estridente corresponde a essa decifração gélida e insaciável, satânica, das significações inscritas alegoricamente nas imagens, que está patente no olhar melancólico do alegorista. Daí que o tema do bufão e do cómico (o *Lustspiel* aparece sempre ligado ao *Trauerspiel*<sup>2</sup>), mas um cómico ligado ao saber infernal, se tenha tornado um tema privilegiado do *Trauerspiel*: “*Quem não viu as crianças rirem do que aterroriza os adultos? É esta alternância, entre o sádico, da criança que ri e do adulto horrorizado que convém reconhecer na personagem do intrigante (...) Mas se a tristeza do príncipe e a alegria do seu conselheiro são tão próximas, é somente porque no final de contas elas eram a representação das duas províncias do reino de Satã.*”<sup>3</sup>

Podemos, ainda, comparar o excerto acima com outro, que reforça a argumentação benjamiana, em que aparece o tema do riso demoníaco como o reconhecimento nostálgico e melancólico, ligado ao gesto excessivo da espiritualização da matéria: “*Assim, da mesma forma que a tristeza terrestre pertence ao alegórico, a alegria infernal pertence à sua nostalgia, que o triunfo da matéria reduz a nada. Daí o cómico infernal do intrigante, a sua intelectualidade, o seu conhecimento da significação (...) É justamente no riso (...) que a matéria recebe uma sobreabundância de espírito. Ela é de tal forma espiritualizada que excede a linguagem. Ela aspira a elevar-se mais alto e acaba num clarão de riso estridente.*”<sup>4</sup>

À luz da perspectiva alegórica e do ponto de vista pascaliano, como vimos anteriormente, não pode haver rosto singular, mas apenas o reenvio constante a mesma coisa se oculta e se mostra paradoxalmente: a caveira ou o conceito universal da morte, esse que faz “estalar” o riso.

Porém, se o mundo profano é desvalorizado, no que respeita à sua singularidade, é, concomitantemente, exaltado na alegoria<sup>5</sup>, enquanto *expressão secreta de uma autoridade e de uma convenção*<sup>6</sup>, entendendo-se, a partir daí e do ponto de vista alegórico, a possibilidade da sua redenção, como ‘um apontar’ para um paraíso eterno. Esta dialecticidade, que inere à alegoria, pode ser analisada do seguinte modo: por um lado, o mundo profano, naquilo que é, histórica e mundanamente, é desvalorizado, precisamente porque todas as coisas se encontram unicamente destinadas ao seu fim, mas, por outro, é lançando-se nos “*abismos da*

<sup>8</sup> O riso configura-se como expressão desse saber alegórico. Poderíamos recorrer, para dar conta do carácter risível do saber alegórico, explicitando a própria melancolia quanto à sua natureza como uma experiência, não apenas de horror, como também do *tedium vitae*, que daí nasce, a uma passagem de Pascal, citada no texto de Maria Filomena Molder, “Celui qui vient de se réveiller”, in *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, p. 269: «“Dois rostos semelhantes, dos quais nenhum em separado dá vontade de rir, dão vontade de rir em conjunto pela sua semelhança.”, *Pensées et Opuscules*, Classiques Hachette, Paris, 1976, section II, 133, p.389.»

<sup>1</sup> É necessário estabelecer a aproximação, ainda que não tenha sido deste modo efectuada por Walter Benjamin, entre Pascal e Baudelaire e para a qual nos adverte Maria Filomena Molder, no texto “Celui qui vient de se réveiller”, in *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, p. 268-269. Tal como Pascal, também Baudelaire e esse tema será posteriormente desenvolvido, no capítulo que se refere à alegoria baudelaireana, possui o riso satânico, entendendo o homem do ponto de vista natural, da história-natureza, como “*um cadáver anunciado*”.

<sup>2</sup> *Origem*, G.S., I, Band I, p. 306.

<sup>3</sup> *Ibidem*, G.S., I, Band I, pp. 305-306.

<sup>4</sup> *Ibidem*, G.S., I, Band I, p. 401.

<sup>5</sup> *Ibidem*, G.S., I, Band I, p. 351.

<sup>6</sup> *Ibidem*: “*(...)No século XVII, a alegoria não é uma convenção da expressão, mas a expressão de uma convenção. E ao mesmo tempo a expressão da autoridade, expressão secreta, por causa da nobreza das suas origens, em função do domínio em que ela se exerce.*”

significação<sup>1</sup>, para utilizar a expressão de Walter Benjamin, e da intenção alegórica que o mundo pode ser exaltado, justamente porque ele procura encontrar o seu “repouso” na petrificação da significação alegórica. O alegorista é o que reconhece a paradoxalidade dessa condição e o que tenta, mediante a escrita<sup>2</sup>, isto é, a fixação de uma convenção, “salvar” o mundo. Podemos, então, afirmar a escrita e, por conseguinte, a linguagem como um modo possível de redenção, do ponto de vista alegórico, convertendo-se a linguagem como algo que aponta para esse paraíso intemporal, para um estado mágico e para a salvação das coisas no mundo divino. Parece ser esse o significado das palavras de Benjamin, quando afirma: “O carácter efêmero das coisas é menos significado e apresentado alegoricamente que oferecido como sendo, ele próprio, significante, como alegoria. Como alegoria. Como alegoria da ressurreição(...) Os sete anos passados no abismo da meditação não são senão um dia. Porque o tempo infernal é ele, também, secularizado no espaço, e o mundo que se traiu e entregou ao espírito profundo de Satã, pertence a Deus. O alegorista desperta no mundo de Deus.”<sup>3</sup>

Esse movimento duplo e paradoxal que se apresenta na alegoria, movimento dialéctico, como se sabe, parece trazer nele próprio, não apenas a aniquilação e a mortificação das coisas, para as obrigar a significar e a permanecer para lá do seu *Schein* vulnerável e aparente, como também, e isso é que é verdadeiramente importante reter, a possibilidade da redenção<sup>4</sup>, do ponto de vista alegórico, mediante o recurso à escrita emblemática. E, por isso, a alegoria tende a converter-se numa forma privilegiada de expressão, entretecida com a escrita e a linguagem humanas, como Benjamin o compreendeu, afastando-se do movimento romântico e do seu conceito de crítica.

O alegorista barroco “*desperta no mundo de Deus*”, porque todo o seu anseio se volta para o esforço de redimir as coisas mediante a escrita. É deste modo que podemos entender a alegoria como o procedimento que se encontra relacionado com uma teoria da linguagem, justamente porque pretende estabelecer uma nova forma, um modo de relacionar a história arruinada, mundo de escombros e destroços, com a escrita emblemática, procurando salvar a memória humana, convertendo-a em significação. Tal como o alquimista<sup>5</sup>, aquele que representa o drama barroco [*Trauerspiel*] ou o alegorista, é o que satanicamente, mediante o riso infernal, o riso que descobre a ilusão do saber que persegue, procura levar a cabo essa transmutação, operada na linguagem alegórica, da história humana, traindo o mundo para o salvar. A expressão mais exasperada dessa figura alegórica encontramos-na sem dúvida na figura do cortesão, que aparece sob os extremos do intrigante (o que trai, o que aniquila, o que destrói) e do santo (traindo para salvar).

Desobedecendo ao movimento de glorificação do símbolo e do procedimento simbólico e criticando a interpretação romântica do símbolo, Benjamin segue um percurso inverso, procurando reabilitar a noção de alegoria, ainda que reconheça essas formas alegóricas como

<sup>1</sup> Benjamin retoma o tema do abismo (o do saber) relativamente a Baudelaire, o abismo do saber alegórico, do qual foram banidas as estrelas. V. *Passagens*, (J 24, 2), G.S., V, 1, p. 348.

<sup>2</sup> A escrita aparece, neste contexto, como a expressão de uma perda da linguagem original, em que a palavra encontrava em si mesma o seu carácter simbólico, isto é, a língua nomeadora. A escrita, tomada como tal, configura-se como a própria expressão do abandono do homem, resultante da queda original, e que originou, por sua vez, a confusão de Babel ou das línguas.

No entanto, o acto do alegorista, ao fixar através da escrita o que está destinado à morte, liga-se intimamente a esse gesto de “salvação”, que é o de lutar contra o esquecimento das coisas, o de tentar lembrar sempre o que já foi e o que está naturalmente destinado à morte, pela palavra, o que confere um carácter explicitamente paradoxal à natureza da alegoria.

<sup>3</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, pp. 405-406.

<sup>4</sup> Parece ser esse o alcance mais directo das palavras de Benjamin, em *Origem*, G.S., 1, Band I, pp. 400-401, quando afirma: “Se a intenção alegórica se vira para o mundo criado das coisas, para o que é morto ou semi-vivo, o homem não entra no seu campo de visão. Se ela se liga unicamente aos emblemas, um retorno, uma salvação não é impensável.”

<sup>5</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band I, p. 403: “O saber mágico de que a alquimia faz parte expõe os adeptos ao isolamento e à morte espiritual. (...) A metamorfose em todos os géneros, tal era o elemento desta época e o esquema desta metamorfose, era a alegoria.”

“pobres” e decadentes relativamente ao símbolo, que havia sido desvalorizada. Goethe havia concedido à alegoria um estatuto frívolo e superficial, ao reduzi-la a uma exemplificação ou ilustração do universal (conceito)<sup>1</sup>.

Benjamin não quer e não pode aceitar a estreita concepção de símbolo, tal como ela se introduziu na estética<sup>2</sup> e foi posteriormente assimilada pelo pensamento romântico alemão. Benjamin atribuiu, menos a Kant do que ao movimento romântico alemão, a introdução de uma relação caricatural entre o fenómeno e a essência, a qual foi, desde aí, responsável pelo deserto da crítica moderna: “O que existe de mais notável no uso vulgar deste termo [o símbolo], é que este conceito, que reenvia, por assim dizer imperativamente, para a ligação intrínseca entre a forma e o conteúdo (...)deixa escapar o conteúdo na análise da forma, e a forma na estética do conteúdo. Porque este abuso da linguagem produz-se de cada vez que, a propósito de uma obra de arte, se fala de «fenómeno» de uma «ideia» como «símbolo». O paradoxo do símbolo filosófico, ou seja, a unidade do objecto sensível e do objecto metafísico, torna-se uma relação caricatural entre o fenómeno e a essência. A introdução do conceito de símbolo assim desnaturada(...) preparou o deserto da crítica de arte moderna”.<sup>3</sup>

A crítica moderna, Benjamin não o diz, mas deduzimos a partir do seu raciocínio, jamais poderia entender o *Trauerspiel* e até mesmo o espírito barroco, à luz da sua concepção sobre a história natural, em queda. À concepção romântica do símbolo é totalmente alheia a dialectividade insita à *apoteose barroca*<sup>4</sup>. Esta cumpre-se na transformação dos extremos, algo que o símbolo ignora e, em particular, aquela interpretação fossilizada do símbolo, criticada pelo autor.

O que ele vai tentar demonstrar, quanto à alegoria, é que ela não consiste numa técnica limitada, tal como era entendida por Goethe e por todo o pensamento estético do romantismo, de ilustração por imagens, mas é uma expressão, como a língua e a escrita<sup>5</sup>. Mais do que uma relação convencional entre uma imagem significativa e a sua significação, como o entende Yeats, ela é expressão “nascida de uma curiosa combinação entre natureza e história”<sup>6</sup>, sendo aquela que convém, com efeito, a uma determinada concepção, não apenas histórica e antropológica, como também estética (como uma apresentação da história numa *Gleichnis*), e esse é o caso, precisamente, do *Trauerspiel*.

A compreensão da história humana arruinada, dilacerada, escapa ao olhar simbólico, podendo apenas ser “resgatada” e salva, no sentido em que Benjamin afirma serem as ideias como algo que recolhe em si a vida da criatura, na carta a Florens Christian Rang de 9 de Dezembro de 1923, alegoricamente no *Trauerspiel*, em que a história e a natureza fazem a sua entrada no seu aspecto desnudado, incompleto e destroçado. Daí que a escolha efectuada por Walter Benjamin tenha sido a de analisar a estrutura e elementos intrínsecos a essas obras. Benjamin viu nessas obras, por um lado, a expressão desse procedimento estético e, por outro, e não menos essencial, a oportunidade para demonstrar que os estetas do romantismo não tinham compreendido verdadeiramente o significado da alegoria, não captando o que ela

<sup>1</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 338. Nesta passagem, Walter Benjamin cita o próprio Goethe: “(...)Há uma grande diferença, para o poeta, entre o facto de procurar o particular, visando o universal e o de considerar o universal no particular. A alegoria deriva da primeira forma de proceder, onde o particular não possui senão um valor de exemplo, o exemplo do universal.” Existe, assim, uma grande diferença, como já se referiu anteriormente, em estabelecer uma relação entre a ideia e o fenoménico (no caso do símbolo), no sentido em que a ideia se apresenta na imagem, e em que existe um vaivém entre ambas, permanecendo entre ideia e imagem um desajustamento que garante a intensificação e o vaivém constante, e em estabelecer uma relação entre o conceito e a imagem (no caso da alegoria), em que a imagem mostra um ajustamento e em que se dá uma aniquilação do singular e do concreto, para emergir o conceito universal.

<sup>2</sup> O grande responsável pelo conceito de símbolo e pela entrada do mesmo na estética foi, como se sabe, Kant. V. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, J. Vrin, Paris, 1989, p. 175, § 59: “Eu digo então: o belo é o símbolo do bem moral”.

<sup>3</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 336.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 339.

<sup>6</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 344.

deixava ver, neste caso a máscara mortuária da própria história, para a qual não há símbolo que convenha.

Com efeito, a sua pretensão é a de fundar uma filologia que permita dar conta do fenómeno da escrita alegórica em toda a sua amplitude, analisando-a nos seus aspectos essenciais, prestando-lhe justiça, ao tomá-la como *expressão* estética e que se configurou no *Trauerspiel*.

A diferença de construção entre o símbolo e a alegoria radica, para Benjamin, essencialmente na compreensão da diferenciação temporal<sup>1</sup> entre ambas, para além do aspecto já referido. Podemos encontrar, assim, para as distinguir, critérios que são da ordem da temporalidade, nomeadamente os critérios da sucessão, progressão e da instantaneidade, como iremos ver, com todas as consequências que daí possam derivar. Essa parece ser, com efeito, não apenas a compreensão de Benjamin e de Creuzer<sup>2</sup>, como também a de Claude Imbert<sup>3</sup>, na interpretação dos textos de Benjamin.

Ao passo que no símbolo se apresenta directamente uma unidade *instantânea* em que, a cada instante, se mostra a ideia “*encarnada, tornada sensível*”<sup>4</sup>, entidade à qual preside um princípio intensificador da tensão interna entre as partes avulsas, e que garante a atracção mútua entre elas (contribuindo para a unidade da obra), na alegoria há uma “*progressão ou sequência de instantes*”<sup>5</sup>. Portanto, o critério temporal que rege o funcionamento da alegoria é totalmente diferente do simbólico, exigindo, por conseguinte, a analiticidade do objecto e a sua decomposição, isto é, a decifração lenta, indirecta e progressiva das convenções ou conceitos, que se inscrevem nas imagens alegóricas. É preciso, com efeito, não esquecer que a alegoria tem a sua origem na exegese teológica, caracterizando-se pelo facto de ser uma escrita secreta, indirecta e codificada, e que exige essa mesma decifração, que apenas se pode dar numa ordem de sucessão e de progressão interpretativas, exigindo a lentidão saturnina do melancólico.

A compreensão da instantaneidade do símbolo radica, fundamentalmente, no facto de ele reunir em si e ao mesmo tempo, ideia e imagem, em que cada imagem dá a ver ou apresenta a ideia, isto é, como algo que dá a ver, simultânea e instantaneamente, a sua singularidade e a sua universalidade. A imagem, no símbolo, configura-se, assim, como algo que permite um (re)encontro, e, ainda que essa tensão entre ambos seja intensificada por essa mesmo vaivém ou tensão que lhe é inerente, não obstante esse desajustamento é fértil, pois parece estar-lhe prometida a (re)união do que foi separado<sup>6</sup>.

É com esse sentido que Benjamin afirma: “(...)A unidade de tempo da experiência simbólica é o instante místico, onde o símbolo recolhe o sentido no lugar escondido, na floresta, se se pode dizer, o que é no seu próprio interior”<sup>7</sup>.

O que o autor pretende fundamentalmente dizer é que, no símbolo místico (e que importa distinguir do símbolo artístico e plástico), o “lugar” onde se recolhe tudo e se acolhem todos os elementos e os elos que os reúnem, em que é anulada a sucessividade temporal,

---

<sup>1</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 343: “A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser definida e formulada com precisão sob a categoria decisiva do tempo.”

<sup>2</sup> Benjamin refere explicitamente a sua influência em *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, pp. 341/343.

<sup>3</sup> *Walter Benjamin et Paris*, “Le Présent et L’Histoire”.

<sup>4</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 341.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Recorro aqui à noção grega de símbolo, *symbolon*, termo que conhece a sua origem na palavra grega *symbollo*, a qual significa ‘lançar com’, ‘pôr junto’, ‘fazer coincidir’. Símbolo é, originalmente, o meio de reconhecimento permitido pelas duas metades de uma moeda ou de uma medalha partida, pela partilha de uma senha, acto que visava a reunião de dois homens separados. Têm-se as duas metades de uma coisa de que uma está pela outra e em que as duas metades da moeda ou do medalhão partido só realizam a plenitude da sua função quando, por fim, se juntam. Como bem o entendeu U.Eco, in *Einaudi*, vol. 38, tradução portuguesa, “Símbolo”, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 1994, p. 138, “No símbolo(...) há a ideia de um reenvio que de certa forma encontra o seu próprio termo: uma reconjunção com a origem.”

<sup>7</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 342.

tomada enquanto critério “normal” de tempo, para dar lugar ao instante em que se apresenta a ideia, em toda a sua intensidade.

O instante místico é o instante, se é que o podemos afirmar e, desta forma, compará-lo com o símbolo, é o instante da reunião celebrada entre o crente e Deus. O êxtase do instante místico é o momento do (re)conhecimento da inseparabilidade entre as criaturas e a sua própria essência, a sua origem.

Todavia, se toda a sucessividade e toda a progressão são anuladas no símbolo, o mesmo não se passa na alegoria<sup>1</sup>. Trata-se de ver, aqui e deste modo, a possibilidade de redenção da história e da natureza, bem como da própria linguagem humana, arruinada e destrocada, e dos signos convencionais. Tomar a alegoria no seu carácter intermediário ou erótico implica justamente tomá-la como a possibilidade de “apontar para um paraíso intemporal”, restaurando o carácter simbólico da linguagem, restaurando o tempo e a história, no mesmo gesto. Como o afirma M.C. Dufour-El Maleh<sup>2</sup>: “Escrita e alegoria são desejo e nostalgia do nome, nostalgia da unidade entre o objecto sensível e o objecto metafísico, desejo e nostalgia da reconciliação (...) Alegoria e escrita são busca no tempo e pelo tempo, busca de abolição do tempo no próprio interior do tempo; escrita e alegoria são o lugar da experiência do tempo, no tempo limitado, não o tempo infinito (...)”.

A nossa capacidade de simbolizar cessa diante desse “objecto” - a história-natureza -, que se lhe apresenta na sua violência dialéctica e que é, sobretudo, da ordem do irrepresentável<sup>3</sup>, isto é, o tempo, justamente como Benjamin o cita<sup>4</sup>.

Pelo facto de o critério temporal essencial que rege a alegoria ser o da sucessividade, isso leva a que Creuzer tenha sido levado a estabelecer a relação da alegoria com o mito. O mito, para Creuzer, é marcado pela progressão, pelo andamento lento e compassado, obedecendo a uma espécie de regra que nada tem a haver com a regra que subjaz à construção simbólica, pois os critérios que regem esta última, como já vimos, são os da imediateidade e instantaneidade temporais. Ao passo que a regra que rege a aplicação do símbolo reúne, a regra alegórica separa, divide, volta atrás e retoma o andamento anterior, avança inesperadamente, tal como o faz notar Benjamin<sup>5</sup>, aproximando, assim, o ritmo que inere à construção do *Trauerspiel* ao ritmo próprio da leitura interpretativa.

Por isso, Creuzer não tem quaisquer dúvidas quando afirma que a alegoria, ao transfigurar esteticamente o mito, é o processo que convém à epopeia, justamente por considerar que, diante desse objecto, somos obrigados a estacar, a “respirar”, a voltar atrás e a retomar novamente. Daí que apenas a sucessão, na sua consequência mais directa que é a da analiticidade, seja, com efeito, o critério temporal que marca a epopeia.

No caso do símbolo, o conceito baixa ao mundo sensível, podendo ser visto na imagem, reunindo, assim, universal e particular, de uma forma imediata, oferecendo-se instantaneamente, anulando toda a sucessividade temporal, dissolvendo-se no instante, e o particular mostra imediatamente o universal, num instante que dura, tal como ocorre na

<sup>1</sup> V. Dufour-El Maleh, M.C., *Angelus Novus - Essai sur l'Oeuvre de Walter Benjamin*, p. 213, 214, em que a autora afirma que a alegoria se constitui como um intermédio entre o símbolo místico e o signo, no qual soçobraram os nomes das coisas, e que perdeu a sua relação com o objecto. Este ponto vista é também o de Rudolf Tiedemann, in *Études sur la Philosophie de Walter Benjamin*, p. 46

<sup>2</sup> V. Dufour-El Maleh, M.C., *Angelus Novus - Essai sur l'Oeuvre de Walter Benjamin*, pp. 216, 217.

<sup>3</sup> A corroborar esta ideia com Walter Benjamin e, também, com Claude Imbert (V. *Walter Benjamin et Paris*, “Le Présent et l’Histoire”, p. 765, Henri Meschonnic, no seu ensaio “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in *Walter Benjamin et Paris*, p. 713, aponta a alegoria como sendo “a figura da não-ordem [Unordnung]”, contrariamente à ordem subjacente à construção do símbolo - uma ordem prometida e que não se encontra na alegoria, pois tudo na alegoria aponta para a dispersão, para a dissipação dessa ordem, que se cumpre mediante uma violência dialéctica. Naquilo que importa considerar, gostaria de relacionar o carácter irrepresentável da alegoria com essa infirmitude que a caracteriza e que, com efeito, é marcada por uma íntima relação com o carácter irrepresentável do tempo. Esta desordem encontra-se expressa, sem dúvida, na metáfora benjaminiana, in *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 405, em que os corpos revolteiam sobre si mesmos, tendendo à infinita dispersão e desordem.

<sup>4</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 342.

<sup>5</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 373.

experiência do instante místico<sup>1</sup> e em que a ideia se apresenta na imagem, e em que há uma incorporação, sem fixação, da ideia na imagem.

Na alegoria, a imagem “presentifica” o conceito, havendo um ajustamento entre ambos, mas não uma incorporação, como no caso do símbolo. Se a imagem apresenta, “pondo a nu”, o conceito, contudo, ela não o incorpora. Permanece uma total irredutibilidade entre a imagem e o conceito, uma tensão dialéctica e dilaceradora, que dá que pensar, e que conduz a uma meditação sobre a natureza da linguagem (é, com efeito, desta ideia que Henri Meschonnic parte, quando entende a alegoria também como teoria da linguagem<sup>2</sup>). A imagem mostra o conceito, mantendo-o, no entanto, íntegro, intocável. A alegoria é a expressão que mostra essa irredutibilidade recíproca e simultaneamente o seu resultado. E, por isso, ela não nos garante a continuidade e imediateidade do símbolo, que expressa um acordo *a priori*, uma harmonia entre ideia e imagem, mas apenas revela a estranheza e a inquietude que a habita, nessa irredutibilidade.

As leis que presidem à construção alegórica são as da dispersão, a da separação, leis que destroem e fragmentam a unidade. Tudo aquilo que cai sob o olhar alegórico se transforma imediatamente em fragmento, em *ruína*, em áridos *rebus*. O olhar alegórico<sup>3</sup> nasce do (re)conhecimento dessa violência dialéctica e dilaceradora que habita o próprio cerne das coisas, daí que tudo aquilo sobre o qual ele cai se lhe revele esquartejado, separado definitivamente, reenviando esse que olha para a dissipação imediata da organicidade do seu objecto, transformando-o em ruína e é justamente por isso, que a *ruína* se converte na matéria-prima da alegoria<sup>4</sup> (tomada como o seu elemento pregnante), na sua “*pedra de toque*”, sendo o resultado daquilo que o tempo destruiu: o inteiro, o contínuo, o todo simbólico. No caso do *Trauerspiel*, em particular, trata-se de figurar alegoricamente a fisionomia da natureza, onde se inscreve a própria história como o conceito a apresentar, isto é, pondo-a em cena como *ruína*<sup>5</sup>, apresentando-a como um declínio inevitável, na linguagem de signos do passado.

Porém, se a alegoria destrói o todo, isto é, o *Schein* das coisas e da natureza, fá-lo justamente porque quer salvá-la e eternizá-la no mundo petrificado das significações e dos conceitos, arrancando-a ao fluxo temporal da história. Benjamin compara esse gesto, o do alegorista, ao gesto bíblico de Josué<sup>6</sup>, querendo interromper o fluxo temporal, procurando, assim, redimir a história, a partir do seu interior, aparecendo esse desejo de um modo mais explícito em Baudelaire<sup>7</sup>.

A alegoria constitui-se, tal como o afirma Henri Meschonnic, como uma conversão do tempo em história, em que a alegoria “é uma forma da história, não a história de uma forma”<sup>8</sup>,

<sup>1</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, p. 341.

<sup>2</sup> É de advertir o leitor para a pertinência da análise de Dufour-El Maleh, Marie Cécile, na sua obra *Angelus Novus, Essai sur l’Oeuvre de Walter Benjamin*, pp. 213/215, em que a autora define a alegoria como a forma privilegiada para Benjamin, como ela própria o afirma, capaz de realizar a passagem entre a experiência simbólica e o signo. V. p. 213: “*E é por isso que a alegoria (...) se torna para Benjamin a forma privilegiada, forma e conteúdo, forma da forma. Encontra-se, aqui, um ponto nodal: a alegoria situa-se entre a experiência simbólica, na qual a «unidade de tempo(...) é o instante místico em que o símbolo recolhe o sentido no lugar escondido, na floresta (...)», e o signo no qual soçobraram os nomes das coisas e que perdeu a sua relação com o objecto.*”

Na p. 214, a autora acrescenta, reforçando a sua argumentação: “*Entre os nomes que, nas palavras, são dissimulados e o signo que os dissimula, a alegoria desempenha o papel de intermédio(...)força demoníaca que permite de se subtrair a um para se elevar ao outro (...)*”.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, “Zentralpark”, G.S., 2, Band I, p. 676: “*O cismativo, cujo olhar, aterrorizado, cai sobre o fragmento na sua mão, torna-se alegórico.*”

<sup>4</sup> Em *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 354, Benjamin afirma uma coisa extraordinária e que esclarece totalmente a relação entre ruína e alegoria: “*As alegorias são no domínio do pensamento o que as ruínas são, no domínio das coisas. Daí o culto barroco da ruína.*”

<sup>5</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, pp. 353-354.

<sup>6</sup> V. Josué, 10, “Batalha e cântico de vitória”.

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, “Zentralpark”, G.S., 2, Band I, p. 667: “*Interromper o curso do mundo - era o desejo mais profundo de Baudelaire. O desejo de Josué.*”

<sup>8</sup> Walter Benjamin et Paris, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, p. 713.



situando-se no cerne do conflito, na antinomia entre o precário e o eterno, os dois pólos que abarcam e constituem a visão barroca da história-natureza. O movimento alegórico permite, com efeito, a realização da petrificação do tempo em história petrificada, mediante a linguagem, isto é, mediante a escrita. Por isso, podemos afirmar que a alegoria procura levar a cabo esse gesto redentor do tempo, inscrevendo-o, mediante a petrificação, no próprio círculo da eternidade. Natureza, história e linguagem encontram-se na alegoria, convertendo-se ela mesma no produto da articulação efectuada.

A transmutação alquímica e redentora que o alegorista procura levar a cabo, reconhece-se, paradoxalmente, como algo impossível, descobrindo-se como ilusão, mas o gesto redentor é o que procura justamente petrificar as coisas, reconhecendo-as como aquilo que está para “além da beleza”<sup>1</sup>, aniquilando ao mesmo tempo a organicidade e a unidade da obra, em vista da beleza que perdura. Esse mesmo movimento violento, destruidor e mortificador do *Schein*, só pode ser protagonizado pela significação e pela escrita<sup>2</sup>, pois apenas mediante aquelas as coisas se encontram livres da sua transitoriedade, para acederem a um reino petrificado: o da palavra, tomada enquanto signo ou sinal convencional. No entanto, o alegorista, movido por esse anseio (e que se torna particularmente visível na figura alegórica do cortesão, ele próprio alegorista), reconhece o seu logro, a ilusão em que incorre, correndo vertiginosamente para o abismo das significações e do mal, entendendo-se este como a entrada em cena de um ponto de vista subjectivo<sup>3</sup> e do juízo. Significação, mal e subjectividade caminham de mãos dadas, se contextualizarmos esses conceitos à luz da concepção bíblica, como nos adverte o próprio Benjamin: “Pela sua forma alegórica, o mal por excelência trai-se como fenómeno subjectivo. A subjectividade extraordinária anti-artística do barroco coincide aqui com a essência teológica do subjectivo. A Bíblia introduz o mal com o conceito de saber”.

O conhecimento alegórico introduz o mal, na medida em que se configura como um conhecimento que faz incorrer o alegorista na ilusão, pois este conhecimento (de acordo com a Bíblia) não possui objecto. Resultante da contemplação melancólica e saturnina, o conhecimento alegórico relaciona-se unicamente com o sujeito, transformando-senem conhecimento subjectivo, do qual o alegorista retira o seu prazer.

A propósito de Creuzer e da distinção por este estabelecida entre alegoria e símbolo, Görres afirma, rectificando-o e suscitando a adesão de Benjamin: “(...)Görres nota muito justamente numa carta(...) Há entre eles a mesma relação que entre uma paisagem de montanhas e de vegetais, muda, vasta, grandiosa, e uma história humana, viva, em progresso.”<sup>4</sup>.

O mundo natural ou a natureza, neste sentido, é o que continuamente reenvia à totalidade e à unidade imediata subjacentes ao símbolo, ao passo que a história humana se apresenta como o mundo descontínuo e marcado pela aniquilação da morte, em que esta destrói toda a unidade e toda a organicidade que aí pudesse existir. Ao passo que o primeiro, o mundo natural das montanhas, se encontra sempre “acolhido” na unidade, o outro encontra-se, desde sempre, destinado à ao progresso e à catástrofe da história e ao seu imanentismo, é, assim, e desde sempre, um “monte de ruínas” ou de escombros. Quando Benjamin afirma, por oposição à concepção da história vista à luz da salvação, “Está aí o nó da visão alegórica da exposição barroca da história como história do sofrimento do mundo: ela não tem significação senão nas estações da sua decadência n’a de signification que dans les stations de sa décadence”<sup>5</sup>, parece ser esse o sentido a extrair das suas palavras.

É desta forma, também, que Walter Benjamin apresentará posteriormente o seu conceito de progresso da história, em *Sobre o Conceito de História*, em que a lei que a rege é, com efeito, a da catástrofe. Benjamin parte da análise da obra pictórica de Paul Klee, o *angelus novus*, para determinar o conceito de progresso histórico. Nessa imagem alegórica e terrível, o *angelus novus* revê-se num mundo melancólico e triste, horrorizado pela sua visão, com um

---

<sup>1</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 354.

<sup>2</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band I, p. 353: “Se a história faz a sua entrada no teatro de acção com o *Trauerspiel*, é enquanto escrita.

<sup>3</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band I, p. 407.

<sup>4</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band I, p. 342.

<sup>5</sup> *Ibidem*, G.S., 1, Band I, p. 343.

olhar alucinado perante esse horror e encontrando apenas, diante de si, um monte de destroços, que quer reunir e “salvar”, mas uma tempestade que sopra do paraíso prende-lhe as asas, arrastando-o, impedindo-o de realizar esse gesto<sup>1</sup>.

A alegoria irrompe, como já vimos, ao invés do símbolo, como aquilo que há de mais profundo e inquietante no homem, “(...)surge do fundo do ser(...)”<sup>2</sup>, no horizonte quotidiano de sentido, aquilo que exprime a total estranheza da existência humana: o destino mortal da criatura. É sempre expressão de uma profunda alienação, na relação do sujeito com o mundo. A sua tendência, enquanto expressão artística, é a de “provocar a estupefacção”<sup>3</sup>, a de provocar o choque, uma vez que ela nasce dessa mesma inquietude e fragilidade humanas, que reconhecem, aterrorizadas, a sua condição, enquanto que o símbolo expressa a reconciliação do homem consigo mesmo. Ele (símbolo) exprime uma relação harmoniosa do homem com os outros e consigo mesmo, apelando a uma partilha, como a própria origem etimológica o poderia indicar. Assim, se a alegoria nasce ou emerge desse estado de profunda tristeza ou luto [*Trauer*], só pode configurar-se como uma experiência que visa a estupefacção, o acto de surpreender.

Na sua versão moderna, a alegoria tem, por outro lado, como “fermento” a própria “experiência vivida do choque [*Chockerlebnis*]”, entendida, justamente como a experiência vivida da história, despojada do seu sentido, como experiência alienada. Esta experiência [*Erlebnis*] opõe-se totalmente à verdadeira experiência [*Erfahrung*], tal como Benjamin a entende<sup>4</sup>. Ainda que esta distinção seja tematizada por Benjamin relativamente à experiência do homem moderno, interessa-nos, sobretudo, salientar a estreita relação (relativamente às duas épocas históricas) entre *Erlebnis* e vivência humana da história. Aquilo que une as duas épocas é a impossibilidade da comunicabilidade da experiência histórica<sup>5</sup>, tomada como história do declínio e sofrimento humanos. Essa incomunicabilidade, ínsita à experiência histórica, quer do barroco, quer do homem moderno, constitui o coração secreto da alegoria, transformando-se na única possibilidade que o alegorista tem de jogar/representar o curso da história.

O choque ou a surpresa inerentes à alegoria, como podemos claramente deduzir, esgota-se no momento próprio da sua inauguração, justamente porque só pode espantar uma única vez. Vejam: para que a alegoria se desenvolva e atinja o seu pleno desdobramento, torna-se necessário um elemento que lhe é ínsito e que nela tem de apresentar-se constantemente. Esse elemento, que lhe garante a sua eficácia, enquanto forma literária, só pode ser o elemento estupefacção, pois a tendência da alegoria é deixar-se absorver e aniquilar pelo seu violento movimento interno e dialéctico. A alegoria contém em si, a partir do momento em que é criada, o germe da sua própria destruição.

Por isso as alegorias facilmente envelhecem, como o afirma o próprio Benjamin: “(...)As alegorias envelhecem porque o seu carácter chocante faz parte da sua essência”<sup>6</sup> e precisam de “desenvolver-se em formas sempre novas e surpreendentes”, que causem estranheza, enquanto expressão artística, criação. Essa tendência à “auto-absorção”, da qual elas padecem também se apresenta, de forma acentuada, na alegoria baudelaireana<sup>7</sup>. Inversamente, o

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Sobre o Conceito de história”, IX, *G.S.*, 2, Band I, pp. 697-698.

<sup>2</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 359.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> A distinção entre *Erfahrung* - resultante do esforço do trabalho, à maneira de uma conquista - e *Erlebnis* - fruto da contemplação errante do ocioso flâneur - coloca-se sobretudo no âmbito da experiência moderna, encontrando-se desenvolvida, não na obra sobre a origem, mas sim em *Passagens*, [m 1a, 2] *G.S.*, Band V, 2, p. 962.

<sup>5</sup> Ver, a este propósito, o texto de Walter Benjamin, em que este tematiza essa incomunicabilidade da experiência, a qual se encontra na base da concepção alegórica. Walter Benjamin, *Écrits Français*, “Le Narrateur”, p. 206. Neste texto, Benjamin fala na mudez e na impossibilidade da comunicação dos combatentes da Grande Guerra, aquando do seu regresso.

<sup>6</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 359.

<sup>7</sup> Baseando-se na “experiência vivida do choque [*Chockerlebnis*]”, as alegorias correspondem a esse procedimento estético que visa a estupefacção, mas esse elemento advém-lhe, com efeito, da novidade que lhes é ínsita. O poeta almeja a descoberta do “novo”, como o tematiza o soneto *A Viagem*, porém, ele descobre simultaneamente, na sua ânsia, que o novo, no momento em que é olhado, já deixou de o ser,

símbolo escapa a essa “*auto-absorção*” interna, que caracteriza a alegoria na sua natureza, e que se coloca nos antípodas do movimento interno e progressivo do símbolo, permanecendo sempre e obstinadamente idêntico a si mesmo<sup>1</sup>.

A concepção barroca da história-destino ou história-natureza ordena-se em torno da figura da morte. Esta irrompe brutalmente, em cada rosto vivo ou em cada mulher bela e jovem, no sentido em que a alegoria, fixando, petrificando, mediante a significação, a *facies hippocratica* da história, quando exhibe o referido rosto e a bela mulher, quer dizer uma outra coisa, isto é, ela reenvia sempre para isso que quer dizer, no seu sentido mais universal e descarnado, a morte. Por isso, em última instância, ela será sempre a verdade extrema e última da condição da criatura. Neste sentido, o objecto alegórico é privado da sua vida, pois já não irradia nenhum sentido, nenhuma “luz” ou nenhuma aura, mas apenas possui uma significação, de que se torna prisioneiro, e que é a significação que lhe é atribuída pelo alegorista. Por isso, e enquanto personificação da história, a alegoria significa a morte, tomando-a enquanto conteúdo inseparável da história-natureza, transformando-se num esquema ou “*chave de um saber oculto*”. Por isso, “(...)o cadáver torna-se o acessório emblemático por excelência.”<sup>2</sup>.

A morte é, com efeito, o conteúdo mais extensivo e mais geral da alegoria barroca, no sentido em que é indissociável do declínio da história humana. O que é próprio do olhar alegórico é transformar, metamorfosear o vivo no morto, o todo em *ruína*. Ora, se os personagens do *Trauerspiel* morrem é somente porque assim, enquanto cadáveres, eles “*têm acesso à pátria alegórica*”<sup>3</sup> e, se são destruídos, não é para que tenham acesso à eternidade, mas para que acedam à “*condição de cadáver*”<sup>4</sup>. O que pretende Walter Benjamin dizer com esta afirmação? Ela deve ser, com efeito, explicitada: “*Só o cadáver permite à alegorização da Physis de se afirmar com energia(...)*”.

Se todo o impulso alegórico barroco se concentra nesta obsessão, a de representar alegoricamente a *physis*, então só o cadáver permite essa fixação ou essa inscrição emblemática, mostrando-se o cadáver como o *signal mais enérgico* da inscrição. Por isso, podemos concluir que, na escrita alegórica<sup>5</sup>, todas as figuras remetem para a morte. É com esse sentido que Benjamin afirma: “*Mais se a natureza foi sempre governada pela morte, ela foi sempre alegórica.*”<sup>6</sup>.

A concepção seiscentista da história como história-natureza é, ela própria, alegórica, mostrando-se arruinada ao olhar do barroco, pois o seu conteúdo último é a morte, sob a forma de ruína: “*O destino conduz à morte*”<sup>7</sup> e o mundo é visto como um “*posto aduaneiro da morte*”, em que o homem é a “*mercadoria*”<sup>8</sup>, a morte a “*extraordinária negociante*” e a sepultura “*um armazém e armazém credenciado*”<sup>9</sup>. Estas metáforas são de um grande poder sugestivo que nos remetem para a compreensão, não apenas da morte tomada como princípio estruturador, não apenas do *Trauerspiel*, como também da alegoria em geral, assim como para a

para passar a ser ruína. Desta forma, acentua-se essa tendência para a “*auto-absorção*” que se patenteia na alegoria.

<sup>1</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 359.

<sup>2</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 392.

<sup>3</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 392.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Gostaria de citar as palavras de Maria Filomena Molder, que explicam tão bem essa relação íntima entre crítica, alegoria e morte. V. *Análise*, nº 14, 1990, “A Obra de Arte como Objecto de Saber”, p.24: “*Ver o dente da morte agindo, à maneira dos alegoristas do barroco, no rosto do vivo, conhecer a nostalgia do ‘nunca mais’ ou do ‘já foi’ mesmo na obra do presente, preparar o seu teor de redenção.*”

<sup>6</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 343.

<sup>7</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 310.

<sup>8</sup> Benjamin, W., *Charles Baudelaire, “Zentralpark”*, *G.S.*, 2, Band I, p. 671. Gostaria de advertir o leitor para o facto de o conceito de mercadoria aparecer num outro contexto, que é o da alegoria moderna, nomeadamente na análise benjaminiana da alegoria baudelaireana. No entanto, o que se quer fazer ressaltar aqui é justamente a afinidade, estabelecida pelo procedimento alegórico, entre a alegoria barroca e a alegoria baudelaireana.

<sup>9</sup> Introdução de Sérgio P. Rouanet à tradução brasileira do texto benjaminiano *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 38.

compreensão comparativa do sentimento de alienação do homem “barroco” - entendido no seu sentido mais lato, por Benjamin. Para ele, a ideia de barroco não conheceu o seu termo durante a época barroca, mas, como já o referi anteriormente, teve outras origens, nomeadamente no modernismo de Baudelaire e no expressionismo alemão.

A morte emerge na alegoria, tal como o afirma Sérgio Paulo Rouanet, no seu comentário que precede a tradução brasileira do texto sobre a *origem*, como a “*significação comum de todas essas alegorias que se condensam na alegoria da história. O alegorista diz a morte, e quer significar a história, tal como o barroco o concebia*”<sup>1</sup>.

E, enquanto que no símbolo a obra aponta para um acabamento e pleno desenvolvimento contínuo e constante, na alegoria, a obra aparece, ao invés, como “objecto de saber”, isto é, como um conjunto de *ruínas*, tomando cada uma delas como um elemento estrutural ou formal da obra. É em virtude da natureza própria do melancólico ou alegorista, que o objecto é privado da sua vida orgânica, transformando-se, assim, em algo que se constitui como a “*chave de um saber oculto*”<sup>2</sup>, saber alquímico e que, como tal, é venerado, pois encerra em si a magia de uma estranha transfiguração e da qual não se detém a regra oculta que a permitiu.

Em última análise, no ponto de vista da história-natureza, o mundo constitui-se, no seu declínio, como um campo de *ruínas*, enquanto alegorias da história colectiva, e como um depósito de ossadas, enquanto alegorias da história individual. Dai a importância das *ruínas*, no *Trauerspiel*, e, ao mesmo tempo, a importância do cadáver. A *ruína*, tal como o cadáver, é o fragmento morto e desarticulado, aquilo que permaneceu da vida, após a história-natureza ter exercido sobre ela o seu poder. Para que um objecto aceda à “*pátria alegórica*”, é necessário, como já disse, que ele seja privado da sua vida, seja morto e arrancado do seu contexto. É necessário que aquilo que há, vivo e orgânico, seja privado da sua própria consistência e alienado, arrancado à sua própria identidade, que é a da organicidade e da vida. Trata-se, assim, de aplicar esse princípio transfigurador que, tal como o afirma Benjamin<sup>3</sup>, permite “*(...)Arrancar as coisas às suas correlações habituais - o que é normal para as mercadorias no estado da sua exposição (...)*”<sup>4</sup>, destruindo as suas correlações orgânicas. Por isso, o mundo toma, brutalmente, o aspecto de um “*posto aduaneiro da morte*”, para utilizar a expressão de Sérgio P. Rouanet, e os objectos o aspecto ou expressão de mercadoria, desfigurados e alienados do seu próprio sentido<sup>5</sup>.

Tomada como conteúdo ou elemento componente e igualmente como princípio operatório do alegorista - no sentido em que é aquele que dá morte e que aniquila o vivo para o redimir, no seu olhar de medusa - e que é, ao mesmo tempo, condição de possibilidade de transfiguração, a figura da morte está “*cravada*” no cerne da alegoria e só a partir dessa dupla compreensão se pode perceber o significado das cenas de martírio e crueldade que fazem a “*delícia*” do barroco<sup>6</sup>. O alegorista tem de arrancar o objecto ao seu contexto, obrigando-o a significar. Uma vez despojado do seu sentido, destruídas as correlações orgânicas, ele encontra-se apto para funcionar enquanto alegoria.

O sacrifício e o martírio constituem-se, por isso, como as operações que fazem desmembrar o corpo humano, preparando os seus elementos para a fragmentação, e simultaneamente fixação alegórica, operando uma transfiguração do orgânico em algo que se encontra para lá da beleza e que se enraíza profundamente na “*pátria*” da morte, garantindo-lhe a perenidade da significação. Esse olhar é, ele próprio, o olhar de medusa, petrificador, que quer *salvar* a beleza, resgatando-a à sua efemeridade.

---

<sup>1</sup> Idem, p. 39.

<sup>2</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 359.

<sup>3</sup> Ainda que a afirmação seguinte não diga respeito à alegoria barroca, no entanto, é possível estabelecer essa afinidade, ao nível do procedimento estético alegórico, entre a alegoria barroca e a alegoria baudelaireana.

<sup>4</sup> *Charles Baudelaire, “Zentralpark”, G.S.*, 2, Band I, p. 670.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 390.

Por isso, Walter Benjamin afirma que: "*(...)o corpo humano não podia fazer exceção à lei que mandava reduzir em peças o orgânico com o fim de recolher nos seus pedaços a significação verdadeira.*"<sup>1</sup>.

Esta afirmação estabelece, a meu ver, uma clara afinidade entre o martírio do corpo humano e a fragmentação da ruína, o gesto mortificador por excelência do alegorista. A alegorização, sob esse ponto de vista (o ponto de vista barroco) só pode ser consumada, com todo o seu vigor, no cadáver<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, pp. 391-392. Por outro lado, gostaria de chamar a atenção para o modo obsessivo como essa visão alegórica do corpo humano invadiu a pintura barroca, sendo ainda importante a sua relação com os estudos anatómicos da época.

## 2. A ALEGORIA COMO ESQUEMA

*“Na mão do alegorista, a coisa torna-se outra coisa, ela fala assim de outra coisa, e ela torna-se para ele a chave do domínio do saber oculto, o emblema deste saber, ao qual ele rende homenagem. Eis o que faz da alegoria uma escrita. Ela é um esquema, enquanto tal, é um objecto de saber(...)enquanto tal é um objecto fixado: imagem fixada, ao mesmo tempo que signo que fixa.”*

Benjamin, Walter, *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 359.

O melancólico, como já se referiu, é o que se *exprime* através da alegoria. Tal como o afirma Benjamin:“(...)A *tristeza [Trauer]* é a disposição de espírito na qual o sentimento dá uma vida nova, como uma máscara, ao amundo abandonado, afim de desfrutar à sua vista de um prazer misterioso.”<sup>1</sup>.

À semelhança da *tristeza [Trauer]* barroca, também o *spleen* baudelaireano se configurará, como veremos, como um “travão” contra a melancolia que lhe é inerente, na medida em que a alegoria é construção, isto é, o *esquema* que permite transfigurar a história e a natureza, deixando-as exangues, de modo a poder extrair delas um “*prazer misterioso*”<sup>2</sup>, por via de uma “*máscara*”, obrigando as coisas humilhadas e desmembradas (as ruínas ou destroços da história) a significar.

A “*máscara*”, a que Benjamin se refere é a da significação, um “rosto” que empresta o sentido, fixando as coisas decaídas e arruinadas mediante a imagem alegórica, ou seja, como escrita. Essa fixação, ou melhor, esse modo pelo qual se obriga a coisa a significar, é ele próprio alegórico, enquanto produto da transfiguração alegórica, convertendo-se em objecto de saber, pois a imagem alegórica resultante permite a decifração do ‘já foi’ que nela se inscreve.

A imagem alegórica não é senão aquilo a que Benjamin chamou a “*paisagem primitiva petrificada*”, petrificando o turbilhão da história. Ela é a “*máscara*”<sup>3</sup> que o alegorista lhe impõe, mas que lhe confere esse *prazer misterioso*, justamente porque ele, alegorista, sabe que as coisas, sob essa “*máscara*”, se encontram salvas, redimidas numa ordem de significação ou o que é o mesmo que dizer, uma “ordem de saber”. Quando se afirma que a alegoria é um “*objecto de saber*” é, com efeito disto que se fala, pois ela permite, tomada como “*a chave de um saber oculto*”, aceder alquímicamente ao enigma do que ‘já foi’, à vida que por ali passou. Por outro lado, a máscara alegórica é, também, esquema, também, porque opera essa transfiguração. Para o alegorista, trata-se de apresentar o desamparo humano e a sua fragilidade (tomando a figura da morte como o seu arquétipo) sob a *máscara* redentora que lhe é sobreposta pela alegoria.

Desta forma, pode-se afirmar que o *luto [Trauer]* é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio e arruinado, revelado na contemplação do melancólico, em experiência redentora. Enquanto instrumento de estabilização da história, em que a alegoria é esquema, ela converte-se, assim, num ideal cognitivo do barroco, justamente porque exprime uma convenção, habitada pela tensão dialéctica, que nela se apresenta sob as formas de *expressão* e de *convenção*.

Cada uma delas se constitui antiteticamente, excluindo-se reciprocamente, na sua natureza. Porém, elas não podem destrinçar-se e é nisso que reside a peculiaridade da

---

<sup>1</sup> Ibidem, G.S., 1, Band I, p. 318.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Alegórica é a figura da bela mulher, máscara que oculta a morte e o esqueleto, assim como, nos sonetos de Baudelaire, belo é o corpo mutilado que é apresentado em “*O martírio*”. Trata-se, também, de tornar suportável, o que é, em si, insuportável, na sua natureza, inscrevendo-o numa ordem de significação convencional.

alegoria, presa dessa irreducibilidade e polaridade internas. Tal como acontece nalgumas ilusões perceptivas ópticas, não se vê a imagem da velha e da nova simultaneamente, mas sim uma imagem de cada vez, a qual exclui a outra.

A construção alegórica corresponde a uma tentativa de constituir o objecto na sua historicidade, arrancando-o ao tempo. O alegorista tenta levar a cabo uma transposição sensível do conceito na imagem, e é essa a função do esquema, como mediador. Porém, ao passo que a imagem é da ordem do sensorial, daquilo que é da ordem da visibilidade, enquanto que o conceito, de natureza abstracta, é de uma outra ordem, petrificada, acabada e definitiva, o que implica uma irreducibilidade que inere à relação entre ambos. De que modo significa, então, a alegoria? Apresentando-se como uma natureza puramente representativa. Veja-se o modo como Benjamin descreve essa relação entre conceito e imagem: “(...)A função da escrita imagética barroca é menos a do desvelamento que o pôr a nu, quase, dos objectos sensíveis. O emblemático não dá a essência que é por «detrás da imagem». É enquanto escrita, enquanto legenda intimamente ligada ao objecto representado nos livros emblemáticos, que ele força a essência a comparecer diante da imagem(...)”<sup>1</sup>.

Deste modo, o conteúdo da imagem não é o de um X que representa outra coisa, mas pura e simplesmente a posição de uma coisa representada e esgotado nessa representação. A imagem mostra, surpreendendo e chocando, revelando o presente em si. Por isso, ela é activa, mostrando e exibindo, à maneira de uma pura e espontânea representatividade, como escrita. Ora, “(...)o *Trauerspiel*, nascido no domínio do alegórico, é, pela sua forma, um drama destinado à sua leitura”<sup>2</sup>. E é feito para ser lido precisamente por ser revelada nessa leitura a sua própria essência, trazida à luz pelo emblema<sup>3</sup>. A alegoria é, portanto, a lei estilística do drama barroco, por isso mesmo, pelo facto de possibilitar a conversão da história-natureza em teor de verdade das obras do *Trauerspiel*<sup>4</sup>.

A alegoria no *Trauerspiel*, constitui-se como um interlúdio, amplo e exegético, apresentando e esquematizando o tempo na sua sucessão, mas apresentando esses actos espacialmente em simultâneo, tal como ocorre nas obras pictóricas maneiristas. Por isso os actos não se seguem rapidamente uns aos outros<sup>5</sup>, de um modo sucessivo e como ocorre por exemplo na Tragédia grega, que toma por matriz o mito, mas “(...)eles empilham-se, sobretudo, à maneira de um terraço (...)”<sup>6</sup>. Podemos, portanto, dizer que a sua disposição temporal cênica consiste numa falsa simultaneidade: “(...)O edifício dramático está disposto em largos palcos que o olhar pode abraçar simultaneamente (...)”<sup>7</sup>.

O seu modo de disposição, baseando-se no critério da simultaneidade representativa, demonstra ser o processo mais radical para “presentificar” e esquematizar o tempo em espaço, transformando-o, assim, em evidência representativa.

Poderíamos citar as próprias palavras do autor, ilustrando o sentido do que atrás foi referido: “(...)A simultaneização dos acontecimentos é o procedimento mais radical, permitindo tornar o tempo presente no espaço - e o que é então a secularização, se não a sua transformação em puro presente? (...)”<sup>8</sup>.

Esta tentativa corresponde à necessidade de apresentação do irrepresentável que é o tempo (na expressão de C. Imbert). A alegoria esquematiza o tempo, espacializando-o, no seu

<sup>1</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 360.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ao tematizar a relação entre imagem e conceito, no âmbito da escrita alegórica, Marie Cécile Dufour-El Maleh, in *La Nuit Sauvée, Walter Benjamin et la pensée de l'Histoire*, pp. 160, 161, reconhece na imagem alegórica uma potência mágica, a um tempo força de vida e de ressurreição, como ela própria o afirma e que permite compreender a importância da imagem na presentificação do conceito. Walter Benjamin entende a imagem alegórica como um esquema marcado pela sua potência mágica, melhor dizendo alquímica, sendo o alegorista aquele que detém o saber secreto dessa transmutação, que detém, como ele próprio o afirma, “a chave de um saber oculto”.

<sup>4</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 358.

<sup>5</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, pp. 208-209

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 370.

uso teatral, transfigurando o tempo e a história em escrita e o produto dessa esquematização em simultaneidade 'presentificada' é a própria imagem alegórica.

Por outro lado, se tomarmos em conta um outro aspecto, a função da palavra, na alegoria, não é a de acrescentar algo à própria significação da imagem; mas ela constitui-se como uma simples legenda das imagens e que é dada por elas, na medida em que a própria imagem se constitui como uma natureza puramente representativa<sup>1</sup>.

A palavra constitui-se como uma espécie de servidão perante a própria imagem. Esta mostra algo e é por isso, enquanto natureza representativa, que ela é suficiente por si. A palavra não faz senão explicar a imagem.

A linguagem alegórica, justamente por isso, é incapaz de libertar em sons a profundidade encarcerada na imagem escrita<sup>2</sup>, permanecendo prisioneira da sua própria matéria - a palavra escrita - e é também por essa razão que Benjamin afirma que: "(...) *Nunca a escrita foi tão pesada.*"<sup>3</sup>. Esta é incapaz de se transfigurar em sons. Por isso, no drama barroco, a tensão entre a imagem escrita significativa e o som da língua, como o que ocorre, por exemplo, na ópera, produto degenerado e decadente<sup>4</sup> do procedimento estético barroco, é abissal<sup>5</sup>, e é essa mesma intransponibilidade de uma em outra, que conduz à meditação sobre a natureza profunda da linguagem<sup>6</sup>, convertendo-se, deste modo, a alegoria numa reflexão sobre a própria linguagem.

Para o barroco, e sobretudo para Jacob Bohme, como o entendeu Benjamin, a palavra "é o êxtase da criatura"<sup>7</sup>. A palavra e, por conseguinte, a linguagem sonora, pertence ao domínio da inocência e da liberdade da criatura, opondo-se à petrificação da significação escrita, que está na origem da escrita alegórica: "(...) *A linguagem sonora é então o domínio da expressão livre, original, da criatura, ao contrário da imagem escrita da alegoria (...)*"<sup>8</sup>.

A palavra falada é o que permanece "puramente sensual"<sup>9</sup>, ao invés da palavra escrita, que pertence ao "reino da significação"<sup>10</sup>. A palavra oral está livre dessa escravidão ao reino da significação, é a linguagem primordial, oral e inocente.

Na queda da linguagem humana, queda alegórica, é arrastada a própria natureza, que fica submersa na tristeza da sua mudez, anónima. A significação inibe a liberdade e a inocência da linguagem natural onomatopaica (oral), dando origem ao *estado de luto*<sup>11</sup>.

Sem dúvida que estes textos se devem relacionar com os textos fundamentais da teoria da linguagem de Walter Benjamin, em especial o seu texto de juventude *Sobre a Linguagem* (texto de 1916), sem os quais nos arriscamos a perder o essencial da compreensão benjaminiana do barroco, relativamente à questão da linguagem. Quando Benjamin refere a linguagem sonora, a palavra oral como sendo do domínio da liberdade e da inocência humanas, é de uma situação muito particular que ele nos fala: a linguagem adâmica ou a linguagem dos nomes. Génesis ou fonte originária, a linguagem oral ou adâmica remete-nos para um paraíso perdido ou para a prosa integral - a prosa festiva que há de vir - , após a queda humana, com a qual surgem a história e a proliferação linguística. A torre de Babel simboliza bem a queda alegórica da linguagem e a perda da sua inocência, da sua magia originária ou

<sup>1</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 371.

<sup>2</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 76.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Walter Benjamin vê na ópera a decadência do espírito barroco, tomando *Trauer* como o motor fundamental do procedimento alegórico, visto que a ópera, ao anular a tensão dilacerada entre a palavra e o som, anula também a "alma" do olhar melancólico que se apresenta no *Trauerspiel*. Essa tensão entre palavra e som não pode desaparecer no cerne da imagem alegórica, pois desta forma, anula-se a razão de ser da própria alegoria que vive e se intensifica na polaridade constante entre os extremos da ideia que nela se configura.

<sup>5</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 377.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, pp. 377-378.

<sup>9</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 383.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, *G.S.*, 1, Band I, p. 384.



aura, restando a “magia” que acompanha o juízo, algo que habita o coração secreto das línguas humanas e que Walter Benjamin defende com convicção, se atentarmos na leitura da *Tarefa do Tradutor* (1921, no qual vimos ter evocado a questão do retorno à linguagem originária, como a pedra de toque da tradução, cuja pretensão subjacente é a elevação do original ao plano da língua pura.

**D) TRAUER OU O SABER DO MELANCÓLICO**

*“ Je suis le roi d'un pays pluvieux,  
riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux  
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,  
S'ennuie avec des chiens comme avec d'autres bêtes  
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,  
Ni son peuple mourant en face du balcon.  
Du bouffon favori la grotesque ballade  
Ne distrait plus le front de ce cruel malade;  
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,  
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,  
Ne savent plus trouver d'impudique toilette  
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.  
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu  
De son être extirper l'élément corrompu(...)”*

**Baudelaire, Les Fleurs du Mal, LXXVII - spleen.**

## 1. TRAUER ENQUANTO FUNDAMENTO DA ALEGORIA

“(…)O príncipe é o paradigma do melancólico. Nada o mostra de modo mais dramático a fragilidade da criação do que o facto que ele próprio lhe esteja sujeito (…).”

Benjamin, *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 321.

A palavra *Trauerspiel* é decomponível em duas: *Trauer* (tristeza) e *Spiel* (jogo, representação). A palavra *Spiel* designa, não apenas jogo, brincadeira, folguedo, no seu sentido mais usual, como também *representação*, sendo esse significado que mais nos interessa, no caso do *Trauerspiel*. *Trauer*, contrariamente, designa a tristeza, o luto, resultante da percepção do carácter ilusório da vida. Significa ainda a tristeza de um homem que sabe estar privado da transcendência, imerso numa natureza desprovida de Graça. E se *Spiel*, ao designar jogo, folguedo, se aponta para um estado da natureza, um estado mais próximo da infância e da natureza, *Trauer* constitui-se como o seu pólo oposto, originando, desta forma, no próprio cerne do conceito de *Trauerspiel*, uma tensão dialéctica<sup>1</sup> que nada conseguirá apagar. A análise e decomposição do nome reenvia-nos, assim, para uma estranha e inquietante relação, que gera formas alegóricas, se essa relação se mantiver intensificada dialecticamente, como já se referiu anteriormente, neste trabalho.

O conceito de jogo [*Spiel*], tal como ele se desenvolve na obra sobre a origem, não pode ser confundido com o conceito, tal como ele é desenvolvido na obra *As passagens*, em que adquire um sentido diferente, sendonecessário distingui-los, quanto à sua natureza, ainda que os matizes do conceito tenham como pano de fundo o procedimento alegórico, em ambos os casos. Na obra *As Passagens*, o jogo surge, já não associado a esta noção de representação teatral, de exibição do luto, como ocorre no *Trauerspiel*, mas como *fantasmagoria*<sup>2</sup> relativamente ao tempo, em que há uma *suspensão* das leis que regem o real, para dar lugar à instauração de um plano onírico e que, por conseguinte, subtrai aquele que joga ao plano da temporalidade na sua continuidade inexorável, prometendo-lhe a eternidade. Essa suspensão “arranca” o indivíduo à sua dimensão profana do tempo, o tempo mecânico e que anuncia, a cada momento, a iminência da morte<sup>3</sup>, fazendo-o acreditar na ilusão da transcendência, se entendermos o termo à luz desta concepção temporal. O jogador habita essa “zona” ou espaço onírico, perseguindo-o a cada instante (e é por isso que joga) mas redescobre sempre a ilusão, como o desfecho.

---

<sup>1</sup> Curiosamente, esta antítese reaparecerá na análise de Benjamin, relativamente à poética de Baudelaire. Quando Baudelaire subsume sob o título *Spleen et Idéal* grande parte da sua poesia lírica, Benjamin põe claramente à vista essa mesma polaridade intrínseca à obra, antítese necessária à mesma e que, aos olhos de Baudelaire, não oferece qualquer contradição, já que, ao invés, os elementos se complementam entre si, no sentido em que há, entre eles, uma pertença recíproca. Veja-se *Écrits Français*, “Paris, Capitale du XIXe siècle”, p. 303, “«*Spleen et idéal*» - no título deste primeiro ciclo das *Flores do Mal* a palavra estrangeira foi juntar-se ao mais recente: Para Baudelaire, não há contradição entre os dois conceitos. Ele reconhece no spleen a última das transfigurações do ideal\_ o ideal parece-lhe ser a primeira das expressões do spleen.” Podemos deduzir, a partir daqui, que toda a construção lírica de Baudelaire se desenvolve tomando como eixo fundamental essa mesma polaridade ‘não-contraditória’, o que, com efeito, parece ser uma restauração dessa ideia que é o *Trauerspiel*.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, *G.S.*, 2, Band I, pp. 633/635.

<sup>3</sup> Benjamin encontra a imagem admirável para a sua análise sobre o tema do tempo no terrível soneto de Baudelaire *O Relógio*, em que o homem se encontra constantemente a jogar com a própria morte, que a cada momento o espreita e o vence. Nesse soneto, Baudelaire adverte o leitor para o não esquecimento dessa terrível realidade. Todavia, o jogador não consegue deixar de jogar porque justamente persegue a ilusão de que será o vencedor. Podemos, ainda, encontrar esse tema, tratado de forma admirável no filme *O Sétimo Selo*, de I.Bergman.

*Trauer* designa o luto de um *saber culpado*, a tristeza do exílio, fora da esfera do nome e dos sons, da linguagem adâmica. A tristeza [*Trauer*] do barroco é comparável ao *spleen* baudelaireano, na medida em que também ele revela o mundo, esvaziado do seu sentido, alienado, apresentando a experiência vivida, na sua nudez. Tal como Benjamin o diz, caracterizando a essência do saber lutuoso: “(...)O primeiro traço do melancólico é a meditação profunda. Esta intenção avança sobre a estrada que conduz ao objecto - nom: sobre a o rasto que existe no próprio objecto - com a mesma lentidão e a mesma solenidade que os cortejos dos poderosos. O interesse apaixonado que se dá à pompa (...) nascido de uma outra parte desta tendência da meditação profunda para se sentir atraído pela magestade solene (...)”.

Ora, isto diz respeito à necessidade que o cismativo tem de voltar, a cada instante, ao objecto da sua contemplação. Esta assemelha-se, então, a um “retomar fôlego”, em que, incessantemente, o pensamento toma novas direcções - contidas no mesmo objecto -, mas retorna sempre o ponto de partida, acede sempre ao mesmo ponto.

A meditação do enlutado é, com efeito, uma actividade descontínua e que volta sempre ao mesmo lugar, com a pompa e a gravidade da contemplação. O olhar melancólico mergulha lenta e pesadamente na ruína eo valor da *ruína* é decisivo para ele. Ele sabe que apenas pode medir o conteúdo da verdade da obra se o seu olhar se deixar absorver por ela.

O príncipe é o melancólico, o enlutado por excelência. Assim como esta inércia afecta o monarca, também afecta o cortesão, que aparece sob os extremos do intrigante e do santo<sup>2</sup>. A essencial inconstância que se constitui como a tensão dialéctica entre os extremos, conduz o cortesão à traição, que é o seu elemento<sup>3</sup>. É, com efeito, no cortesão e na sua figura que o poder da dialéctica alegórica se apresenta da forma mais clara e evidente. Ele é também um enlutado e o seu comportamento revela, simultaneamente, um maquiavelismo consciente, o da avidez insaciável dos sinais e das imagens que procura decifrar, mas também uma vulnerabilidade e uma submissão desesperadas e lamentáveis<sup>4</sup>, que lhe advêm justamente dessa mesma insaciabilidade satânica. Contudo, se ele trai é por fidelidade à sua condição de criatura<sup>5</sup>, num acto de amor.

Benjamin lembra<sup>6</sup> uma passagem de Aristóteles<sup>7</sup> em que este estabelece uma relação íntima, no coração do próprio conceito de melancolia, entre genialidade e loucura<sup>8</sup>, pois, segundo Benjamin, citando Giehlow, o contraste é tanto mais terrível quanto mais intensa é a actividade espiritual, mais profundo se torna o declínio a ele ligado. O melancólico é dominado por Saturno<sup>9</sup>, “(...)o demónio das oposições(...)”<sup>10</sup>, que investe a alma; por outro lado, de apatia, inércia [*acedia*] e; por outro, com a força da inteligência e da contemplação. aquele que vive sob o seu poder está constantemente sujeito, quer aos perigos da depressão, quer aos do êxtase delirante. Por isso, o espírito do melancólico é o do lutuoso, o da tristeza. É também o espírito do géometra (alegorizado por Dürer, em *Melencolia I*), esse que é acometido pela *acedia*, pois tal como Benjamin o descreve e Claude Imbert o interpreta: “*Melencolia I* alegoriza

<sup>1</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 319.

<sup>2</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, pp. 352-353.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 334

<sup>6</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 325.

<sup>7</sup> Aristote, *Problème XXX*, 935 a 35/40, p. 107: “(...)todos os melancólicos são então seres de excepção, e isso não por doença, mas por natureza.”

<sup>8</sup> Este contraste entre genialidade e loucura torna-se tanto mais acentuado quanto maior é a volúpia e o desejo vertiginoso, sentido pelo melancólico, na decifração fria dos sinais, decifração que o conduz à compreensão da morte e do seu carácter implacável, à compreensão da repetibilidade infinita das figuras, até à náusea, pois o seu saber ignora as fronteiras e os limites do que deve ser conhecido, mergulhando-o no estado da tristeza satânica.

<sup>9</sup> Walter Benjamin toma como imagem, para tematizar essa contemplação saturnina, a gravura *Melencolia I*, de Dürer, cuja análise, não apenas efectuada por Panofsky, como também por Claude Imbert, se torna deveras importante para compreender isso que é a esquematização do tempo, tomado na sua natureza irrepresentável.

<sup>10</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, p. 327.

## O ANJO MELANCÓLICO

a acedia de um geómetra ocioso, que «renuncia ao que pode alcançar porque não consegue alcançar o objecto do seu desejo»<sup>1</sup>.

O olhar do geómetra, o alegorista, é um “olhar cego”<sup>2</sup>, olhar derradeiro que tem por companheiro um cão<sup>3</sup>, alegorizando, na opinião de Claude Imbert, especificamente a



mencionado, segundo estes autores, em muitas fontes astrológicas, como um animal típico de Saturno e associado à disposição dos melancólicos em geral e dos sábios e profetas, em particular. Segundo o místico Agrippa de Nettesheim, a sua característica fundamental é o hábito da vigília.

impaciência<sup>1</sup>. Ele materializa a crispação mental que caracteriza o pensamento saturnino e melancólico. Os objectos que o cercam, objectos e instrumentos geométricos<sup>2</sup> são os que permitem levar a cabo aquilo que Claude Imbert designa por geometrização do tempo, alegorizando, ainda, na óptica de Imbert (e essa tese é ainda mais oportuna para este trabalho, pois estabelece a relação directa com a história alegorizada nessa imagem), “(...)alegorizam esperanças, decepções e promessas em prol da desordem da história (...)”<sup>3</sup>.

Tal como o geómetra, que sabe ser impossível o que pretende alcançar, também o príncipe tem de estar sempre a ser distraído para, não apenas se esquecer da sua condição de criatura e de si próprio, como também tem de ser distraído do objecto do seu desejo, afim de que se torne suportável a renúncia. A sombra tutelar de Pascal faz-se visível, na obra benjaminiana, para dar conta do *tedium vitae* que cobre a pessoa do príncipe<sup>4</sup>.

O estado de amortecimento das paixões a que ele está sujeito impele-o à alienação e à estranheza, relativamente ao seu próprio corpo, o que pode transformar a distância entre o sujeito e o mundo numa alienação relativamente ao seu próprio corpo.<sup>5</sup> Esta alienação, relativamente ao próprio corpo reaparecerá em Baudelaire, sob a forma de *spleen*. “Sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”<sup>6</sup>, o *spleen* não é apenas, tal como *Trauer* não o é, a expressão de uma impotência, mas antes a revelação cínica - sob a forma alegórica - que (re)conhece a perda de sentido do mundo e da história humana, reconhecendo o mundo no seu estado assombrado e arruinado, o qual apenas oferece ao homem a *experiência do choque*, a experiência do horror, e da impossibilidade da existência de uma experiência autêntica.

Diante do mundo em escombros, permanece o inesquecível olhar, o olhar de um anjo alegórico, que se sobrepõe, não coincidindo, àquela “revelação cínica” e que já nada consegue salvar.

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin et Paris, “Le Présent et l’Histoire”, p. 764.

<sup>2</sup> cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, pp. 504-506. O autor ressalta a natureza alegórica destes instrumentos matemáticos e geométricos aqui citados. Cf. igualmente, na p. 528.

<sup>3</sup> Walter Benjamin et Paris, “Le Présent et l’Histoire”, p. 764..

<sup>4</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 321 - 323. As passagens, em Pascal, in *Pensées*, são numerosas, no que respeita ao tema. No capítulo “Divertissement”, sobretudo nas pp. 119, 120. Como antídoto ao *tedium vitae* e melancolia do príncipe, reconhecemos a representação teatral, a conversação, tudo o que seja susceptível de o distrair, impedindo-o de estar só.

<sup>5</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 319.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, “Zentralpark”, *G.S.*, 2, Band I, p. 660.

**SEGUNDA PARTE**

**- A MODERNIDADE ALEGÓRICA  
OU A EXPERIÊNCIA PERDIDA -**



*“Fourmillant cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre, en plein jour, raccroche le passant!  
Les mystères partout coulent comme des sèves  
Dans les canaux étroits du colosse puissant.”*

**Baudelaire**, “Les sept Veillards”, *Les Fleurs du Mal*.

*“Condition de l’homme.  
Inconstance, ennui, inquiétude.”*

**Pascal**, *Pensées*, II, “Vanité”, 22.

**A) A MODERNIDADE; tentativa de uma caracterização dos seus aspectos essenciais.**

Sob a influência de Saturno, como o apresenta o seu amigo Gershom Scholem, na sua bela obra *Walter Benjamin e o seu Anjo*, Benjamin deixou-se fascinar pela modernidade, como tantos autores da sua época. Sentimento ambíguo, tecido duplamente pelo fio de um horror (o qual sentimos perpassar na sua obra), que corresponde ao reconhecimento das formas degeneradas e decadentes - que têm o seu correspondente nas figuras da prostituição, da *flânerie*, do jogo, do trapeiro, do homem-sandwich, da mercadoria, da moda - e pelo fio do encantamento, encantamento esse que se constrói no apelo à compreensão da decadência, da morte, do eterno retorno. Marcadamente moderno, Walter Benjamin não deixou por mãos alheias essa questão crucial que foi a tematização da experiência moderna, entendida como *experiência vivida do choque [Chockerlebnis]*. O lamento de uma experiência arruinada e em crise perpassou a sua obra, convertendo-se num objecto fundamental da sua análise. As figuras da modernidade, figuras alegóricas por excelência, ocupam-lhe o pensamento, no sentido em que se constituem como concretizações dessa perda de experiência, ou seja, congregam em si, ao mesmo tempo, a fantasmagoria alucinada do colectivo e a consciência hiperlúcida da imersão da história na catástrofe.

Poderíamos mesmo afirmar que o fascínio de Benjamin nasce da necessidade de compreender, submergindo no seu objecto, procurando determinar a lei oculta de um determinado procedimento estético que teve aqui, nesta época, o seu clímax e que foi, com efeito, o procedimento alegórico. É deste esforço, que procurou levar a cabo, que nasceu a sua obra fundamental: *As Passagens*. Tal como uma obra arquitectónica, "reflectindo" (no pensamento) a estrutura arquitectónica da cidade de Paris e das *galerias*<sup>1</sup> francesas do século XIX, ela é contruída a partir de um método a que Benjamin chama o *método da montagem*, *Passagens* pretende-se como uma análise dos elementos fundamentais que constituem a essência da modernidade, privilegiando-se, sobretudo, o caso paradigmático (até mesmo para a compreensão da alegoria) de Baudelaire e da sua lírica, tomando fundamentalmente a sua obra *As Flores do Mal*, em especial "*Spleen e Idéal*".

Como se encontrava previsto, desde o início deste trabalho, o que se pretende é encontrar afinidades entre os autores estudados por Walter Benjamin e o seu próprio pensamento alegórico. E, advertimos seriamente o leitor, não é por acaso que Walter Benjamin lança mão dos autores tidos como exemplos radicais da modernidade. Baudelaire (o qual será predominantemente analisado), M. Proust, Kafka, bem como os autores surrealistas, são esses homens-estandarte que Benjamin escolheu, para se encontrar com eles, mas também seria injusto esquecer o diálogo com Blanquis e Nietzsche, Marx, os quais surgem a todo o instante, lembrando-nos a "crise" dos fundamentos e da experiência, a "crise" do historicismo, o qual representa a história em toda a sua decadência.

Perguntemo-nos, então, sobre o que une o *Trauerspiel* barroco, já analisado na primeira parte, e a modernidade? Essa é uma preocupação fundamental, visto que o nó górdio da questão é encontrar afinidades que lancem a sua luz (com todas as precauções que isso nos obrigue a tomar) sobre a caracterização, determinação e compreensão do procedimento alegórico.

Unidos pela concepção barroca da história, unidos por um saber que não é capaz de encontrar a sua saciedade, auto-absorvendo-se nessa remissão infinita que não conhece o seu repouso, a alegoria barroca emerge na modernidade. Por isso, é à luz dessa comunidade, e também à luz de uma diferenciação interna, que procurarei estabelecer, que deve ser entendida a relação entre a alegoria barroca, a modernidade e o próprio pensamento alegórico de Walter Benjamin.

---

<sup>1</sup> Optamos por traduzir a palavra *Passagens* (referente a uma estrutura arquitectónica) por galerias. Parece-nos ser o termo mais adequado.

**B) O CASO BAUDELAIRE; constituição da obra e dos seus elementos alegóricos.**

*“Em Blanquis, o espaço cósmico tornou-se abismo. O abismo de Baudelaire é sem estrelas. Ele não deve ser definido como espaço cósmico. Mas é ainda menos o abismo exótico da teologia. É um abismo secularizado: o abismo do saber e das significações (...)”.*

**Benjamin, Walter, *Passagens*, [J 24,2], G.S., V, 1, p. 348.**

*“O meu propósito é de mostrar como Baudelaire é incrustado no século XIX (...)”.*

**Benjamin, Walter, *Passagens*, “Baudelaire”, [J 51 a, 5], G.S., V, 1, p. 405.**

Sem dúvida que Baudelaire ocupa o lugar mais proeminente na galeria benjaminiana dos autores e das obras literárias. Outras figuras, igualmente importantes, estão também contempladas ao longo de toda a sua obra. Porém, sobre o ‘caso’ Baudelaire, ou melhor dizendo, sobre “o abismo sem estrelas” de Baudelaire, Benjamin debruçou-se mais demoradamente, resultando desse esforço textos admiráveis. Walter Benjamin terá, possivelmente, encontrado nessa imagem o reflexo da vertigem do seu próprio pensamento. O lamento, o horror perante a decadência da tradição e dos valores, a urgência do pensar perante a violência nihilista da experiência moderna, mas também a nostalgia baudelaireana relativamente às correspondências originárias, eis os aspectos que conduziram Walter Benjamin à partilha incondicional com a obra radical de Baudelaire. É ao longo de obras como *Passagens, Charles Baudelaire, Zentralpark*, que os temas que serão abordados irão aparecendo.

A primeira razão pela qual Baudelaire ocupa uma posição importante na galeria de autores privilegiados por Walter Benjamin, deve-se ao facto de Baudelaire, facto único e ímpar na literatura do seu tempo (embora na sua obra Benjamin cite também Blanquis, Victor Hugo, Marcel Proust, Lamartine e tantos outros), personificar a figura do ‘alegórico’ e do saber barroco e saturnino por excelência, encontrando, assim, na sua lírica o ‘lugar natural’ da alegoria.

Entender o gesto alegórico, o ‘abismo’ baudelaireano - abismo do espaço, mas também, ele próprio, alegoria do abismo do tempo<sup>1</sup> -, tentando pôr à vista a estrutura essencial da sua obra (obra que, em si mesma, quer deixar ver esse esqueleto, surgindo destinada ao olhar alegórico), tornou-se um objectivo fundamental para Benjamin, que, acima de tudo, pretendia a revalorização desse procedimento estético.

Sem dúvida que a obra fundamental que será abordada, nesta parte do trabalho, será *As Passagens*, posto que ela é central, mas, no entanto, temos de reportarmo-nos às outras referidas acima. Apresentada segundo aquilo que Benjamin entende como o paradigma da escrita filosófica, justamente o da apresentação filosófica, à maneira de um tratado<sup>2</sup>, cuja função é a de preservar a tradição, *Passagens*, possui uma estranha e fascinante arquitectónica, obedecendo ao método programado na *Origem*<sup>3</sup> que Benjamin designará posteriormente de “*montagem literária*”<sup>4</sup>, estranha porque original, fascinante, por nos deixar com as mãos repletas de riquezas e de caminhos por desbravar, inesgotavelmente. Mostrar, prestar justiça, render homenagem, lutando por “salvar” o que outros pensaram e disseram.

<sup>1</sup> Ibidem, [J 78, 2], G.S., V, 1, p. 462: “A propósito do «abismo», «profundeza do espaço, alegoria da profundeza do tempo»”.

<sup>2</sup> *Origem*, G.S., 1, Band I, pp. 208-209.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 24. Nesta passagem, Walter Benjamin fala-nos da questão da apresentação como modelo da escrita filosófica.

<sup>4</sup> *Passagens*, [N 1a, 8], G.S., V, 1, p. 574: “O método deste trabalho: a montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Só a mostrar.”

## *O ANJO MELANCÓLICO*

---

Ainda que a obra existente não seja a obra pensada por Walter Benjamin, tendo sido construída a partir das anotações e do projecto que por ele foi deixado em esqueleto, no entanto, o que é verdadeiramente importante é o modo como se concretiza - e daí a originalidade da obra - a descontinuidade anunciada desde a sua obra sobre a *Origem*. O livro das *Passagens* consagra um método e um objecto filosóficos, de forma inédita e, justamente por isso e no nosso entender, ela adquire esse peculiar fascínio.

**1. Análise da poética de Baudelaire e dos seus elementos alegóricos**

**A cidade como elemento matricial da poesia lírica; o *flâneur* e a *flânerie*.**

“A *flânerie* repousa, entre outras coisas, sobre a ideia que o fruto da ociosidade é mais precioso que o fruto do trabalho. É bem sabido que o *flâneur* faz «estudos». (...)O seu olho atento, a orelha tensa, procuram outra coisa para lá daquilo que a multidão vê. Uma palavra lançada ao acaso vai-lhe revelar um dos traços de carácter (...) A maior parte dos homens de génio foram grandes *flâneurs*; mas *flâneurs* laboriosos e fecundos...”

**Benjamin, Walter**, *Passagens*, [M 20a, 1], “Le *flâneur*”, G.S., V, 1, pp. 567-568.

Seria impossível abordar a obra de Baudelaire, e Walter Benjamin compreendeu-o bem, sem analisar os conceitos de *flâneur* e de *flânerie*. É através do olhar do *flâneur* que a cidade de Paris é transfigurada poeticamente por Baudelaire, mediante o estado de *spleen*<sup>1</sup>, de que se falará adiante.

Paris constitui-se como objecto arquitectónico privilegiado por Benjamin e a que o autor recorre constantemente, quer para situar Baudelaire, quer para caracterizar e compreender a sua obra, do ponto de vista da sua modernidade, é a nova cidade, após a sua reconstrução, tal como ela foi levada a cabo por Haussmann, no século XIX. Esta era constituída por largas avenidas e passeios amplos, que permitiam ao parisiense uma nova relação com a cidade e com a arquitectura. Ela foi reconstruída mediante novos traçados, através de uma reestruturação fundiária, de construção de infra-estruturas, assim como a construção de equipamentos e de espaços livres.

A esquematização da nova cidade cria uma cidade com luz, espaço e revaloriza, enquadrando, os monumentos<sup>2</sup>. A maior parte daquilo que será o alvo essencial da obra de Benjamin, as galerias, construíram-se nos quinze anos a seguir a 1822. Associadas ao aparecimento da nova arquitectura e dos novos elementos construtivos, o ferro e o vidro, surgem os precursores dos grandes armazéns, a que se chamam os armazéns de novidades. Estes armazéns e, por conseguinte, as galerias parisienses, converteram-se num pólo de atracção turística, como o afirma Benjamin, com base na leitura de um guia ilustrado de Paris nessa época.<sup>3</sup>

O aparecimento das galerias coincide igualmente com o dos panoramas, os quais se constituem, como “a expressão de um sentimento novo da vida.”<sup>4</sup> O cidadão, através dos panoramas, tenta introduzir o campo na cidade e nos panoramas (aspecto que será importante na análise do tema do *flâneur* e da *flânerie*) a vida alarga-se às dimensões de uma paisagem, desdobrando-se como tal, ante o olhar do transeunte. Ressalte-se, ainda, como acontecimento significativo e decisivo, mesmo, o aparecimento da fotografia.

Benjamin salienta ainda um factor que será de extrema importância para definir essa época: as exposições universais. Estas desempenham um papel importante naquilo a que Benjamin chamou a época das fantasmagorias, referindo-se deste modo ao século XIX, o qual atesta o clímax do espírito burguês: “As exposições universais são os lugares de peregrinação da mercadoria como fétiche”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Gostaríamos, desde já, de advertir o leitor para uma definição possível de *spleen*, tal como ela é pensada neste contexto específico, em forma de antecipação do tema. Poderíamos definir *spleen* como a experiência moderna da melancolia: aquela em que domina a mercadoria e o eterno retorno.

<sup>2</sup> V. Lamas, José M. Ressano Garcia, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, s/d., p. 212.

<sup>3</sup> *Passagens*, “Exposés”, p. 35.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 39.

As fantasias de Grandville dão ao universo este aspecto fantasmagórico, modernizando-o, aparecendo todo ele como mercadoria, sendo nele, como Benjamin o afirma, que os habitantes de Saturno, melancólicos e entediados, se distraem do seu mal-estar. “O anel de Saturno torna-se uma varanda de ferro forjado onde os habitantes de Saturno vêm tomar ar ao cair da noite.”<sup>1</sup>

Nesta ‘nova’ ou reconstruída cidade, e que corresponde também a um mundo em decadência, de uma cultura derradeira e mortalmente ferida pelo fetiche da mercadoria<sup>2</sup> e pelo capitalismo burguês, os seus passeios amplos convidavam agora ao passeio, afastando o medo que tomava o transeunte parisiense, na antiga cidade, e essa actividade (a *flânerie*) constituía a ocupação privilegiada do burguês ocioso (o *flâneur*<sup>3</sup>), aquele que sustentava a convicção da fecundidade da *flânerie*, de que nos fala, não apenas Benjamin, nos seus estudos sobre Baudelaire, como também o próprio Baudelaire, na sua obra *As Flores do Mal*.

Pela primeira vez, e isso ocorre apenas com Baudelaire, a cidade de Paris, essa “paisagem composta de vida pura”, transforma-se em *objecto matricial* da poesia lírica, sendo a expressão estética disso a alegoria<sup>4</sup>, enquanto modo de apresentação dessa transfiguração fantasmagórica própria do espírito burguês: “O génio de Baudelaire, que encontra o seu alimento na melancolia, é um génio alegórico. Pela primeira vez em Baudelaire, Paris torna-se objecto da poesia lírica. (...) O olhar que o génio alegórico mergulha na cidade trai sobretudo o sentimento de uma profunda alienação. É o olhar de um flâneur de que o género de vida dissimula por detrás de uma miragem denfazeja a angústia dos futuros habitantes das nossas metrópoles.”<sup>5</sup>

Analisando, em *Passagens* a noção de fantasmagoria, partindo de determinadas experiências que patenteiam esse espírito transfigurador, tais como a experiência do *flâneur*, do jogador, bem como a figura do coleccionador, do trapeiro, Benjamin pretende, sobretudo, tematizar determinados conceitos que se lhe encontram intimamente ligados. São eles o conceito de aura, *experiência* e *choque*. Essas figuras alegóricas - a do coleccionador, do

---

<sup>1</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>2</sup> Cf. Rainer Rochlitz, “de la philosophie comme critique littéraire”, *Walter Benjamin, Revue d’Esthétique*, p. 56: “O trabalho [de Benjamin] sobre Baudelaire procura mostrar a presença do feticheismo «em todas as suas manifestações vitais», objectivas e subjectivas, da sociedade capitalista no seu apogeu, e então a sua incidência sobre o sujeito e o objecto da literatura (...)”.

<sup>3</sup> Por isso, Benjamin afirma ter sido Paris a responsável pela criação desse tipo, o *flâneur*. V. *Passagens*, Letra M, [M 1,4], G.S., V, 1, p. 525: “Paris criou o tipo do flâneur(...) Porque não são os estrangeiros mas os próprios parisienses que fizeram de Paris a terra prometida do flâneur, esta «paisagem composta de vida pura» de que um dia falou Hofmannsthal. Uma paisagem... é bem o que Paris se torna para o flâneur”.

<sup>4</sup> Benjamin, Walter, *Écrits Français*, “Paris, Capitale du XIXe siècle”, p. 301. A alegoria, tomada como regra de construção que se estende a toda a obra de Baudelaire, erigir-se-á como uma recusa de todo o idealismo estético, que assentava a sua construção poética sobre o símbolo. Essa recusa implica uma ruptura com o romantismo e, por outro lado, no que nos interessa essencialmente, ela inaugurará a modernidade, tematizando a “experiência do choque”, experiência que corresponde à vivência desencantada do homem moderno. Toda a sua obra alegórica se fundará, então, sobre este pressuposto.

<sup>5</sup> *Passagens*, p. 54.

jogador, do *flâneur*<sup>1</sup> - têm um pano de fundo, do qual emergem, e esse pano de fundo é, sem dúvida, o tédio<sup>2</sup> e a melancolia, que tanto marcaram a experiência do homem do século XIX.

Dizer perda de experiência significa dizer também *experiência do choque* [*Chockerlebnis*], visto que toda a experiência do homem moderno do século XIX nos aparece à luz dessa impossibilidade de uma experiência autêntica. A *experiência do choque* nasce e desenvolve-se, par a par com a consciência do declínio da aura - tema que desde já é antecipado e que será posteriormente analisado -, declínio que faz nascer um mundo ilusoriamente transfigurado, permitam-nos a expressão, “fantasmagorizado”, mediante a necessidade de tornar suportável a história arruinada, num mundo marcado pelo fétiche da mercadoria.

A noção de fantasmagoria, como o defende Rolf-Peter Janz<sup>3</sup>, ocupa um lugar central na obra de Walter Benjamin e, em especial, na obra sobre as galerias parisienses, visto que ela contém, em si, aspectos não apenas (e esses são mais visíveis) negativos como também aspectos positivos, revestindo-se de uma função dialéctica. Por um lado, e esse é o seu aspecto negativo, a fantasmagoria corresponde a uma função de transfiguração falseadora, enganadora, a qual se patenteia no olhar do *flâneur* e do jogador. Por outro, ela contém em si aspectos positivos, tais como a possibilidade de congregar em si as imagens-desejo da colectividade, imagens utópicas, as quais se deixam entrever, por exemplo, na figura do coleccionador<sup>4</sup>. A sua paixão comporta um olhar “salvador”, no sentido em que procura retirar o carácter de mercadoria às coisas, procurando libertá-las da sua utilidade mercantil, que as tinha despojado dos seus elos internos. O aspecto utópico que parece, no caso do coleccionador, atenuar a *experiência do choque*, desaparece totalmente no olhar do *flâneur*, pois o *flâneur* não vê as coisas tal como elas são, mas sim como convém a esse olhar, para usar a expressão de Rolf-Peter Janz<sup>5</sup>.

Contra essas experiências (a do *flâneur*, do jogador e do coleccionador), resultantes da visão moderna do homem, advertindo-nos, Baudelaire lançará o seu olhar alegórico<sup>6</sup> (e heróico) de poeta, denunciando-as (o que se procurará mostrar). Porquê? Porque, como o entendeu Benjamin, Baudelaire sabe que o olhar mítico<sup>7</sup> ou olhar arcaico, aquele que acredita nas correspondências originárias, o que acredita na aura das coisas, não passa senão de uma

---

<sup>1</sup> Gostaríamos de remeter o leitor para a obra de Françoise Coblence, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, e, em especial, para a segunda parte, intitulada “Barbey d’Aurevilly, Baudelaire - Types romantiques et héros modernes”. Nesta obra, a autora analisa o dandismo enquanto fenómeno emergente do século XIX, em Inglaterra, e compara os vários tipos de dandismo e figuras típicas, estudando igualmente o desenvolvimento posterior desse fenómeno em Paris. Coblence faz equivaler o dandy ao *flâneur*, identificando este último como uma variante do dandy inglês, em que a multidão desempenha um papel fundamental (como se verificará no nosso estudo). Interessante é a conclusão da autora, relativamente à função do dandismo na sociedade moderna, vendo no dandy (e, por conseguinte, no *flâneur*) o herói da sociedade moderna, lutando contra o tédio e contra a pobreza da experiência moderna.

A afinidade entre o *dandy* e o *flâneur* aparece frequentemente na obra benjaminiana, *Passagens*, sobretudo nos capítulos sobre flânerie e sobre Baudelaire.

<sup>2</sup> Rolf-Peter Janz, in “Expérience mythique et expérience historique au XIX<sup>e</sup> Siècle”, in *Walter Benjamin et Paris*, p. 456, salienta claramente essa relação que deve ser imediatamente estabelecida: “Se as *Passagens parisienses* [referindo-se à obra *Passagens*] consagram um capítulo ao tédio, é principalmente porque o seu aparecimento é o sintoma de uma dramática perda de experiência.”

<sup>3</sup> Ibidem, p. 458.

<sup>4</sup> Ibidem: “Esta dupla função da fantasmagoria aparece a Benjamin da maneira mais evidente no coleccionador.”

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Cf. “Sobre alguns temas baudelaireanos”, *Charles Baudelaire, G.S.*, 2, Band I, p. 648: “O que se espera de um olhar humano, jamais se encontra em Baudelaire. Ele descreve os olhos que perderam, por assim dizer, o poder de olhar.”

<sup>7</sup> Rolf-Peter Janz, *Walter Benjamin et Paris*, p. 459: “As fantasmagorias provêm de um modo de pensar que se poderia nomear «mítico», na medida em que ele não se informa concretamente senão sobre a superfície das coisas e contenta-se em olhá-las.”



ilusão superficial e que carece de lucidez, mostrando-o como tal, como um sonho fantasmagórico, combatendo alegoricamente o mito da aura, em declínio no mundo moderno<sup>1</sup>, em que o homem se submete à ditadura do *tempo homogêneo e vazio*, o qual, evidentemente, concorre para o aparecimento da única experiência possível: *a experiência vivida do choque [Chockerlebnis]*. Esta, opondo-se à experiência autêntica [*Erfahrung*], designa a experiência que é vivida individualmente, atomizada e fragmentária, fantasmagórica<sup>2</sup>. Justamente por isso, ela não é comunicável<sup>3</sup>, como o é a experiência autêntica, marcada pela continuidade, fruto do trabalho<sup>4</sup>. A *experiência vivida do choque*, como se irá compreender seguidamente, corresponde ao efeito de uma transfiguração do espaço e do tempo, inerente a uma zona onírica, da qual o seu melhor exemplo é, sem dúvida, a arquitectura das galerias parisienses. Na óptica de Baudelaire, como o reconhece Benjamin, o heroísmo<sup>5</sup> do homem, na modernidade, corresponde, sem dúvida, ao (re)conhecimento desse desencanto e perda de experiência autêntica.

A fantasmagoria do *flâneur*, aquela que irá ser analisada em primeiro lugar, é tomada como actividade propiciadora de uma embriaguez<sup>6</sup> ou, mesmo, de um êxtase peculiar (comparada frequentemente à embriaguez provocada pelo uso do haxixe), é, ao mesmo tempo, a expressão de uma situação dialéctica<sup>7</sup> que se encontra na raiz da lírica alegórica de Baudelaire<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Rainer Rochlitz, “de la philosophie comme critique littéraire”, *Walter Benjamin, Révue d’Esthétique*, p. 56: “Benjamin põe em evidência que na época do capitalismo desenvolvido, o poeta lírico torna-se o vendedor da sua experiência degradada; do «spleen» produtor de alegorias, da mesma maneira que o operário é obrigado a vender a sua força de trabalho; situação de que Baudelaire, o primeiro, se dá conta sem aceder à sua compreensão histórico-filosófica.”

<sup>2</sup> *Passagens*, “Ociosidade”, [m 1a, 3], G.S., Band V, 2, p. 962.

<sup>3</sup> *Écrits Français*, “Le Narrateur”, p. 206, em que Benjamin nos fala do regresso dos soldados da frente, na primeira Guerra mundial, mudos e incapazes de comunicar a sua experiência.

<sup>4</sup> *Passagens*, “Ociosidade”, [m 1a, 3] e [m 2a, 4], G.S., Band V, 2, pp. 962, 964.

<sup>5</sup> Cf. Coblence, Françoise, op. cit., p. 196: “Nascido da acedia, como o demónio da perversidade, o dandysmo, permite ele o triunfo? Será que ele pode vencer esta doença mortal que toma o nome de desespero, melancolia, tristeza, tédio, spleen? (...) Para Barbey d’Aurevilly como para Baudelaire, o dandy é o filho do tédio, mas tipo heróico, ele é mobilizado para triunfar sobre o tédio. Tal é a problemática que a passagem do dandysmo à escrita mete em evidência, já que é a escrita que trabalha para a sua determinação.” Cf. também a p. 225.

<sup>6</sup> Ver *Ibidem*, Letra M, “O Flâneur”, G.S., V, 1, pp. 524-525, onde Benjamin põe à vista, claramente, esse aspecto: “Uma embriaguez apodera-se daquele que caminhou durante muito tempo e sem fim pelas ruas (...) Esta embriaguez anamnéstica que acompanha o flâneur errante na vida, não somente encontra o seu alimento no que é perceptível à vista, mas apodera-se do simples saber, dos dados inertes, que se tornam assim qualquer coisa de vazio, uma experiência.” Veja-se, ainda, in *Passagens*, “Primeiras notas”, p. 839, essa relação entre flânerie e embriaguez: “A figura do flâneur. Ele assemelha-se ao haschichin, acolhe o espaço nele como o último.”

<sup>7</sup> A actividade da flânerie, tal como as actividades do jogador e do coleccionador, reflecte, com efeito, essa dialéctica que lhe é naturalmente ínsita. Por essa razão, W. Benjamin afirma, em *Passagens*, Letra M, “O Flâneur”, [M 1, 4], G.S., V, 1, p. 525, “Mais exactamente, este último [o flâneur] vê a cidade cindir-se em dois pólos dialécticos. Ela abre-se-lhe como paisagem e fecha-se à sua volta como quarto”. Esta dialéctica, que caracteriza a actividade da flânerie, reaparece noutras passagens da mesma obra, sempre delimitada por esta relação entre exterioridade e interioridade, entre o conceito de viagem, e o que isso implica de remissão para uma exterioridade possível e imaginária, e o de quarto (como o interior, por excelência).

Essa dialéctica reaparece, ainda, formulada da seguinte forma, esquematicamente, in *Passagens*, “Appendice”, p. 895: “Dialéctica da flânerie - O interior como rua (luxo) - A rua como interior (miséria).”

<sup>8</sup> *Ibidem*, letra M, “O Flâneur”, [M 2, 2], G.S., V, 1, p. 528. Existe, aqui, uma extraordinária passagem que permite dar conta dessa relação existente entre flânerie e alegoria, como se pode ver: “A categoria da visão ilustrativa é fundamental para o flâneur. Como Kubin quando escreveu o *Outro Lado*, o flâneur faz

No seu breve ensaio, “Marchandise et Modernité. Notes sur Heine et Benjamin”, Albert Betz, comparando a obra de Heine e Benjamin e analisando a alegoria baudelaireana como um procedimento estético resultante da corrupção ínsita à modernidade - a tirania da mercadoria sobre o mundo das coisas -, afirma: “Segundo Benjamin, porque se encontra dominado pelas fantasmagorias, a modernidade encontrou em Baudelaire a própria expressão lírica: ele reencontra os traços de reificação e de alienação até na construção dos versos.”<sup>1</sup>

Esta posição exprime o essencial da compreensão benjaminiana de Baudelaire, tomada como o seu ponto de partida essencial e que importa nunca esquecer. Benjamin “lê” e interpreta a obra de Baudelaire, com um fito essencial: o de redescobrir no poeta a experiência vivida de uma modernidade, cuja característica fundamental radica na reificação e, porque não dizê-lo, na deificação alienatória da mercadoria e das relações mercantilistas com as coisas, o que se encontra concretizado nos movimentos que presidem às exposições universais, lugares, por excelência, de peregrinação da burguesia.

Benjamin identifica em Baudelaire algumas dessas experiências, que se constituem no seu sentido mais lato como a *experiência vivida do choque*, as fantasmagorias de uma época, o século XIX, vendo nela a expressão de um “sono colectivo”, imersa que se encontra a consciência colectiva na sua “*rêverie*” fantasmagórica: “O século XIX, um espaço de tempo [Zeitraum] (um sonho de tempo [Zeit-traum]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, ao passo que a consciência colectiva se afunda num sono cada vez mais profundo.”<sup>2</sup>

Este estado de “sonolência colectiva”, como aquela consciência que espera ser desperta, diz respeito ao lado infantil de uma época e esse lado, de que nos fala Walter Benjamin, encontra o seu espaço/tempo privilegiado nas galerias.<sup>3</sup>

Nas galerias parisienses era permitido, àquele que nelas se passeava, anular o *tedium vitae*<sup>4</sup>, perdendo-se com segurança nesses mundos em miniatura<sup>5</sup>, sob céus transparentes de

---

*dos seus sonhos as legendas para as imagens*”. Nesta passagem, encontram-se subjacentes dois aspectos que são essenciais para compreender a relação entre *flânerie* e alegoria, a saber: por um lado, a relação existente entre imagem e conceito (que aparece nessa visão constitutiva do alegorista, a visão ilustrativa, em que ocorre um ajustamento entre imagem e conceito) e, por outro, a transfiguração da experiência vivida (ainda que sonho e/ou embriaguez) em imagem alegórica, expressa na lírica de Baudelaire.

<sup>1</sup> Walter Benjamin et Paris, p. 158.

<sup>2</sup> Passagens, [K 1, 4], G.S., V, 1, pp. 491-492.

<sup>3</sup> Ibidem, [K 1, 1], G.S., V, 1, p. 490.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, G.S., 2, Band I, p. 539, “É neste mundo que o flâneur se reconcilia(...) E ele próprio encontra aqui o remédio infalível contra o tédio(...)”.

Este tema reaparece, em *Passagens*, como sendo objecto, por si só, de um capítulo inteiro da obra, “O tédio, Eterno Retorno”, G.S., V, 1, pp. 156/178. O olhar entediado, aquele que não sabe o que espera [D 2, 7], G.S., V, 1, p. 161, alcança a sua forma mais desesperada na passagem em que Benjamin nos fala da pequena história sobre o mimo Deburau [D 3a, 4], (G.S., V, 1, p. 165): “O tédio começa a espalhar-se como uma epidemia nos anos de 1840. Lamartine teria sido o primeiro a exprimir este sofrimento, que desempenha o seu papel numa pequena história em que se refere Déburau, o célebre mimo. Um grande especialista de nervos recebe um dia no seu gabinete parisiense que ele nunca viu e que se queixa da doença do século, do seu escasso gosto pela vida, do seu humor enfadado, do seu tédio. «Não tendes nada de grave, diz o médico após um exame aprofundado. Deveríeis somente descansar, distrair-vos um pouco. Ide ver uma noite Deburau, e vereis de outra forma a vida.» «Mas, doutor, respondeu o paciente, eu sou Deburau.”

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, na sua obra *Poética do Espaço*, vê na miniatura a expressão de uma representação simbólica e onírica (poética) do espaço, que foi tão cara ao século XIX. Trata-se, assim, de um retorno ao mundo infantil (cf. p. 158), que por meio dessa representação concentra em si uma dialéctica entre o grande (o macrocosmo) e o pequeno (o microcosmo). Através da miniatura, o mundo é controlado pela imaginação, que, assim, exerce o seu poder, transfigurando a adversidade da natureza e das suas forças.

Gostariamos, ainda, de acrescentar que o próprio Walter Benjamin não foi alheio à paixão pela miniatura que sempre o acompanhou, não apenas na sua obra, como também ao longo da sua vida (veja-

vidro, que reproduziam, artificial e *fantasmagoricamente*, o céu natural. É sobretudo neste mundo envidraçado, constituído por transparências e por espelhos, que decorre o dia-a-dia do *flâneur*.<sup>1</sup>

Benjamin evoca, a este propósito (ainda que não seja contemporânea de Baudelaire), a arquitectura de Le Corbousier<sup>2</sup>, como o clímax futuro desse ambiente arquitectónico, que serve de refúgio ao aborrecimento e à solidão do cidadão, que se refugia nas multidões: “O *flanêur* procura um refúgio na multidão. A multidão é o véu, através do qual a vida familiar se move para o *flanêur*, em *fantasmagoria*”.<sup>3</sup>

A promessa de uma aura, de uma *lonjura*, e a paisagem viva e em movimento, acena-lhe. À maneira de um caçador, o *flanêur* segue-lhe os ‘vestígios’<sup>4</sup>, tentando decifrar o que essa paisagem labiríntica<sup>5</sup> e impenetrável, tem para lhe oferecer. Por essa razão, Benjamin afirma: “Sabe-se que na *flânerie*, os longínquos - quer se tratem de países ou de épocas - irrompem na paisagem e no instante presente”<sup>6</sup>.

A dialéctica apresenta-se, também, sob esta forma, ao *flanêur*. Aproximar-se daquilo que se lhe escapa continuamente, perseguindo o alvo. É desse modo, em toda a sua paradoxalidade, que se desdobra a cidade e a sua multidão, ante o olhar do *flanêur*, à maneira de um panorama de Daguerre.<sup>7</sup>

Essa constatação toma como ponto de partida fundamental a aproximação entre Baudelaire<sup>8</sup> e Edgar A. Poe, nomeadamente a sua obra *O homem das Multidões*. Tal como o personagem principal de Poe, o *flanêur* de Baudelaire empreende o mesmo intuito em Paris, perdendo-se na massa. Essa aproximação é, aliás, alargada a vários autores ingleses (Chesteron, Dickens) e franceses (Dumas, Victor Hugo, Zola) do século XIX, mas que tem por pioneiro o poeta.

---

se, adiante, o capítulo sobre a colecção e o coleccionador). A ideia ou imagem dialéctica, de que nos fala constantemente ao longo da sua obra, concentra em si todo o poder miniaturizante da imaginação.

<sup>1</sup> *Passagens*, [R 1, 3].

<sup>2</sup> *Ibidem*, Letra M, “O Flâneur”, [M 3a, 3], *G.S.*, V, 1, p. 533, em que Walter Benjamin define a essência que constitui essa arquitectura da transparência, que assume a sua máxima expressão em Le Corbousier, arquitectura que não é, em absoluto, definida nem pelo espaço nem pelas suas formas, mas antes pela forma como o ar a atravessa, transfigurando-se este em factor construtivo. Os princípios arquitectónicos a que obedece a arquitectura da transparência são, assim, a sua interrelação e a sua compenetração, decretando o desaparecimento, e é sobretudo esta relação que nos importa, aqui, estabelecer, da separação entre o interior e o exterior, não existindo senão um único espaço indivisível.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Écrits Français*, “Paris, Capitale du XIXe siècle”, p. 301. Essa tese é também reforçada na obra *Passagens*, Letra M, “O Flâneur”, [M 16,3], *G.S.*, V, 1, p. 559: “A massa em Baudelaire. É um véu que se coloca diante do flâneur; ela é a última droga do solitário.”

<sup>4</sup> É necessário, desde já, atentar num aspecto fundamental e que é a relação entre aura e vestígio. Enquanto que a aura nos remete para o longínquo, algo que, mesmo que nos pareça próximo, nos remeta para a lonjura, o vestígio indicia o que está próximo, por oposição à aura. Na sua carta a Theodor Adorno, em 09/12/1938, Benjamin afirma claramente ao seu amigo: “Sobre o plano filosófico, a noção de «*vestígio*» é determinada por oposição à de *aura*.” Veja-se, também, in *Passagens*, [M 16a, 4], *G.S.*, V, 1, p. 560: “*Vestígio e aura*. O vestígio é a aparição de uma proximidade, por longínqua que possa ser o que o deixou. A *aura* é a aparição de um longe, por próxima que possa ser aquilo que a evoca. Com o vestígio nós acercamo-nos da coisa; com a *aura* é ela que se apodera de nós.”

<sup>5</sup> *Passagens*, [M 6a, 4], *G.S.*, V, 1, p. 541: “A cidade é a realização do antigo sonho da humanidade, o labirinto. O *flanêur* consagra-se, sem o saber, a esta realidade.”. Comparar esta passagem com [M 16, 3], *G.S.*, V, 1, p. 559.

<sup>6</sup> *Ibidem*, [M 2, 4], *G.S.*, V, 1, pp. 528-529.

<sup>7</sup> *Ibidem*, “Exposés”, *G.S.*, V, 1, p.48.

<sup>8</sup> É necessário não esquecer que foi Baudelaire o tradutor da obra de Poe em França, tendo contribuído para a introdução de um novo género literário.

Tal como o detective<sup>1</sup> que persegue a sua vítima, o *flâneur* é o que está no centro do mundo - na multidão - e o que está, ao mesmo tempo, protegido, dissimulando-se, ao abrigo dos olhares. Essa dialéctica é-lhe inerente, devendo ser tomada como a sua condição “natural”: “*Dialéctica da «flânerie»: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito, por outro, o homem que não se chega a encontrar, o que está dissimulado (...)»*”<sup>2</sup>

Como Walter Benjamin o afirma, o *flâneur* é um estudioso da natureza humana.<sup>3</sup> Sob a aparência de um olhar desatento e distraído, esconde-se alguém cuja volúpia reside na decifração dos sinais e das imagens: algo que pode ser revelado por uma palavra deixada ao acaso, uma expressão capaz de fascinar o olhar de um pintor, um ruído que espera o ouvido de um músico atento. Os conceitos de *flânerie* e de ócio devem, então, ser aproximados, tomando o segundo como a inaparente condição do trabalho poético mais fecundo<sup>4</sup>. Atente-se nas palavras de Benjamin, quando afirma<sup>5</sup> que todo o trabalho de Baudelaire se desenvolvia, não na sua residência (de onde eram banidos os objectos usuais de trabalho<sup>6</sup>), mas sim na actividade de atento *flâneur*, o que lhe permitia aprender a ver os seus poemas como “*une succession ininterrompue de minuscules improvisations*”. Por isso, reconhecemos que o olhar do *flâneur* esconde a mais profunda agitação interior<sup>7</sup> e é esse facto que leva também Benjamin a afirmar: “*(...)A maioria dos homens de génio foram grandes flâneurs; mas flâneurs laboriosos e fecundos (...)*”(Larousse, Pierre, *Grand Dictionnaire universel*, Paris, 1872, VIII, p. 436)<sup>8</sup>.

O conceito que permite, com efeito, estabelecer uma mediação entre *flânerie*, enquanto actividade/experiência *vivida do choque [Chockerlebnis]* propiciadora da experiência poética, ócio<sup>9</sup> e produção é o de meditação melancólica, aquela que é a condição essencial e sem a qual não existiria qualquer produção estética (entenda-se alegórica) em Baudelaire. Desde logo, em Baudelaire e na sua visão moderna da experiência, parece ressaltar essa hiperlucidez vertiginosa que inere à compreensão da visão dialéctica e violenta que coube em sorte aos modernos mais radicais.

Não se trata aqui do olhar de um pensador<sup>10</sup> ingénuo e iludido, mas sim sarcástico e parasita, gélido, à maneira de um olhar barroco (tal como vimos já na primeira parte deste

<sup>1</sup> Ainda que nos pareça existir uma oposição nítida entre o olhar do detective - olhar acutilante e lúcido - e o do *flâneur*, atente-se no facto de existir entre eles um ponto comum, no ponto de vista benjaminiano, constituindo-se ambos como fantasmagorias.

<sup>2</sup> *Passagens*, [M 14 a, 1], G.S., V, 1, p. 556. Compare-se, também, com a passagem [M 2, 8], G.S., V, 1, p. 529.

<sup>3</sup> *Ibidem*, Letra M, “O Flâneur”, [M 20a, 1], G.S., V, 1, pp. 567-568. O próprio Baudelaire toma para si este princípio, como bem o defende Albert Betz, in *Walter Benjamin et Paris*, p. 158.

<sup>4</sup> No caso da poesia de Baudelaire é flagrante essa relação. Rolf Tiedemann, na sua obra *Études sur la Philosophie de Walter Benjamin*, pp. 108, 109, adverte-nos para a experiência de Baudelaire como matriz da sua poesia. Justamente porque é essa experiência que permite descobrir o choque como o princípio poético por excelência. Essa relação deve ser, desde já, posta à vista, para se entender a construção poética baudelaireana, do ponto de vista benjaminiano. Tal como afirma Tiedemann, citando Benjamin, “*Jamais Baudelaire não «se encarrega de transfigurar as coisas». - Adaptando-se à experiência da massa(...)ele muda o modo de existência da arte. Benjamin definiu esta mudança como declínio da aura*”

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, G.S., 2, Band I, p. 573.

<sup>6</sup> Referimo-nos aos depoimentos, referidos por Walter Benjamin, de amigos de Baudelaire, nomeadamente de Prarond.

<sup>7</sup> *Ibidem*, G.S., 2, Band I, p. 543: “*Se o flâneur se torna, mau grado, um detective, esta transformação vem para ele, a propósito social, pois ela justifica a sua ociosidade. A sua indolência não é senão aparente. Por detrás dela esconde-se a vigilância de um observador.*”

<sup>8</sup> *Passagens*, “O Flâneur”, [M 20 a, 1], G.S., V, 1, pp. 567-568.

<sup>9</sup> No capítulo consagrado à ociosidade, in *Passagens*, passagens [m 4 a, 2], [m 4a, 4], G.S., Band V, 2, pp. 968, 969) Benjamin esclarece essa relação entre ociosidade e produção estética, no primeiro caso estabelecendo a relação entre ociosidade e solidão, enquanto condições ou requisitos fundamentais de produção, no segundo caso, a relação entre ociosidade e produção, no seio do mundo capitalista.

trabalho), o qual inflecte sobre si mesmo, mediante o acto da *rememoração*<sup>1</sup> e que constrói imagens poéticas. Trata-se, assim, de uma inflexão que é da ordem de um ensimesmamento, isto é, de um saber reflexivo que pode conduzir o homem aos seus limites e, mesmo, como já vimos no *Trauerspiel*, à loucura e à bestialidade, por via de uma queda vertiginosa no ‘abismo’ da *acedia*, impelindo-o à estranheza, à alienação e conseqüente impossibilidade absoluta de agir<sup>2</sup>. Falamos aqui do “cismativo”, “massa” da qual é feita o carácter alegórico, e que é aquele que se coloca saturninamente sob o signo da *rememoração*:

*“(…)A situação do cismativo [Grübler] é a de um homem que possuiu a solução do grande problema, mas que a esqueceu de seguida. E agora ele medita, menos sobre a coisa do que sobre a reflexão que ele levou a cabo sobre o seu sujeito. O pensamento do cismativo é então colocado sob o signo da rememoração. O cismativo e o alegorista são feitos da mesma madeira.*<sup>3</sup>

*“A rememoração do cismativo dispõe da massa desordenada do saber morto. Para ele, o saber humano é fragmentário num sentido particularmente pregnante: ele reúne (...) e contrói um puzzle. Uma época que é inimiga da meditação, conservou o gesto no puzzle. Este gesto é, em particular, o gesto do alegorista que toma aqui ou ali um pedaço no monte confuso que o seu saber põe à disposição, coloca esse pedaço ao lado de um outro e tenta fazê-los conjugar: tal significação com tal imagem e tal imagem com tal significação.”*<sup>4</sup>

A comparação destas passagens permite-nos concluir ainda algo mais acerca de Baudelaire, possibilitando-nos a compreensão de que o seu gesto é o daquele que procura estabelecer a mediação entre a imagem e a significação, no interior da *rememoração* poética. Redimir as coisas, num gesto alegórico, juntando à significação uma imagem e vice-versa. Essa é uma visão alegórica por excelência, visão saturnina e melancólica que já havíamos, anteriormente, encontrado no olhar barroco e na sua visão arruinada da natureza e da história.

Baudelaire partilha o seu desejo alegórico com a figura do trapeiro, descobrindo, a um tempo, a sua afinidade com a sua figura decadente, no seio de uma sociedade em que o capitalismo impera. Tal como ele, descobre, com horror e, simultaneamente, com o sádico prazer que cabe à tarefa do alegorista, a sua pretensão de efectuar esse gesto heróico de recolher os escolhos ou fragmentos arruinados de uma sociedade.

Essa afinidade, ainda que por ele reconhecida, conhece as suas divergências e os seus desencontros. Trata-se, para Baudelaire, de efectuar a transfiguração ou transmutação da *experiência vivida do choque* em imagem poética, construída alegoricamente. Benjamin, na sua visão aguda e fulminante, apreende esse gesto, extraindo dele as conseqüências mais férteis, e estabelecendo essa analogia da seguinte forma: *“Os poetas encontram o refúgio da sociedade na rua e o seu sujeito heróico com ele. Desta forma, a imagem distinta do poeta parece produzir uma imagem mais vulgar que deixa transparecer os traços do Trapeiro, deste Trapeiro de que se ocupou frequentemente Baudelaire.”*<sup>5</sup>

Ou, ainda de uma forma mais clara:

---

<sup>10</sup> Essa distinção é estabelecida de uma forma muito clara, mediante a introdução do conceito de memória e de *rememoração*, posição que o faz aproximar Baudelaire de Marcel Proust. Tal como Benjamin o afirma, em *Passagens*, “Baudelaire”, [J 79a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 465, *“O que distingue radicalmente o cismativo [Grübler] do pensador, é que ele não medita somente sobre uma coisa, mas sobre a sua reflexão nesse sujeito (...)”*.

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, “Zentralpark”, *G.S.*, 2, Band I, p.681. Gostaria de recorrer às palavras de Benjamin, afim de explicitar, desde já, a íntima relação entre *rememoração* e *experiência vivida [Chockerlebnis]*: *“A rememoração é o complemento da experi-ência vivida. Ela cristaliza a crescente alienação do homem que faz o inventário do seu passado como de um saber morto.”*

<sup>2</sup> Considero, de todo, oportuno remeter o leitor para a obra *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 320, onde se afirma: *“(…)a imersão no pensamento ela própria não conduzia senão demasiado facilmente a um abismo sem fundo. Eis o que ensina a teoria do humor melancólico.”*

<sup>3</sup> *Passagens*, “Baudelaire”, [J 79a, 1], *G.S.*, V, 1, p.465.

<sup>4</sup> *Ibidem*, [J 80, 2; J 80a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 466.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, 2, Band I, p. 582.

“O Trapeiro é a figura mais provocatória da miséria humana. Lumpenproletário num sentido duplo: vestido de velhos trapos, ele ocupa-se de trapos. «Eis um homem encarregue de apanhar os detritos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou(...) ele cataloga, ele coleciona”<sup>1</sup>.

“Esta descrição não é senão uma longa metáfora do comportamento do poeta segundo o coração de Baudelaire. Trapeiro ou poeta - o refugio interessa aos dois; os dois entregam-se à sua ocupação solitária, à hora em que os burgueses se abandonam ao sono; a atitude, a própria tarefa são idênticas nos dois. Nadar fala do «passo sacudido» de Baudelaire; é o passo do poeta que erra na cidade, à procura de despojos rimados; é também necessariamente o passo do trapeiro que pára a cada instante no seu caminho para recolher o detrito sobre o qual acaba de cair.”<sup>2</sup>

Figura alegórica, estandarte da miséria humana, de proveniência infernal<sup>3</sup>, recolhendo tudo aquilo que a sociedade rejeita, o trapeiro é bem a figura alegórica com que o poeta se identifica. Ambos se deixam conduzir pelo gesto da decifração do enigma<sup>4</sup>, recolhendo detritos ou destroços e ambos os renovam.

No caso de Baudelaire, opera-se, então, como já referimos, uma transmutação, a que poderíamos chamar aqui, “alquímica” (a recordar os textos benjaminianos acerca da alegoria barroca do *Trauerspiel*), que, por sua vez, originará a imagem dialéctica e alegórica. A pergunta benjaminiana “os desperdícios da sociedade são, eles próprios, os heróis da grande cidade? Ou o herói não será sobretudo o poeta que construiu esta obra com este material?”<sup>5</sup> deixa bem à vista a sua convicção sobre a analogia<sup>6</sup> já exposta. Como o afirma Irving Wohlfarth, no seu ensaio “Et Cetera? De l’historien comme chiffonnier”: “O trapeiro não joga o jogo, desmascara-o. Não tendo nada a perder, ele usufrui do privilégio dos vagabundos: ele pode trocar. Figura do inassimilável, este terrível simplificador sabe assimilar tudo. Ele arruma todas as máscaras sob uma única e mesma rúbrica. (...) Diante do seu olhar cínico, o mundo reduz-se a uma dança macabra, na alvorada do dia da revolução.”<sup>7</sup>

Lançando um esgar cínico e sarcástico sobre o mundo, marcado pelo fétiche da mercadoria, embalado pela vontade de reunir os destroços e as ruínas, a imagem do trapeiro que aqui se define, por analogia com a visão alegórica do poeta, poderia ainda ser aproximada de uma outra visão: a do anjo alegórico, impotente perante a catástrofe da história humana. É, pois, bem a visão ou um olhar sobre a história humana que aqui se patenteia, como se, no interior da visão moderna, cada figura alegórica se constituísse como um ângulo diverso de um mesmo olhar e esse não poderia senão devolver-nos uma visão *cubista* do mundo humano:

<sup>1</sup> Ainda que o tema do trapeiro nos remeta para o tema da colecção, este será ulteriormente retomado e analisado num capítulo deste trabalho.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, 2, Band I, p. 583.

<sup>3</sup> Carta de Benjamin a Adorno de 9 décembre 1938, *Briefe, II*, p. 795: “A figura do trapeiro é de proveniência infernal. Ela reaparecerá na terceira parte, em contraste com a figura ctónica do mendigo hugolino.”

Será, de todo, oportuno salientar esse parentesco existente entre a figura infernal do trapeiro com a figura infernal do alegorista barroco, pois ambos se ligam ao saber das “significações”, do juízo, devendo ser assim entendida também a figura do trapeiro.

<sup>4</sup> *Passagens*, “Baudelaire”, [J 77 a, 8], *G.S.*, V, 1, pp. 461-462. Nesta passagem, Benjamin estabelece a distinção entre o gesto alegórico, marcado pelo gosto do enigma, e o gesto simbólico, que se pauta pelo mistério: “A alegoria apresenta numerosos enigmas, mas não tem mistério. O enigma é um fragmento que, junto a outro fragmento, lhe convém, forma um todo. O mistério, pelo contrário, foi sempre evocado pela imagem do véu, esse velho cúmplice do longínquo. O longínquo aparece velado.”

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, 2, Band I, p. 583.

<sup>6</sup> O próprio Benjamin adopta este processo, a que ele chamará de “*montagem literária*” e que se encontra expresso na obra *Passagens*, [N 1a, 8], *G.S.*, V, 1, p. 574: “O método deste trabalho: a *montagem literária*. Eu não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Eu não vou esconder nada de precioso nem apropriar-me de fórmulas espirituais. Je ne vais rien dérober de précieux ni m’approprier des formules spirituelles. (...)mas do refugio.”

<sup>7</sup> Walter Benjamin et Paris, p. 593.

fragmentada, arruinada e que se repete na sua simultaneidade, em estilhaços. Por isso, à semelhança do anjo alegórico e, no que respeita a Baudelaire, o que se procura é salvar as coisas ou encontrar irmandades, partilhadas com horror e prazer, por entre os detritos ou escolhos dessa experiência histórica, e destituída de alma, do homem moderno, a experiência vivida do choque.

Trata-se, para ambos e também como já vimos anteriormente, na parte respeitante ao *Trauerspiel*, de um saber que se constrói mediante esse acto de aniquilação das coisas, dando-lhes morte, arrancando-lhes a falsa, a bela aparência (a sua organicidade interna) para as obrigar a significar, ressuscitando-as. No caso do trapeiro esses destroços já se encontram aptos a significar (como o poderia dizer o próprio Benjamin), chegam-lhe já “mortos” às suas mãos, visto que já se encontram destituídos das suas relações internas e dos elos que lhes garantiam a organicidade.

Se houvesse uma distinção a relembrar, entre ambos (poeta e trapeiro), essa seria a fundamental: a luta de Baudelaire é, justamente contra os “sonhos fantasmagóricos” da sociedade imersa num imenso sonho colectivo<sup>1</sup>. Ele encarrega-se de aniquilar<sup>2</sup> esses sonhos, destruindo essas fantasmagorias com a *violência do esgrimista* ou *herói* moderno, denunciando-os, erguendo o estandarte da sua lírica alegórica contra os espectros de uma sociedade decadente e iludida com as suas crenças. Como? Usando a técnica do esgrimista, mediante minúsculas improvisações que funcionam como pequenos choques que anulam a falsa continuidade da experiência, fazendo explodi-la do seu interior.

A *rememoração*, representa esse gesto transfigurador e “alquímico” do poeta, que leva a cabo a alegoria, como bem o nota Walter Benjamin, distinguindo claramente *rememoração* de memória quanto às funções respectivas a cada uma, seguindo as pisadas da teoria psicanalítica e, em especial, de Theodor Reik: “(...)Numa necessidade de claridade, nós formularemos de uma maneira esquemática a oposição entre memória e rememoração: a memória(...)«tem por função proteger as impressões, a rememoração visa desintegrá-las. A memória é essencialmente conservadora, a rememoração é destrutiva».”<sup>3</sup>

Tomando como ponto de partida as investigações freudianas e, sobretudo, o tema do recalçamento, Benjamin quer estabelecer claramente a distinção entre aquilo que é da ordem da memória (a *memória inconsciente*) e a estrutura que se encontra na base do procedimento alegórico e que, em parte, a explica: a rememoração [*Eingedenken*]. Essa distinção adquire uma importância de relevo, visto que é à luz dela que nos é permitido compreender o modo como se constitui a experiência alegórica, quer em Baudelaire ou em Proust. Rememorar a experiência vivida deve ser entendida, assim, como o gesto aniquilador, que leva a cabo essa desintegração necessária da unidade imediata da organicidade das coisas, fazendo estilhaçar a sua falsa aparência (o *Schein*), mas esse gesto encerra em si uma pretensão redentora, que é o estabelecimento de uma (re)criação ou (re)construção<sup>4</sup> que obrigue as coisas a significar.

Parece ser esse, então, o sentido da expressão sibilina do autor, que importa aqui retomar, e que se encontra no texto sobre a *Origem*: “Assim, a alegoria reconhece que está

---

<sup>1</sup> A presença tutelar do nihilismo sobrevoa inúmeras passagens de *Passagens*, em especial no entrosamento entre Blanquis, o herói conspirador, e Baudelaire. É sobretudo no tema do abismo e no tema do eterno retorno que ela se revela. Deve-se, ainda, atentar à carta de Benjamin a Max Horkheimer, de 6 de Janeiro de 1938, *Briefe*, II, p. 741, onde o autor explicita essa relação. Veja-se, ainda, em *Charles Baudelaire*, “Zentralpark”, *G.S.*, 2, Band I, p. 673, a necessidade que Benjamin tem de mostrar essa presença: “É preciso mostrar, insistindo em particular, como a ideia de eterno retorno penetra mais ou menos ao mesmo tempo no mundo de Baudelaire, de Blanquis e de Nietzsche. Em Baudelaire, a tónica cai sobre o novo que um esforço heróico arranca ao eterno retorno do mesmo.”

<sup>2</sup> Benjamin fala-nos constantemente dessa raiva destruidora que constitui a natureza de Baudelaire. Veja-se, por exemplo, in *Passagens*, “Baudelaire”, [J 50a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 402: “A raiva de Baudelaire faz parte da sua natureza destrutiva.” Ver, ainda, *Charles Baudelaire*, “Zentralpark”, *G.S.*, 2, Band I, p. 670.

<sup>3</sup> *Passagens*, [K 8, 1], *G.S.*, V, 1, pp. 507-508.

<sup>4</sup> Na sua obra *Passage de Walter Benjamin*, in “O gesto de Josué”, p. 120, Pierre Missac chama-nos a atenção para a potência criadora que reside na rememoração [*Eingedenken*]: “A rememoração(...)distingue-se da reminiscência grega e torna a memória activa, criadora.”

para além da beleza<sup>1</sup>”. Somos obrigados a seguir o próprio pensamento de Benjamin, efectuando um retorno necessário. Destruir, sim, mas não como um fito último, gesto que conhece em si mesmo o seu termo. Em última análise, não é disso que ele nos pretende falar, quando refere as palavras aniquilação, morte ou destruição. Trata-se, antes, de arrancar as coisas às suas correlações habituais (orgânicas), para as obrigar a penetrar, redimindo-as, numa *nova ordem ou num novo círculo*: o das significações. Essa é a pretensão que lhe subjaz, por forma a criar uma nova ordem, a de um saber durável ou, como o próprio autor o afirma, para criar uma *“beleza durável”*<sup>2</sup>. Arrancá-la à ordem do precário, do transitório, para a petrificar numa ordem do *“durável”*, se assim o podemos afirmar. Só desta forma poderíamos entender a aniquilação, no gesto alegórico, preparando o teor de redenção nas coisas por ela aniquiladas.

O gesto alegórico não pertence, pois, como já vimos, à memória, pois esta efectua antes uma tarefa de conservação/selecção da experiência, protegendo o indivíduo da brutalidade das impressões sofridas (como ocorre, por exemplo, no caso do recalçamento freudiano), e não de estilhaçamento, como o compreendeu de modo penetrante Theodor Reike, em *Der überraschte Psychologe*, e cuja opinião Benjamin claramente partilhou. A passagem [K, 8, 2] descreve com clareza essa distinção, à maneira de um prolongamento e, simultaneamente, uma explicitação da anterior, como pode ver-se: *“«Ter uma experiência vivida (erleben) é dominar psiquicamente uma impressão tão forte que nós não podemos medir na altura» Esta definição de experi-ência vivida (erleben), no sentido freudiano, é, de qualquer modo, distinta daquela que pensam aqueles que falam de «experiência vivida» (Erlebnis) que eles tiveram. Theodor Reik, Der überraschte Psychologe, Leyde 1935, p. 131.”*<sup>3</sup>

Dessa distinção, Benjamin extrai as mais notáveis consequências, aliadas a uma teoria (a da rememoração) que se constitui como uma nova visão da história (a sua, como se verá posteriormente). Um paralelismo nasce imediatamente dessa mesma distinção e que é a distinção, dela decorrente, entre sonho e despertar, a qual não pode ser vista senão como uma consequência da primeira, necessariamente deduzida dela. O significado desta afirmação, ainda que, aqui, não apareça numa total evidência, adquire a sua maior densidade e espessura nas páginas que se seguem<sup>4</sup>, posteriormente às supracitadas passagens. Benjamin recorre, agora, à obra proustiana, com o fito de esclarecer essa demarcação que deve ser feita, entre sonho e realidade (despertar), à luz do conceito de “experiência vivida” e da memória involuntária.

A relação estabelecida entre o presente e o passado, à maneira de uma construção, em Benjamin aparece-nos transfigurada por essa construção alegórica. A relação entre presente e passado não obedece a uma conexão necessária, submetendo-se à causalidade linear e aos critérios de uma sequência predizível, mas sim a outra ordem. A passagem benjaminiana, em que o autor cita Proust, com a finalidade de dar conta dessa relação, parece lançar alguma luz sobre o tema<sup>5</sup>

Se partirmos da análise desta passagem, somos obrigados a vacilar, perante o termo, utilizado por S. Mosès, de uma relação *“escolhida”*<sup>6</sup>. Parece que, como Benjamin o nota, seguindo o texto proustiano, ela é menos escolhida do que *“reencontrada”*. Está, pois, fora do alcance da memória voluntária ou da nossa inteligência a possibilidade de uma reconstrução fiel e essa parece ser a condição prévia da rememoração, mas o termo *“escolhido”* (bem como o termo livre) também não convém inteiramente à rememoração, no sentido em que não se escolhe, mas se *“reencontra”* (ou não) esse passado. O que fica bem claro, no entanto, é que ela não obedece aos critérios, como bem o entende Mosès, de causalidade e analogia. No

<sup>1</sup> *Origem, G.S.*, 1, Band I, pp. 353-354.

<sup>2</sup> *Ibidem, G.S.*, 1, Band I, p. 357: *“A beleza durável é um objecto de saber”*.

<sup>3</sup> *Passagens, [K 8, 1], G.S.*, V, 1, pp. 507-508.

<sup>4</sup> *Ibidem, G.S.*, V, 1, pp. 508-509.

<sup>5</sup> *Ibidem, “Cidade de sonho e casa de Sonho, Sonhos de Futuro”, [K 8a, 1], G.S.*, V, 1, pp. 508-509.

<sup>6</sup> Mosès, Stéphane, *L’Ange de l’Histoire*, pp. 178, 179. Se atentarmos ao que Mosès diz de Walter Benjamin acerca da relação em questão, parece-nos que essa relação não é de liberdade - como o diz Mosès -, mas sim de *“obediência”* à irradiação daquela coisa onde guardámos a nossa vida passada, e o (re)encontro dessa coisa não é o resultado da liberdade (e de um querer), mas antes o resultado de um encontro casual.



ensaio benjaminiano *Zum Bild Prousts*, Benjamin aborda o tema da rememoração proustiana da seguinte forma: “Sabe-se que, na sua obra, Proust não descreveu uma vida tal como ela foi, mas uma vida tal como ela permanece na memória daquele que a viveu. E esta fórmula permanece ainda demasiado aproximativa e grosseira. Porque o que desempenha aqui o papel essencial, para o autor que se evoca as suas lembranças, não é de forma alguma o que ele viveu, mas o tecido das suas lembranças, o trabalho de Penélope da sua memoração.”<sup>1</sup>

Mais próxima do “esquecimento” do que da memória, como nos adverte o autor, o texto proustiano constitui-se como uma entretecedura, um tecido, ou, como o próprio Benjamin o afirma, “este trabalho de memoração espontânea, onde a recordação é a embalagem e o esquecimento o conteúdo.”<sup>2</sup> A seguirmos o rasto do seu pensamento, poderíamos concluir, com toda a legitimidade, que nesse tecido se entrelaçam esquecimento e memória (lembrança), dando-se ambos numa relação dialéctica e dúplice, à maneira de um rosto jânico. Mais poderíamos acrescentar, dizendo que se trata de uma relação dúplice, também, no sentido em que não poderíamos retirar a envoltura sem destruímos o seu conteúdo, ou melhor dizendo, sem destruir o tecido, na sua constituição intrínseca e essencial, como tecelagem ou entretecedura. O tecido nasce de uma convergência, que tem a sua origem numa heterogeneidade essencial, a dos fios que o constituem. Essa heterogeneidade é-lhe, em absoluto, fundamental e, se quisermos entender as palavras de Walter Benjamin, deveremos, antes de mais, respeitar a metáfora, aceitando todas as suas implicações e características que lhe são próprias.

Sem dúvida, podemos ainda concluir que essa relação, entre presente e passado, relação dialéctica que pode, ainda, ser vista à luz do seu desdobramento ínsito (esquecimento/memória), adquire a sua máxima tensão em textos particulares, determinadas passagens (aqui referidas, tais como o efeito da “madalena” sobre o narrador ou, ainda, as passagens sobre o despertar nocturno e o esforço consequente de reencontrar os lugares, como poderíamos, ainda, falar do caso paradigmático da memória de Balbec e de Combray), daí que a essa tensão dialéctica<sup>3</sup> apenas possa corresponder, com efeito, a sua concentração - à maneira benjaminiana, entendida como *simile* - numa imagem de carácter alegórico.

Trata-se de ver, como Benjamin o entendeu e como já o dissemos, o mesmo princípio construtivo (e alegórico) em Proust, constituindo-se a alegoria como *modus operandi*, transfigurando a experiência vivida do choque através da *rememoração*, apresentando-a mediante imagens, constituindo-se a rememoração como um elemento verdadeiramente inovador<sup>4</sup>, que estabelece uma relação totalmente diferente entre presente e passado, tal como ela é pensada natural e habitualmente.

Assim, a noção de rememoração adquire um carácter verdadeiramente incomparável na obra benjaminiana e, em especial, na análise do mundo moderno alegórico, justamente porque ela se configura como o paradigma por excelência do *despertar*, elemento antitético (como o seu aspecto dialéctico) da noção de *fantasmagoria* ou de “sonho colectivo”: “*De facto, o despertar é o paradigma da rememoração, o caso em que chegamos a rememorar o que é mais próximo, mais banal, mais manifesto.*”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> G.S., 1, Band II, p. 311.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> É de relembrar, aqui e com todo o propósito, os textos benjaminianos que foram analisados na primeira parte deste trabalho e que remetem para essa tensão dialéctica que apenas pode ser posta à vista pelo procedimento alegórico.

<sup>4</sup> Quando se refere, aqui, o termo inovador, para designar a rememoração, diz-se em dois sentidos. Por um lado, ele é inovador relativamente à alegoria barroca, que não conhece a rememoração poética, por outro, diz respeito ao aspecto verdadeiramente inovador de que se reveste o conceito de rememoração. Benjamin adverte-nos para esse aspecto na obra *Passagens*, “Cidade de Sonho e Casa de Sonho, Sonhos de Futuro”, Nihilismo Antropológico, Jung”, [K, 1, 1], G.S., V, 1, p. 490, referindo-se, neste caso, a Proust: “Proust não podia aparecer como um fenómeno sem equivalente senão no seio de uma geração que tinha perdido todos os recursos naturais e psíquicos da rememoração (...)O que estas páginas que se seguem vão oferecer, é um ensaio de técnica do sonho. Uma tentativa para tomar o acto da revolução copernicana, dialéctica, da rememoração.”

<sup>5</sup> *Passagens*, [K 1, 2], G.S., V, 1, pp. 490-491.

Do que nos fala Benjamin? O que se entende aqui pelo “mais próximo” ou o “mais banal” ou, ainda, o “mais manifesto”? É possível, com efeito, avançar com algumas explicações, mas o próprio Benjamin adverte-nos, nessa mesma passagem, para o saber-ainda-não-consciente do *Outro*. A história irrompe numa semi-obscuridade que se encontra latente na nossa experiência do dia-a-dia, ainda que oculta, disfarçada ou mascarada pelas fantasmagorias colectivas da sociedade. Os sonhos fantasmagóricos do flâneur, do jogador, do colecionador constituem-se como esse saber inconsciente, um “saber sonhado” (permitam-nos a expressão) que procura constantemente esquecer-se, evitando, ele próprio, o momento doloroso do “despertar”. Doloroso, sem dúvida, porque, como já vimos, a história aparece sempre marcada pela morte e pela ruína, pela “catástrofe em permanência”. Essa catástrofe<sup>1</sup> (característica de uma concepção barroca da história, como já havia sido amplamente demonstrado, na primeira parte deste trabalho) ressurgue com outros aspectos na modernidade: sob a forma de choque, de repetição infernal ou de eterno retorno, despoletadores da melancolia do homem moderno e, por conseguinte, da visão alegórica, tão próxima do barroco.

Como vimos, Benjamin foi mais longe, designando o século XIX, não apenas como um espaço de tempo, mas como um “sonho de tempo” [*Zeit-traum*], ou seja, entendendo esse espaço de tempo como uma fantasmagoria colectiva, toda ela decorrente entre espaços e arquitecturas fantasmagóricas (essa é, sem dúvida, a função própria das galerias parisienses no tecido urbano), expressão do sonho colectivo, ou melhor, do pesadelo profundo do qual partilha toda a sociedade burguesa.

Esta passagem deve obrigar-nos a reflectir no paradoxo por ela enunciado. Se, por um lado, a consciência colectiva parece, cada vez mais, embrenhar-se nas suas fantasmagorias, por outro, como o próprio autor nos diz, a consciência individual parece, numa relação de pura contraposição, afundar-se cada vez mais no ensimesmamento. Cada um dos pólos decorre justamente um do outro, numa relação a que convém chamar dialéctica, com todo o propósito. Num esforço de clarificação, devemos retomar o tema, já atrás abordado, do saber alegórico como aquele que corresponde ao saber do *cismativo*<sup>2</sup> ou do *ensimesmado* (utilizando para este efeito o próprio termo benjaminiano de *Grübler*). Os pólos dessa contraposição aparecem-nos, então, numa forma mais clara, no sentido em que, se, por um lado, se reconhece na fantasmagoria a expressão do sono colectivo, por outro, se reconhece no outro pólo o saber *ensimesmado*, imerso no desespero do reconhecimento da *catástrofe em permanência*. Essa é, sem dúvida, a consciência individual a que Benjamin se refere, referindo a consciência do indivíduo que mergulha, cada vez mais no tédio e no mal-estar e que penetra cada vez mais no “abismo das significações” ou no “abismo sem estrelas”, obrigando-nos, assim a reencontrarmos-nos, novamente com o paradoxo da situação do homem no século XIX. O sentimento de *catástrofe em permanência*, o “enfronhamento”, cada vez maior, no sono colectivo da consciência (vítima das fantasmagorias do mundo capitalista), exige a sua antítese, remetendo-nos, naturalmente para a exigência numa ruptura brutal com esse estado de coisas, pois o adormecimento natural exige como a sua consequência mais inevitável o despertar, enquanto condição dialéctica que lhe é insita e inevitável.

Por isso, perante essa dicotomia, a resposta surge clara, à maneira de uma ultrapassagem dialéctica, de um novo estado de síntese (pensado à maneira hegeliana por Walter Benjamin, e que se encontra exposto de forma esquemática e assaz clara no final da obra *Passagens*<sup>3</sup>), urgindo, assim, o “despertar” desse pesadelo em que o consciente colectivo se encontra mergulhado.

Por isso, a *rememoração*, enquanto gesto que destrói e rompe com essas fantasmagorias, esbofeteando a sociedade afim de a despertar, poderá ainda ser descrita como um gesto ético, o único que se pode realizar. Com toda a legitimidade, poderemos perguntar-

---

<sup>1</sup> É o próprio Walter Benjamin quem defende, nos seus textos mais tardios, como por exemplo, nos escritos *Teses*, e na obra *Passagens*, “Reflexões Teóricas sobre o Conhecimento”, [N 9a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 592, que é necessário fundar o conceito de progresso histórico sobre a ideia de catástrofe, partilhando, assim, a própria concepção barroca da história. Aliás, a imagem do anjo alegórico corresponde a essa visão alegórica, na qual Benjamin se irá fixar.

<sup>2</sup> *Ibidem*, “Baudelaire”, [J 79a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 465.

<sup>3</sup> *Ibidem*, “Appendice”, *G.S.*, Band V. 2, p. 1037.

nos como opera esse gesto o “despertar” e de que forma poderá ou tentará o “anjo alegórico” salvar-nos da catástrofe<sup>1</sup> em permanência da história, preparar a redenção humana?

A *rememoração* do *spleen* inscreve-se, sem dúvida, nesse esforço de redenção da história humana, restando apenas a alegoria (enquanto processo dialéctico) como a única forma de petrificar a história e o tempo<sup>2</sup>, a partir do reconhecimento da sua destruição. Esforço heróico, sem dúvida, esforço surgindo das profundezas da fantasmagoria, rompendo-lhe o círculo, transfigurando-a, fustigando-a mediante essas *minúsculas improvisações* de que Benjamin nos fala a propósito de Baudelaire, tomando por princípio transfigurador e operativo o procedimento alegórico. E, ainda a este propósito, poderemos finalmente compreender as palavras do autor, quando nos afirma: *“Interromper o curso do mundo - era o desejo mais profundo de Baudelaire. O desejo de Josué. Não era tanto um desejo profético, pois ele não pensava num retorno. É deste desejo que nascem a sua violência, a sua impaciência e a sua cólera; foi dele, igualmente que surgiram tentativas sempre renovadas para atingir o mundo no coração, ou para o adormecer no seu canto. É por causa deste desejo que ele acompanha os encorajamentos da morte nas suas obras.”*<sup>3</sup>

No cerne da sua *“raiva destrutiva”*, que tudo atinge, mortificando, aniquilando, parece habitar esse desejo secreto, o de *“interromper o curso do mundo”*, que tão bem Walter Benjamin entendeu, e que concentra todo o dinamismo da obra baudelaireana. A intenção baudelaireana consagra-se, pois, nesse gesto redentor, nesse *canto* secreto que adormece e “aquietar” o mundo, petrificando-o ou coagulando-o imagetivamente através da sua poesia.

Poderíamos, mesmo, relacionar esta passagem de Benjamin, com a passagem da obra sobre o *Trauerspiel*, onde o autor afirma: *“O que persiste é o detalhe bizarro das regras alegóricas: um objecto de saber, que se esconde no edifício de ruínas intelectualmente elaboradas.”*<sup>4</sup>

Esta afirmação põe a nu esse desejo secreto de que falamos aqui, consubstancializando em si a pretensão redentora, descobrindo nas ruínas o “objecto de saber”, a beleza durável.

Seguindo atentamente o pensamento benjaminiano, e a título de conclusão, poderemos finalmente dizer que, se por um lado, se destrói e se estilhaça a vida e a organicidade do vivente, aniquilando-a nos seus elos internos, por outro, esse procedimento não faz mais do que preparar a sua redenção, inscrevendo-as numa ordem, como já o dissemos, de significação. Aniquilação e mortificação constituem-se como momentos que preparam o próprio acto de saber, visto que põem à vista o esqueleto, a estrutura essencial daquilo que se pretende conhecer.

Justamente por isso, Walter Benjamin aproxima o acto alegórico do acto crítico por excelência, acto de mortificação das obras, para aceder ao seu verdadeiro conhecimento<sup>5</sup>. E é

<sup>1</sup> O próprio conceito de catástrofe possui uma natureza dialéctica e que nos remete para a possibilidade de uma redenção. V. Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, ed. Robert Lafont/Jupiter, 1982, p. 178, “Catastrophe”: *“Nas obras como nos sonhos, a catástrofe é o símbolo de uma violenta mutação, sofrida ou procurada. Pelo seu aspecto negativo, que aparece com mais evidência, é a destruição, a perda, a separação, a ruptura, o fracasso, a morte de uma parte de si próprio.(...)Mas o clarão da catástrofe esconde um aspecto positivo, que é o mais importante, o de uma vida nova e diferente, de uma ressurreição, duma transformação psíquica, duma mudança social, desejadas pela consciência, saídas do inconsciente (...) A catástrofe engendra o seu contrário, revela o desejo, a manifestação de uma outra ordem.(...)O elemento determinante é, ele próprio, um símbolo, que pode ajudar a especificar o sentido genérico de catástrofe, ou seja, o domínio onde se podem produzir a catástrofe e o despertar.”*

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, *G.S.*, 2, Band I. Aqui, Benjamin fala-nos, mesmo, da existência de um tempo reificado pelo *spleen*: *“(...)o tempo reificou-se; os minutos engoliram o homem como flocos. Este tempo está fora da história, como a memória involuntária. O Spleen, portanto, agudiza a percepção do tempo de forma sobrenatural (...)”*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, *G.S.*, 2, Band I, p. 667.

<sup>4</sup> *Origem*, *G.S.*, 1, Band I, p. 357.

<sup>5</sup> *Ibidem*: *“A crítica é a mortificação das obras. A sua essência presta-se mais a isso do que qualquer outra produção. Mortificação das obras: não se trata então do despertar da consciência nas obras vivas*

também por essa razão que Benjamin assume o método “alegórico/crítico” como o seu procedimento eleito, tomando-o como a “pedra de toque” do seu método crítico, bem como a sua forma de compreender a história. É bem esse o significado da expressão de Henri Meschonnic: “A alegoria como método, e como forma de alcance, faz o método da montagem em Walter Benjamin.”<sup>1</sup>

No que respeita ao procedimento crítico e à crítica das obras de arte, é dessa intenção que nos fala Walter Benjamin, em *Afinidades Electivas*: “Se se compara a obra que cresce a uma fogueira, o comentador está diante dela como o químico, o crítico como o alquimista. Enquanto que para aquele madeira e cinzas permanecem os únicos objectos da sua análise, para este [o crítico] só a chama é um enigma, o do vivo. Assim, o crítico interroga-se sobre a verdade de que a chama viva continua a queimar por debaixo das pesadas achas do passado e da cinza ligeira do vivido”.<sup>2</sup>

A comparação entre estes excertos permite-nos estabelecer a ligação entre o olhar alegórico (que Benjamin encontra, não apenas no *Trauerspiel* barroco, como também na poesia baudelaireana) e o olhar crítico, existente no procedimento metodológico de Walter Benjamin. Essa relação, que frisamos aqui, possibilita-nos, a um tempo, lançar a luz sobre a alegoria enquanto procedimento estético peculiar; intrínseco a uma forma de pensar a história (sobretudo no caso do *Trauerspiel* e no caso da história naturalizada) e a uma visão do mundo na sua decadência, do ponto de vista da perda da experiência autêntica e, conseqüentemente, da emergência da experiência vivida do choque (em Baudelaire, em Proust); e a alegoria como método por excelência ou procedimento metodológico, utilizado por Walter Benjamin, e que se expressará em toda a sua obra, quer na sua visão da história, quer na sua análise histórico-crítica das obras de arte.

---

- no sentido romântico - mas da instauração do saber nestas obras, que estão mortas. (...)A filosofia não deve procurar negar que ela desperta a beleza das obras.”

<sup>1</sup> *Walter Benjamin et Paris*, p. 716.

<sup>2</sup> “As Afinidades Electivas de Goethe”, *G.S.*, 1, Band I, p. 126.

**A RELAÇÃO ENTRE FLÂNERIE E EMPATIA; a ruína enquanto objecto da alegoria.**

O olhar do *flâneur*, olhar alegórico por excelência, olhar rememorativo, como vimos, mantém ainda uma relação que não podemos esquecer e que é a relação de “*empatia*”<sup>1</sup> com o próprio mundo material. Reificação, *rememoração* e alegoria são faces diferentes de uma mesma coisa - que se apresenta no estado de *spleen*, em Baudelaire - , a qual apenas nos é dado entender mediante esse conceito que Benjamin utiliza, para dar conta dessa íntima relação: *empatia*. Esta noção remete-nos, sem dúvida, para a noção de ruína, como veremos seguidamente. A empatia revela-se como a marca de um saber alegórico e saturnino, que toma por objecto fundamental a ruína.

Nesse poema admirável que é *Spleen*, LXXVI, Baudelaire põe bem à vista a sua intenção alegórica, mostrando o modo como ela nasce dessa relação com o mundo arruinado da matéria:

*“Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,  
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années,  
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,  
Prends les proportions de l'imortalité”.*

Tédio e morte, bem como mundo assombrado e arruinado, tomando as proporções da eternidade, convêm, como já o sabemos, à intenção alegórica. Tal como o cortesão (figura estilística e alegórica do *Trauerspiel*) quer salvar a história arruinada, petrificando as coisas na ordem da significação como imagens alegóricas, também Baudelaire, possui esse olhar alucinado de anjo alegórico, que se apieda diante do mundo desolado. A chave para a compreensão da poesia de Baudelaire reside ainda na leitura do primeiro verso desse poema: “*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*”. O gesto alegórico sustenta-se nesse acto, redentor por excelência, mas que se descobre na sua impotência. *Rememoração*, eis a chave para a compreensão disso que o *flâneur* Baudelaire procura levar a cabo. Poderíamos, ainda, acrescentar: *rememoração do spleen*, como a redenção possível, na construção da imagem poética alegórica. Essa relação interna e indissociável coloca-nos inevitavelmente no coração da intenção alegórica, estando constantemente Benjamin a advertir-nos para ela.

Recusa de aceitar a experiência cidadina na sua nudez cruel e despojada, aliada à necessidade de transfigurar misticamente a cidade e a massa, entenda-se, pois, deste modo, o esforço do *flâneur*, que reforça a sua atitude “estudando” a multidão, através da sua atitude própria. Tal como Baudelaire o compreendeu, o *flâneur* não vê as coisas como elas são, mas como lhe convêm. Contenta-se com o véu superficial que ele próprio lhes impõe.

Porém, ao olhar do *flâneur*, e como Benjamin bem o notou, Baudelaire opõe o seu, o olhar alegórico, o *olhar de um flâneur que se descobre na sua fantasmagoria*, descobrindo o logro e a ilusão da *flânerie*. O poema *Les Sept Veillards*<sup>2</sup> é bem a expressão desse reconhecimento, no sentido em que Baudelaire reconhece a impossibilidade da individualidade,

<sup>1</sup> O conceito de *empatia* [*Einfühlung*] aparece frequentemente na obra de Benjamin, *Charles Baudelaire*, para designar essa projecção de simpatia do sujeito por algo (objecto ou pessoa). Para Benjamin, a relação de *empatia*, em Baudelaire, estabelece-se com a matéria morta, inorgânica. V. “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, 2, Band I, p. 558.

Benjamin reconhece no segundo poema intitulado *Spleen*, a existência dessa *empatia* com uma matéria que, num duplo sentido, como ele próprio o afirma, se encontra morta. Por um lado, reconhece-se, nessa matéria a matéria inorgânica, por outro, a matéria morta: “*Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!/Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, /Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux;/Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,/Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche/Ne chante q'aux rayons du soleil qui se couche (As Flores do Mal, “Spleen”, LXXVI).*

<sup>2</sup> “*Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,/Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques/Marchaient du même pas vers un but inconnu*”. O poeta assiste sete vezes a essa reprodução, após o que volta as costas ao cortejo infernal: “*Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième,/Sosie inexorable, ironique et fatal,/Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même?/- Mais je tournais le dos au cortège infernal*”.

opondo-lhe a imagem de uma reprodução infinita e infernal<sup>1</sup>. Em vez de nos colocar perante um sonho ou uma fantasmagoria conducente à embriaguez, Baudelaire esbofeteia-nos com o pesadelo ou o choque “poético” dessa imagem alegórica de um velho que se multiplica e da qual não se conhece o seu termo.

A perda de experiência, no homem moderno, e tal como Baudelaire nos dá conta, está longe de ser meramente entediante, ela reconhece-se, mesmo, como uma experiência de horror e de total alienação, no mundo estigmatizado pelo fétiche da mercadoria. Tal como a alegoria permitia reconhecer, no barroco, a impossibilidade da singularidade e da individualidade humanas (esse horror aparece sob a forma do riso em Pascal), também a experiência baudelaireana do choque e a sua transfiguração nos empurra para esse “abismo vertiginoso”, que é, a um tempo, a constatação da impossibilidade do rosto humano e a revelação de uma única coisa: o saber da morte e da sua eterna repetição. É, sem dúvida, à luz saturnina e melancólica do saber lutuoso, que Baudelaire nos apresenta o hediondo “rosto da morte”, sob a forma concreta do velho que eternamente se repete, sem cessar. Poderíamos dizer, então, com toda a justiça, seguindo as pisadas, não apenas de Baudelaire, como também de Benjamin, que a experiência vivida do choque, na modernidade, pode encontrar-se subsumida nessa palavra-chave, que é o conceito de *repetição*, acrescentando, ainda, que a noção de repetição se constitui como o componente fundamental e essencial da *perda da experiência* ou da *experiência vivida do choque*. Numa clara contraposição, parecem, então, ressaltar dois pólos dialécticos - que caracterizam a modernidade de que nos fala Walter Benjamin -, por um lado, uma experiência de fantasmagoria colectiva e de embriaguez dela resultante, por outro, uma experiência terrífica que a espera no seu *despertar*: a experiência da eterna repetição. É justamente por isso que Walter Benjamin vê no poema *Les Sept Veillards* o clímax desse paradoxo e dessa contradição que habita o coração da modernidade alegórica. E é também por essa razão que não pode entender-se nenhuma alternativa ao procedimento poético e estético que lhe é insito, pois, como já o havíamos entendido no *Trauerspiel*, a essa experiência de uma tensão dialéctica só pode convir uma forma de o mostrar: a alegoria.

Para o *flâneur*, como já vimos, e do ponto de vista de Benjamin, a rua aparece-lhe, não na sua exterioridade pura, não como paisagem descarnada e real, e que é o mesmo que dizer no seu aspecto impenetrável e incognoscível, mas como uma zona interior<sup>2</sup>, familiar e animada, ou melhor, como *passagem*, um umbral [*Schwelle*], espaço que é simultaneamente onírico e real, espaço por excelência de iniciação<sup>3</sup>, a um tempo limite e abertura, do qual foi aniquilada a sua exterioridade, como bem o compreendeu Jacques Leenhardt: “*Para Benjamin, a galeria não tem exterior, ela é como uma substância na qual são incrustados todos os perfumes e que aniquilou toda a exterioridade.*”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Devo aqui estabelecer uma relação entre a repetição infinita da figura do velho com a imagem benjaminiana do texto *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 405, em que o autor fala do revoltar dos corpos sobre si mesmo, no abismo vertiginoso do mal. Essa ideia de repetição, como também a de logro e de auto-ilusão, na qual incorre o saber alegórico, reconhecendo no riso cínico o ciclo infernal de uma história destroçada, parece ser um tema fundamental que une o saber do alegorista-cortesão do *Trauerspiel* com a visão desencantada e, também ela, barroca, do cidadão do século XIX.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, G.S., 2, Band I, p. 552, “(...)o aparecimento da rua como interior onde se concentra a fantasmagoria do flâneur(...)”.

<sup>3</sup> v. *Passagens*, [L 1a, 1], G.S., V, 1, p. 513: “As galerias são as casas ou corredores que não possuem lado exterior - como o sonho”.

A fantasmagoria da passagem, tomada como um lugar mítico, aparece-nos, então, como uma forma de substituição do ritual, o qual já não existe na sociedade moderna. Comparar com a passagem [O 2a, 1], G.S., V, 1, pp. 617/618: “«Ritos de passagem» - é assim que se chama ao folclore das cerimónias que se ligam à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade. Na vida moderna estas transições tornam-se cada vez menos perceptíveis e torna-se cada vez mais raro fazer a experiência vivida. Nós tornámo-nos cada vez mais pobres em experiências de umbral. O adormecimento é talvez a única que nos resta (mas o despertar também)..”

<sup>4</sup> Jacques Leenhardt, *Walter Benjamin et Paris*, “Le Passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon”, p. 169.

Movendo-se nesse espaço iniciático, o das galerias parisienses, o *flâneur* dedica-se a uma actividade de investigador, prefigurando o detective (encontrando Walter Benjamin o seu paradigma na obra de Edgar Allan Poe<sup>1</sup>, *O Homem das Multidões*), o qual procura identificar a fisionomia, o verdadeiro rosto, o carácter daquele que é olhado sem o saber<sup>2</sup>, protegendo-se pela própria multidão que o envolve como um véu. A procura de um traço particular, de um indício que lhe permita distinguir algo de *novo, de imprevisto*, nesse indivíduo, distinguindo-o da massa, aparece-lhe como experiência, por excelência, redentora, no mundo da *experiência vivida do choque [Chockerlebnis]*. Porquê? Porque como o afirma Maria Filomena Molder: “A procura do novo no imprevisto e no choque é a única forma de salvação capaz de equilibrar o aviltamento que as coisas sofrem por ter um preço para transportar a marca da mercadoria, e que, segundo Benjamin, corresponde ao aviltamento da singularidade das coisas pela sua significação, conduzida a bem, no século XVII.”<sup>3</sup>

A actividade do *flâneur* seria impensável sem essa relação com a mercadoria, tomada enquanto fetiche. O grande armazém aparece-lhe, tal como a multidão, como o último refúgio<sup>4</sup>, tornando a rua interior, errando no armazém como na multidão da cidade, e em que o *flâneur*, à semelhança do que acontecia com a multidão, atribui, por empatia, uma alma à mercadoria. Essa empatia e a relação fetichista com a mercadoria conhecem o seu clímax sob a forma da prostituição<sup>5</sup>:

O grande factor que intensifica o aspecto fantasmagórico de que se revestem os lugares percorridos é o da iluminação a gás. A cidade e a rua transformam-se, assim, num espaço interior, seguro, vivo e recoberto de multidão, escolhido pelas deambulações do *flâneur* para escapar à prisão do seu tédio. Mesmo a noite que anteriormente transformava a cidade num lugar perigoso, passa a constituir um ambiente seguro, possibilitando e proporcionando ao passeante o prazer de ser um “solitário” no meio das multidões. Assim, confundindo-se, dissimulando-se no objecto da sua observação, o *flâneur* move-se, atraído eroticamente<sup>6</sup> pelo

---

<sup>1</sup> Benjamin estabelece uma estreita aproximação entre Baudelaire e Poe, em *Charles Baudelaire*, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, V, 1, p. 545: “A obra de Poe foi totalmente integrada na sua; e Baudelaire sublinha esse facto, proclamando a sua solidariedade com um método que unifica os diferentes géneros para os quais Poe se volta.” E. Allan Poe, como o sublinha Benjamin, foi o autor de um novo género literário, o qual inaugura a literatura moderna, na óptica de Paul Valéry. Reconhecendo essa novidade, Baudelaire, que também traduziu a sua obra e a introduziu na França, foi inteiramente seduzido pela sua literatura, integrando a sua influência na sua obra. Poemas como “Une martyre”, “Le Vin de l’assassin”, “Le Crepuscule du Soir” atestam bem essa influência.

<sup>2</sup> *Passagens*, [M 14 a, 1], *G.S.*, V, 1, p. 556: “Estar fora de si e portanto sentir-se, por todo o lado, em si; ver o mundo, estar no coração do mundo e permanecer escondido do mundo”.

<sup>3</sup> *V. Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Heft 2, “Celui qui vient de se réveiller”, p. 269.

<sup>4</sup> *Charles Baudelaire*, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, V, 1, p. 557: “No decurso das suas peregrinações, o homem da multidão acaba a uma hora tardia num bazar(...)Se a passagem é a forma clássica do interior sob a qual a rua se apresenta ao flâneur, o grande armazém é a forma declinante. O grande armazém é o último refúgio do flâneur.”

<sup>5</sup> É preciso não esquecer, também, o fenómeno da moda como revelação da *empatia*, no sentido em que, nela, se entrelaçam o corpo vivo com a matéria inorgânica (o tecido) que concorre para o efeito da moda. Veja-se o modo como Walter Benjamin expõe a questão. in *Passagens*, “Exposés”, *G.S.*, V, 1, p. 66: “A moda prescreve o rito segundo o qual o fetiche que é a mercadoria, pede para ser adorado (...)Ela une o corpo vivo ao mundo inorgânico, Face ao vivo, ela defende os direitos do cadáver. O fetichismo que está assim sujeito ao sex-appeal do não-orgânico, é o seu nervo vital. As fantasias de Grandville correspondem a este espírito da moda, tal como Apollinaire traçou mais tarde numa imagem: «Todas as matérias dos diferentes reinos da natureza podem agora entrar na composição de um vestido de mulher.» Veja-se ainda a passagem [B 9,1], *G.S.*, V, 1, p. 130, onde Benjamin afirma: “(...)Toda a moda está em conflito com a vida orgânica. Toda a moda se conjuga para casar o corpo vivo com o mundo inorgânico.”

<sup>6</sup> Esse anseio encontra-se admiravelmente expresso, por exemplo, no soneto “A une passante”, em que Baudelaire apresenta a multidão “como o lugar onde encontra refúgio o amor fugidio do poeta.” [v. *Charles Baudelaire*, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, V, 1, p.547].

objecto do seu desejo, aspirando a uma fusão cósmica pela qual anseia. Esse privilégio a que ele aspira, o de ser ele mesmo e o outro, a promessa de uma partilha, é o que preside ao movimento invisível daquele que se abandona à multidão, procurando, como veremos posteriormente, obedecer a uma ordem secreta: a restauração da aura. Por isso, a multidão desempenha um papel importantíssimo na *flânerie*, convertendo-se, mesmo, numa peça essencial, ainda que invisível, em Baudelaire.

Em *A Une Passante* vemos o poeta, o herói moderno<sup>1</sup> de Baudelaire, em toda a sua lucidez, no momento em que reconhece a impossibilidade de realizar esse desejo, em que a multidão<sup>2</sup>, como uma massa informe e sem nome, ruidosa, engole aquela que lhe evoca a imagem longínqua do amor. O herói de Baudelaire é, sem sombra de dúvida, aquele que realiza o gesto alegórico, reconhecendo a vanidade do seu sonho.

Em conclusão, poderíamos dizer que o herói baudelaireano, tal como ele se apresenta no poema, descobre com horror a dissolução da experiência do longínquo, apresentando aquela que ama emergindo no abismo da multidão. Esse despertar corresponde, em próprio, à *experiência do choque [Chockerlebnis]*, a que lhe fustiga o rosto, despertando-o bruscamente da sua *rêverie* fantasmagórica, o que é o mesmo que dizer que corresponde ao reconhecimento da catástrofe<sup>3</sup>, no seu íntimo, do declínio e da dissolução da aura. Destruir o véu que recobre a multidão, mostrando-a, não no seu aspecto onírico, fantasmagórico, mas como a massa humana, palpitante, reproduzindo-se infernalmente e sem espaço para a individualidade humana, eis o que aqui se apresenta como o projecto de Baudelaire. Todavia, e é justamente neste aspecto paradoxal que devemos insistir, Baudelaire não está em condições de recusar o apelo erótico desse chamamento. Se, por um lado, a experiência do choque o fustiga de tal modo que ele é levado a compreender a multidão como esse abismo, por outro, parece, como o próprio Walter Benjamin o afirma: “O soneto «A une Passante» apresenta a multidão, não como o asilo do criminoso, mas o lugar onde encontra refúgio o fugidivo amor do poeta. Pode-se dizer que este soneto trata da função da multidão, não na existência do burguês, mas na do poeta erótico.”<sup>4</sup>

A catástrofe, entendida como o conceito, por excelência, que convém à história humana, faz aqui o seu aparecimento numa imagem poética e que tem como fundo principal a multidão. Esta diz respeito a um *abismo*<sup>5</sup> (massa informe e ruidosa, que engole e destrói),

---

<sup>1</sup> O herói moderno não é um herói trágico, no sentido clássico e aristotélico do termo. Benjamin define este herói moderno, na sua obra, *Zentralpark*, 1, G.S., V, 1, p. 657, como aquele que “*emerge do abismo*”. Este herói aparece também como o “nadador”, com o mesmo sentido do anterior, aquele que emerge do oceano e que nada, lutando por emergir sempre. V. o poema *Élévation*: “*Et, comme un bon nageur qui se pâmé dans l’onde, / Tu sillones gaiement l’immensité profonde / Avec une indicible et mâle volupté.*”

<sup>2</sup> *Ibidem*, G.S., V, 1, p. 562 e G.S., V, 1, pp. 622-623. Nestas passagens, Walter Benjamin salienta a importância que a massa/multidão desempenha no olhar poético de Baudelaire. Benjamin salienta, ainda, a proximidade entre Baudelaire e Victor Hugo, à cerca da importância da massa na sua poesia, a qual é claramente posta à vista no seu poema “*Les Petites Vieilles*”. Porém, a atentar nas palavras de Benjamin, a multidão, para Baudelaire, nunca foi um convite à contemplação, desempenhando, ao invés, esse papel em Victor Hugo [G.S., V, 1, pp. 563-564].

Na p. 169, Benjamin utiliza mesmo a expressão “*véu movente*”. Foi através dessa espessura, que simultaneamente esconde e revela, que Baudelaire viu Paris, transformando-se a multidão num dos elementos fundamentais da sua obra. Porém, curiosamente, como nos adverte o próprio Benjamin, a multidão é pressentida, não explicitada, e é, justamente esse “véu” que conduz e orienta todo o poema.

<sup>3</sup> *Ibidem*, G.S., V, 1, p.623. Desde logo se apresenta uma relação fundamental e que é preciso nunca esquecer: a relação entre alegoria e história, à luz da concepção benjaminiana da história entendida como catástrofe.

<sup>4</sup> *Ibidem*, G.S., V, 1, p. 547.

<sup>5</sup> O tema do abismo, entendido como o abismo do mal, o das significações ou, ainda, o abismo a que conduz o saber material, configura-se, também como um tema alegórico do barroco, que tem já a sua expressão, do ponto de vista de Benjamin, na obra *Origem*, G.S., 1, Band I, p. 404, no saber alegórico do barroco.



presentido no poema de Baudelaire. Abismo, no sentido em que se descobre a catástrofe no coração da repetição. Walter Benjamin dá conta dessa experiência de vertigem e de horror, partindo de uma citação baudelaireana: «O prazer de estar nas multidões é uma expressão misteriosa da fruição da multiplicação, do número» (*Mon Coeur mis a nu*, II, p. 626)<sup>1</sup>.

Em última análise, poderíamos afirmar, em justiça, que é daqui que nasce toda a melancolia moderna, o *tedium vitae*, o fermento alegórico por excelência. É deste paradoxo, o de se saber que tudo é vão, descobrindo a experiência do inferno e da repetição no seio da própria experiência quotidiana e da história humana, e o de não se estar em condições de recusar o apelo erótico e o conseqüente prazer que essas experiências “redentoras” nos trazem, que nos advém a melancolia. Tal como o alegorista barroco se encontrava imerso nessa contradição terrível, sabendo que apenas o riso e o saber demoníaco se configuravam como o gesto “adequado” à compreensão do mundo, também Baudelaire descobre o gesto adequado ao seu “luto” no sarcasmo gélido e destrutivo da sua poesia, um saber demoníaco que encontra assim o seu comprazimento melancólico.

Benjamin, no seu projecto de incrustar Baudelaire no século XIX, irá ainda mais longe, submetendo esse projecto a outro mais envolvente e que é o de compreender o procedimento alegórico. No texto sobre Baudelaire<sup>2</sup>, irá comparar a figura do *rêveur/sonhador* citadino de Baudelaire, que descobre o afundamento do amor como uma *experiência do choque* e de reconhecimento da imagem ‘histórica’ da catástrofe, com essa outra imagem alegórica e, também ela paradigmática, de Marcel Proust, no volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, “La Prisonnière”, de Albertina, envolta no seu vestido de cetim negro, pálida e ardente, contaminada pela atmosfera viciada de Paris, pela sua multidão.

A volúpia do *flâneur*, entendida como um estado de *spleen*, como se pode deduzir, deve-se ao reconhecimento e à decifração da repetição infernal e infinita das imagens e, neste caso particular, a descoberta da catástrofe, como o destino humano. Tal como na figura do cortesão (figura alegórica por excelência no *Trauerspiel*), Benjamin reconhece no herói baudelaireano - bem como na *rememoração* proustiana da figura de Albertina - esses traços alegóricos, unindo-os o gesto (o de querer salvar as coisas mediante a *rememoração*) e a intenção. Como no *Trauerspiel*, este herói é um actor<sup>3</sup>, olhando o espectáculo ou o teatro que o mundo lhe oferece, neste caso, um mundo fragmentário, feito de ruínas - em que as coisas são arrancadas às suas correlações habituais e familiares, expostas - sem qualquer possibilidade de “salvação”, minado pelo progresso<sup>4</sup> da história. O olhar do alegorista é o que vê, não uma sucessão organizada de eventos históricos, ligados entre si por uma continuidade, mas “(...) não há aí senão uma única coisa que se oferece aos seus olhares: uma catástrofe sem modulação nem tréguas, amontoando os escombros (...)”<sup>5</sup>. Este é o mundo de Baudelaire, mundo assombrado pelo espectro do progresso histórico, em que as coisas são ruínas, são o fruto do desgaste do tempo, isto é, sem qualquer possibilidade de voltarem a ser o que foram outrora.

A *lonjura* da imagem, isto é, a evocação do longínquo (que nos reenvia necessariamente para o tema da aura) aludida no poema *A Une passante*, de Baudelaire, desvanece-se na massa, dissolve-se, explode, e o poeta reconhece a sua ilusão. Essa é a “*experiência vivida do choque*”<sup>6</sup>, que descobre a massa - e não a multidão animada por um sopro anímico<sup>7</sup> - como o lugar onde habita uma profunda alienação, a do homem moderno.

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, *G.S.*, V, 1, p. 561.

<sup>2</sup> Ibidem, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, *G.S.*, V, 1, p. 623.

<sup>3</sup> Passagens, “Baudelaire”, [J 77a, 2], *G.S.*, V, 1, p. 461. Também no *Trauerspiel* o cortesão era um actor, visto que o *Trauerspiel* designava simultaneamente o mundo (a história-natureza) e a própria história representada, transformando-se o cortesão numa figura teatral por excelência, em toda a sua ambigüidade.

<sup>4</sup> Convém nunca esquecer a imagem da qual Benjamin se serve para falar desse mundo e da ideia de progresso histórico. É, sem dúvida, a imagem do *angelus novus* que aqui se encontra subjacente, o anjo que quer reunir e salvar as coisas, que jazem em escombros aos seus pés. No entanto, as suas asas encontram-se paralisadas pela tempestade do progresso. A noção de progresso deve ser aqui relacionada, com todo o propósito, com a de catástrofe. V. “Sobre o Conceito de História”, *G.S.*, V, 1, pp. 697-698.

<sup>5</sup> V. Ibidem.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, *G.S.*, V, 1, p. 632.

Em lugar de ocultar essa alienação profunda, mascarando-a sob formas *fantasmagóricas*, o herói de Baudelaire denuncia-a, exhibe-a, sob o rosto dúplice da alegoria, repudiando a falsa “felicidade prometida”<sup>1</sup> que norteava toda a tradição estética do idealismo. A ele nada lhe está prometido, nenhuma felicidade, mas a vida mostra-se na sua mais absoluta crueza, despojada, sob a *experiência vivida do choque* [*Chockerlebnis*]. A denúncia da *fantasmagoria* do *flâneur* dá-se, assim, ela própria, no coração da *flânerie*, e a partir dela, no sentido em que o *flâneur*<sup>2</sup> parte da constatação da (sua) experiência vivida do choque.

Repetição mecânica e infinita, eterno retorno, são conceitos que convêm à sua definição. O indivíduo que se apresenta em *Les Sept Veillards*, multiplicando-se, é sempre idêntico, ou melhor dizendo, todos os que se reproduzem são idênticos, o que nos reenvia para uma massificação infernal, porque infinita. A repetição infernal - lembrando-nos o terrível texto pascaliano da repetição risível dos rostos, vistos em conjunto - aqui evocada, dá conta de uma profunda alienação, apresentando o homem como um mero autómato, um ser desamparado. É justamente essa característica que confere o horror à massa, o horror do irreconhecimento de cada um, em que todos os homens são sombras de si mesmos, infinita, repetidamente, mecanicamente, isto é, monstruosamente, submetidos à catástrofe da história ou o que é o mesmo que dizer ao seu progresso.

O que nos resta, após desmascaradas as ilusões? A descoberta aterradora de um inferno ou de um abismo, mas uma descoberta que provoca o riso e o prazer sádico. No abismo baudelaireano, tal como o abismo de Blanquis, um “*abismo sem estrelas*”, como o afirmou Benjamin, existe, não apenas um espaço incomensurável, como também esse abismo espacial, no qual os corpos se revolteiam sobre si mesmos, se constitui - alegoricamente - como uma alegoria da profundidade e da informidade do tempo<sup>3</sup>.

Mas, tal como o afirma T. S. Eliot<sup>4</sup>, “(...)O inferno de Baudelaire é muito diferente, em qualidade e significado, do de Dante”, aproximando-o mais de um Goethe tardio. A morbidez da construção lírica baudelaireana advém-lhe da análise do sofrimento do homem moderno, resultante “(...)da possibilidade de fusão entre o sordidamente realista e o fantasmagórico”<sup>5</sup>. Ela encontra o seu fundamento nesse sentimento de alienação que é inteiramente estranho a Dante, pois Dante não é um moderno, no sentido mais fiel do termo.

---

<sup>7</sup> *Passagens*, “Baudelaire”, [J 59, 2], *G.S.*, V, 1, p. 421: “A «multidão» é um véu que esconde a «massa» ao *flâneur*.”

No seu estudo sobre Baudelaire (cf. *G.S.*, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, 1, band 2), Benjamin parte da comparação do papel da multidão, entre vários autores e, em especial, entre Victor Hugo, Edgar Allan Poe e Baudelaire. Dessa comparação, ressalta, sobretudo, não apenas o papel fundamental que a multidão passa a desempenhar na obra dos autores do século XIX (consustancializada nas obras de Hugo, Poe, Dickens, etc.), como também - e é esse aspecto que aqui pretendemos analisar - a distinção entre massa e multidão. A massa, para Baudelaire, surge sob uma forma monstruosa e informe, enquanto que a multidão é já o resultado de uma transfiguração poética, ou melhor, constitui o resultado de uma “*fantasmagorização*” da massa, aparecendo como imagem poética constante. Trata-se, pois, de ocultar o seu carácter monstruoso pelo véu da fantasmagoria do *flâneur*.

<sup>1</sup> Veja-se como Walter Benjamin põe à vista a atitude baudelaireana, in *Passagens*, “Baudelaire”, [J 50, 6 e 7], *G.S.*, V, 1, p. 402. Na primeira passagem, Benjamin reconhece o fascínio do sonho do longínquo como o apanágio da infância, distinguindo a criança do viajante baudelaireano, o qual já perdeu a fé no longínquo. Na segunda passagem, Benjamin estabelece esse paradoxo que habita o cerne da obra de Baudelaire, da seguinte forma: “*Baudelaire - o melancólico ao qual a sua estrela mostra o caminho do longínquo. Mas ele não a seguiu. As imagens do longínquo aparecem unicamente [nos seus poemas] como das ilhas que surgiram do mar da vida anterior ou da bruma parisiense*”.

<sup>2</sup> Referimo-nos aqui ao caso específico de Baudelaire, tomado como protótipo do *flâneur*.

<sup>3</sup> *Passagens*, “Baudelaire”, [J 78, 2], *G.S.*, V, 1, p. 462.

<sup>4</sup> Eliot, T.S., *Ensaio Escolhidos*, p. 54.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 162.

## 2. A EXPERIÊNCIA DO HOMEM MODERNO NA ÉPOCA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA; a relação entre alienação e aura.

*“Tal é a experiência vivida que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele descreve o preço que o homem moderno deve pagar para a sua sensação: o afundamento da aura na experiência vivida do choque”.*

**Benjamin, Walter,** “Sobre alguns Temas Baudelaireanos”, G.S., 2, Band I, pp. 652, 653.

A “*experiência vivida do choque [Chockerlebnis]*” exprime o desencanto, como já referi, do homem da sociedade capitalista, desencanto esse que nasce da destruição daquilo a que Walter Benjamin chamou a experiência autêntica, tendo como a sua marca ou característica fundamental o conceito de aura. Toda a compreensão da obra de Baudelaire obedece à equação desta relação, na óptica de Benjamin, convertendo-se, mesmo, no princípio absolutamente fundamental da sua lírica e a expressão disso é a alegoria.

No conceito de aura encontra-se suposta uma reciprocidade: aquilo que olhamos também nos olha e esse olhar configura-se como uma promessa de partilha, a partilha de um universo em que haja uma comunidade entre o que olha e o que é olhado: “*Deduzir a aura como projecção na natureza de uma experiência social entre os homens: o olhar recebe uma resposta*”.<sup>1</sup>

A aura aparece-nos como a descoberta de uma correspondência<sup>2</sup>, como algo no qual a experiência cumulativa da coisa se encontra encastoadada. Na sua obra *Sobre o Haxixe*, Walter Benjamin desenvolve uma extraordinária e clara definição de aura e que deve ser posta lado a lado com as restantes: “*Primeiramente a aura autêntica aparece sobre todas as coisas. Não somente sobre algumas, como as pessoas imaginam. Segundo, a aura modifica-se inteiramente, e de alto a baixo, a cada movimento que faz a coisa, cujo movimento é a aur. Terceiro, a aura autêntica não pode, de modo algum, ser pensada como o nimbo mágico e espiritualista impecável, que os livros místicos vulgares reproduzem e descrevem. Pelo contrário, o que designa a aura autêntica: o ornamento, uma inclusão ornamental no círculo em que a coisa ou o ser se encontra estreitamente encerrado como num estojo. Nada dá da aura uma ideia tão justa como as telas tardias de Van Gogh onde a aura está pintada em simultâneo com o objecto - assim se poderia descrever esses quadros.*”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, “Zentralpark”, G.S., V, 1, p. 671.

<sup>2</sup> No seu poema “Correspondences”, Baudelaire reenvia-nos para essa noção de aura: “*La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles/L’homme y passe à travers des forêts de symboles/Qui l’observent avec des regards familiers.*” Estes olhares familiares que a natureza lança ao homem que aí passa são, sem dúvida, a expressão dessa relação mútua, que está suposta na noção de aura. Por outro lado, esta familiaridade supõe uma relação próxima com a natureza, relação essa que se encontra, para sempre perdida, na experiência do homem moderno, cidadão.

Benjamin declarou, desde o início dos seus estudos sobre Baudelaire isso que se lhe afigurou como o “*paradoxo fundamental*” da estética de Baudelaire: o facto de as *Correspondências* parecerem inconciliáveis com a recusa das correlações habituais e naturais entre as coisas. Ele tentará, ao longo das suas várias análises de Baudelaire, resolver e compreender esse paradoxo, na sua obra *Zentralpark*. Ele chegará à seguinte conclusão: as *correspondências* dizem respeito à experiência da aura, mas também a uma experiência que se sabe, em Baudelaire, definitivamente perdida para o homem moderno. V. Claude Imbert, “Le Présent et l’Histoire”, in *Walter Benjamin et Paris*, p. 782, “*(...)Baudelaire situa as correspondências na Vida Anterior, um tempo perdido sem tempo reencontrado. Elas expõem a estrutura exposta de uma rememoração petrificada, da qual todo o indicio temporal teria sido desviada (...)*”.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Sur le Haschich*, V, “Haschich début Mars 1930”, traduit de l’allemand par Jean-François Poirier, Collection «Détroits», Christian Bourgois Éditeur, p. 55.

A noção de aura deve ser assim pensada, sob esse triplo pressuposto. Se a noção de aura se aplica a todo o objecto, por outro lado, ela deve ser pensada como uma unidade completa e indissociável, neste sentido: como o que envolve e ornamenta, e o que é por ela envolvido, o objecto que nesse ornamento se incrusta profundamente. É desse encastamento que nasce a autenticidade do objecto e a sua própria identidade.

A seguirmos atentamente o que o autor afirma numa outra obra, *A Obra de Arte na sua Reprodutibilidade Técnica*, a aura diz respeito à manifestação única de uma *lonjura* mesmo naquilo que está próximo de nós: “É aos objectos históricos que mais aplicaríamos esta noção de aura, mas, para melhor esclarecer, é necessário encarar a aura de um objecto natural. Poder-se-á defini-la como a única aparição de um longínquo, tão próxima que ela possa ser.”<sup>1</sup>

A aura deve ser pensada como algo que se encontra em movimento, se aplicarmos o conceito a todo e qualquer objecto e não nos referirmos apenas ao objecto histórico e à obra de arte. O movimento - ainda que esse vaivém ou tensão constituintes do movimento, intrínsecos a cada um desses objectos, seja efectivamente distinto - constitui-se, por isso, como uma característica da aura que, de modo algum, deve ser desprezada. Essa afirmação parece lançar luz sobre a relação, estabelecida por Benjamin, entre *lonjura* e proximidade, esse movimento de vaivém constante que se encontra suposto na noção de aura.

A afirmação benjaminiana atrás referida deve, ainda, ser confrontada com uma outra que, sem dúvida alguma, complementa as passagens anteriores: “A mais perfeita reprodução falta sempre qualquer coisa: o aqui e o agora da obra de arte, - a unicidade da sua presença no lugar em que ela se encontra. É a esta presença única, portanto, e só a ela, que se encontra ligada toda a sua história (...) O aqui e o agora do original constituem e que se chama a sua autenticidade.”<sup>2</sup>

É a aura, quer do objecto natural, quer da obra de arte, que lhe confere, não apenas a sua identidade e a sua essência, como também a sua unidade, elevando o objecto ao seu esplendor e transformando-o num objecto de culto, o que, sem dúvida, contribui para a transfiguração da relação entre sujeito e objecto, convertendo-a numa relação cultural.

Assim, podemos dizer que, se por um lado, a aura diz respeito a uma comunidade recíproca, ela refere-se, sobretudo, a essa “*lonjura*” que se instaura no momento mesmo da contemplação da obra. No caso da aura da obra de arte, ela diz respeito à identidade e autonomia da obra de arte, que se mantém na distância, face ao nosso “olhar”, enquanto «ela nos olha». A manutenção dessa relação, entre sujeito e objecto, assegura a própria autenticidade de cada um deles, o que, pelo contrário, não acontece na época da reprodutibilidade técnica. O que faz a autenticidade de uma coisa - e Benjamin refere-se certamente ao caso da obra de arte - é o que ela contém de “*originariamente transmissível*”<sup>3</sup>, desde a sua duração material ao seu potencial de testemunho histórico. A reprodutibilidade técnica da obra de arte faz desintegrar essa duração (que está contida na origem da obra) e, ao fazê-lo, consequentemente, destrói esse poder de testemunho histórico - ele próprio assente sobre essa duração - , que é próprio da obra e que, efectivamente nos aproxima da sua origem.

Como Benjamin o entendeu de forma acutilante, a era da reprodutibilidade técnica destruiu o valor cultural da obra de arte, uma vez que o desejo de aproximar o objecto das massas - no que se refere, com efeito, ao objecto artístico e já não ao objecto natural - destruiu a sua *lonjura*.

Toda a experiência baudelaireana parte da constatação do declínio da aura, a qual se dissolve na “*experiência vivida do choque*”. Impotência, eis o que parece ser o sentimento baudelaireano, quando nos quer falar de aura. Impotência perante esse afundamento dramático no irreconhecimento da experiência vivida do choque, no seio de um mundo mecânico e pautado pela repetição. Por isso, Walter Benjamin, que tão bem compreendeu esse paradoxo em Baudelaire, a sua impotência, por um lado, e, por outro, um desejo nostálgico que parece ser o coração secreto das *Correspondências* baudelaireanas, diz que Baudelaire descreveu o

---

<sup>1</sup> *Essais 2, 1935-1940*, “L’Oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, p. 94 (Este texto foi redigido por Walter Benjamin na língua francesa). Cf. *Charles Baudelaire*, “Zentralpark”, *G.S.*, V, 1, pp. 646-647.

<sup>2</sup> *Essais 2, 1935-1940*, “L’Oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, pp. 90, 91.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 92.

preço que o homem moderno deve pagar pela sua sensação<sup>1</sup>, o sentimento de catástrofe perante o desabamento da experiência aurática do mundo. Eis o que convém a esse mundo e ao homem moderno: a fantasmagoria, a ilusão, a crença no restabelecimento da aura, que encontra as suas formas no jogo, na flânerie, na prostituição, experiências essas que fazem descobrir, por detrás do véu que as encobre, a ruína, a catástrofe, a eterna repetição do mesmo.

A época da reprodutibilidade técnica destrói, como já o afirmámos, não apenas a ligação à tradição, como também a própria autenticidade da obra: o *aqui* e o *agora* da obra de arte. Tomando, no seu anseio massificador, a mercadoria das massas como fetiche, ela anula, mediante o próprio acto de reprodução da obra de arte, a autenticidade da obra de arte, transfigurando-a em coisa, melhor dizendo, em coisa morta, posto que ela já não pertence a um *aqui* e *agora* que a determina, em algo a que é indiferente o espaço e o tempo em que se insere. No mundo moderno e em que as coisas são vistas desta forma, podemos entender a mercadoria como aquilo que, naturalmente, arranca as coisas às suas correlações habituais<sup>2</sup>, procedimento que é próprio das mercadorias no estado de exposição<sup>3</sup>, aniquilando, desta forma, as correlações orgânicas que garantem a unidade e a autenticidade das coisas.

O reconhecimento desta situação, levada a cabo por Benjamin, relativamente aos casos da fotografia<sup>4</sup> e do cinema, enquanto modelos paradigmáticos desse funcionamento, encontra-se intimamente articulada com a questão da posse, pois a reprodutibilidade técnica assenta sobre o pressuposto do domínio e posse do objecto, fazendo-o mais próximo na imagem, isto é, na cópia. E a reprodução, através da imagem, já não nos permite falar de original nem da relação entre cópia e original.

O procedimento estético de Baudelaire é afim do procedimento levado a cabo pela reprodutibilidade técnica, no sentido em que ele destrói as correlações e os elos internos de todas as coisas entre si, constituindo-se deste modo como a dilaceração do objecto, na sua aura. Trata-se, para Baudelaire, de destruir a “ilusão da organicidade”, isto é, de transformar a coisa em *ruína*, pela sua aniquilação, reconhecendo o declínio da aura, aquilo a que Benjamin chama “*o afundamento da aura na experiência vivida do choque*”<sup>5</sup>. O alegorista é, portanto, aquele que reconhece essa ilusão *fantasmagórica*, que recobre a realidade de um carácter onírico e, portanto, falso, destroçando e dissipando a ilusão.

A alegoria é, em rigor, a morte, a ruína da aura, isto é, a destruição do que existia na natureza (as correspondências) de harmonioso e de simbólico, de unidade - a unidade do mito<sup>6</sup> -, e a sua substituição por um “*monte de ruínas*”, que, com efeito, correspondem à mudez<sup>7</sup> da natureza. Ao invés do olhar simbólico, que procura encontrar correspondências, o olhar

<sup>1</sup>in “Sobre alguns temas baudelaireanos”, *G.S.*, V, 1, pp. 652-653.

<sup>2</sup> Ibidem, “Zentralpark”, *G.S.*, V, 1, p. 670.

<sup>3</sup> Benjamin salienta a relação entre o fetichismo da mercadoria e a intenção/modelo alegórico na obra *Passagens*, “Baudelaire”, [J 79a, 4], *G.S.*, V, 1, p. 465: “(...)O modelo desta, a alegoria, correspondia, de facto, perfeitamente ao fetichismo da mercadoria”. Ainda que não se esteja aqui a falar do colecionador, podemos, desde já, antecipar a colecção e o acto de coleccionar como uma tentativa de restaurar a ordem e a organicidade dos objectos, o que se revela como irrealizável.

<sup>4</sup> *Essais 2, 1935-1940*, “L’Oeuvre d’Art à l’ère de sa Reproductibilité technique”, pp. 100-101, Benjamin afirma o caso da fotografia como uma excepção: “No culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor cultural da imagem encontra o seu último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as antigas fotografias dão lugar à aura, pela última vez”. Veja-se, ainda, na p. seguinte, o caso da fotografia em Atget, referido por Benjamin, como um exemplo claro da aura da fotografia.

<sup>5</sup> *Charles Baudelaire*, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, *G.S.*, V, 1, pp. 652-653.

<sup>6</sup> Neste sentido, a alegoria constitui-se como o procedimento que se opõe totalmente ao procedimento simbólico que tem por elemento matricial o mito, no sentido aristotélico e também no sentido romântico e que foi fundado por Goethe. Tomada no sentido, quer baudelaireano, quer benjaminiano, a alegoria visa o choque, a estupefacção e a surpresa, através do seu procedimento estético. V. Benjamin, *Charles Baudelaire*, “Zentralpark”, *G.S.*, V, 1, p. 677, onde o autor afirma: “É necessário mostrar na alegoria o antídoto contra o mito. O mito era o caminho cómodo que Baudelaire se interdita.” V. também Claude Imbert, *Walter Benjamin et Paris*, p. 771.

alegórico quer separar, quer tomar separadamente cada parte, tentando decifrar o enigma do que 'já foi' na ruína e que nela se inscreveu. A alegoria recusa todo o movimento intensificador da reunião, que se apresenta no procedimento estético ínsito ao símbolo. A ruína é bem a expressão dessa separação que é ínsita a todo o procedimento alegórico.

Se atentarmos na leitura de vários poemas de Baudelaire, como, por exemplo *L'Hymne à la Beauté*<sup>1</sup>, *Une Martyre*<sup>2</sup>, etc., descortinaremos a presença da morte, tomada em todo o seu horror brutal<sup>3</sup>, que emerge, em cada gesto humano, em cada ser vivo, como o seu significado universal. Essa estranha erotologia da morte (para utilizar as palavras do próprio Walter Benjamin), tão próxima do gosto mórbido do barroco, cobre toda a sua obra, revelando, com efeito, o olhar alegórico e mortificador do poeta. O corpo desmembrado, a imagem alegórica da vida ceifada, no auge da sua juventude, poderia ser tomada como análoga ao procedimento alegórico, no que respeita, com efeito, à destruição das correlações orgânicas do vivo e orgânico e, por conseguinte, à destruição da aura.

A renúncia de Baudelaire à *lonjura* converte-se num momento absolutamente decisivo, na sua obra<sup>4</sup>, ainda que essa recusa seja acompanhada da sua própria impotência. Essa recusa encontra-se admiravelmente expressa na primeira estrofe do seu poema *Le Voyage: "Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes/L'Univers est égal à son vaste appétit./Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!/Aux yeux du souvenir que le monde est petit!"*

Se, por um lado, aquele que viaja é o que ou evoca uma *lonjura* que lhe promete a felicidade, por outro, é esse mesmo viajante que renuncia a esse anseio que o move à viagem, recusando o "mundo prometaico" da restauração da aura. O estado splenético do viajante dá bem conta desse paradoxo e da desilusão que o acompanha de modo permanente: "(...) o sonho do longínquo é o apanágio da infância. O viajante viu as regiões longínquas, mas perdeu a fé no longínquo."<sup>5</sup>

O sonho do longínquo, bem como aquilo que se entende por verdadeiramente novo são, como vimos, apanágio da infância. No olhar do viajante podemos ler a desilusão ou a impotência de aceder à experiência aurática e original por excelência. E é com surpresa, como se nos fustigassem o rosto ou nos esbofeteassem, que descobrimos essa impotência, a qual nos aparece na sua forma arruinada ou assombrada. O herói baudelaireano move-se no interior desse círculo paradoxal, tentando, a todo o custo, emergir do abismo em que se encontra, isto é, procurando transfigurar a visão histórica do homem moderno, "salvando-o" alegoricamente, mediante o *spleen*.

---

<sup>7</sup> Tal como Claude Imbert o afirma, numa passagem muito explícita, in "Le Présent et l'Histoire", *Walter Benjamin et Paris*, p. 786, "(...)o afundamento da aura é a mudez da natureza(...)a sua face de Medusa".

<sup>1</sup> Neste poema, a boca é comparada a uma urna, o apaixonado aos pés da sua amante, um moribundo abraçado ao túmulo.

<sup>2</sup> Este poema eleva ao seu clímax aquilo a que Benjamin chamou o "única diversão do alegorista", comparando-o, com efeito, ao prazer do sádico, que cultivava um estranho prazer que é o da ostentação do martírio, do desmembramento (a separação das partes do corpo, tal como ela é evocada no poema de Baudelaire) e da dor. Este "prazer" alegórico não foi, em rigor, estranho ao barroco, que consagrava e celebrava, cenicamente, o martírio como o mais elevado momento teatral, ostentando assim esta erotologia da morte que existiu, ainda que de forma diversa, na poética de Baudelaire. Benjamin dedica uma parte da sua obra *Origem* ao estudo e análise deste procedimento estético.

<sup>3</sup> Atente-se ao modo como Benjamin descreve essa violência em Baudelaire, radicalizando-a relativamente à visão barroca: "*A alegoria barroca não vê o cadáver senão do exterior. baudelaire vê-o também do interior..*"[Charles Baudelaire, "Zentralpark", *G.S.*, V, 1, p.684].

<sup>4</sup> Há várias passagens, na obra de Benjamin, in *Charles Baudelaire*, "Zentralpark", *G.S.*, V, 1, p. 670, em que ele refere esse aspecto decisivo da sua obra. Veja-se, por exemplo, "(...)A renúncia ao encantamento do longínquo é um momento decisivo na poesia lírica de Baudelaire(...)".

<sup>5</sup> *Passagens*, "Baudelaire", [J 50, 6], *G.S.*, V, 1, p. 402.

### 3. O TEMPO E O JOGO; a sua relação interna

*“Enviant de ces gens la passion tenace,  
De ces vieilles putains la funèbre gaieté,  
Et tous gaillardement trafiquant à ma face,  
L’un de son vieil honneur, l’autre de sa beauté!”*

**Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Le Jeu”**

*“O ideal da experi~encia vivida sob a forma de choque é a catástrofe. Isso aparece muito nitidamente no jogo: o jogador, com as suas apostas sempre mais importantes e destinadas a salvar o que está perdido, orienta-se para a ruína absoluta.”*

**Benjamin, Walter, *Passagens*, “Prostitution, Jeu”**[O 14, 4], G.S., V, 1, p. 642.

É bem conhecida a paixão pelo jogo, durante o século XIX, de que Walter Benjamin nos dá conta nas suas obras *Charles Baudelaire* e *Passagens*. Bordéis e salões de jogo proliferam por todas as capitais, sendo comparadas por Benjamin, devido à sua voluptuosidade que resulta da entrega do destino ao prazer<sup>1</sup>. O capítulo “Prostituição, Jogo” da obra das *Passagens* dá bem conta dessa relação paralela que entre as duas actividades se estabelece. Luxúria, prazer e destino transformam-se, assim, em palavras de ordem equivalentes para as actividades fantasmagóricas do flâneur e do boémio.

Se o *flâneur* mantém uma relação *fantasmagórica* com o espaço, como já foi exposto anteriormente, o jogador mantém-na com o tempo. O jogador quer recusar ou suspender o tempo vivido sob a sua forma infernal e mecânica, tal como ela se apresenta na *experiência vivida do choque*<sup>2</sup>. Este tempo corresponde ao do trabalhador automatizado da revolução industrial. A tragédia do trabalhador moderno, aquele que apenas conhece uma repetição mecânica, das horas, dos minutos e dos dias, é, sem dúvida, a repetição do mito grego de Sísifo, na eternidade do seu trabalho vão. Esse trabalhador faz parte daquilo a que Benjamin chamaria a massa anónima e informe, a multidão, no seu sentido mais brutal e dramático e que desconhece a voluptuosidade e a suspensão do tempo.<sup>3</sup> Por isso, o jogador quer subtrair-se a esse plano<sup>4</sup>, aceder a um tempo mítico, apaixonado, quase litúrgico. Para Baudelaire, o jogador é um herói moderno, lutando contra uma visão do mundo que ele recusa, substituindo, assim, o papel do que foi, outrora, um outro herói: o esgrimista<sup>5</sup>. O que caracteriza o jogador é essa “*paixão tenaz*” de que ele é presa. Benjamin refere-nos, a este propósito, a existência de uma litografia de Senefelder, que ilustra bem o carácter apaixonado do jogo. Nesta litografia encontra-se representado um círculo de jogo. Nela, nenhum dos jogadores se encontra representado de uma maneira que se pensa como habitual, cada um deles possuído pela sua

---

<sup>1</sup> Ibidem, [O 1, 1], G.S., V, 1, pp. 612-613: “*Porque no bordel, como na sala de jogo, é a mesma voluptuosidade, muito pecaminos: pôr o destino no prazer.*”

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, G.S., V, 1, p. 632.

<sup>3</sup> Ibidem, G.S., V, 1, p. 633.

<sup>4</sup> Benjamin cita Alain (*Les Idées et les âges*, “Le Jeu”) in Charles Baudelaire, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, G.S., V, 1, p. 633, para dar conta da distinção entre jogo e trabalho. Para Alain, a noção de jogo repudia totalmente a relação temporal mecânica de dependência entre seguinte e precedente, assim como ela nega toda a sucessão ínsita ao trabalho mecanizado: “*(...)O jogo nega energicamente toda a situação adquirida, todo o antecedente, toda a vantagem evocando serviços passados, e é assim que ele se distingue do trabalho. O jogo rejeita(...) este pesado passado que é o apanágio do trabalho*”. Ver também, in *Passagens*, “Prostitution, Jeu”, [O 12, 3], G.S., V, 1, p. 638.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, G.S., V, 1, p. 634.

própria emoção. Mas um elo secreto parece uni-los, ainda que todos se manifestem na sua diferença: todas essas personagens são escravas, de corpo e alma, não podendo agir senão mediante reflexos. Cada um deles se assemelha a um autômato, despojado da sua própria memória<sup>1</sup>.

O jogador é o que perdeu, assim, a sua experiência e a sua memória, um moderno, no sentido absoluto do termo. Ele vive uma ilusão: a transfiguração do tempo. Ele encontra-se numa tal disposição de espírito que nenhuma experiência lhe convém, ou melhor, lhe pode servir. O jogo procura, assim, subtrair acontecimentos às conexões ínsitas à própria experiência, dando a esses mesmos acontecimentos um valor de *choque*<sup>2</sup>.

Por outro lado, o jogador encontra-se privado da experiência, também, no sentido em que desconhece a experiência do tempo, tomada na sua continuidade habitual, como sucessão automática, regular. O momento relativo a essa espera nada tem a haver com a sucessão habitual, como o descreve Walter Benjamin, partilhando a opinião de J.Joubert e citando-o a esse propósito, descrevendo o jogador: “Para ele, «há tempo na própria eternidade; mas isso não é um tempo terrestre e mundano (...)Ele não destrói nada, acaba » (J.Joubert, *Pensées*, Paris, 1882, p. 162) (...)Ele é a antítese do tempo infernal, do tempo em que se desenrola a existência daqueles que empreendem sem acabar nada.”<sup>3</sup>

Por outro lado, há um recomeço sempre prometido, àquele que joga, uma eterna repetição desse instante mágico. Esse retorno não se encontra, também, previsto em qualquer ordem de experiência mundana. Trata-se de um instante porque o tempo coagula e brilha, em todo o seu esplendor, até deixar de ser tempo, isto é, anulando toda a sucessão e toda a continuidade que o caracterizam enquanto tal. Por isso, Baudelaire reconhece essa *fantasmagoria*, pois esse tempo já não é humano, mas intemporal e divino.

Baudelaire não aceita o instante, tomado no seu aspecto místico, como expressão simbólica da fusão entre o humano e o divino, e que tem subjacente uma concepção estética simbólica. O tempo, em Baudelaire, é mostrado, na sua natureza impiedosa, isto é, enquanto ‘categoria’ que convém ao homem e à sua história, isto é, nas suas determinações, brutal. Por isso, o jogo é *fantasmagoria*, porque distrai o homem da realidade, conduzindo-o à irrealidade temporal.

Baudelaire denuncia essa *fantasmagoria*, impiedosamente, no seu poema *L’Horloge*<sup>4</sup>, exibindo o desamparo humano e a sua mais comovente fragilidade, evocando uma absoluta regularidade, a que nada pode subtrair-se. Não é por acaso que o Tempo assume, na quinta estrofe, o papel de um jogador atento, um rosto dúplice que arrasta consigo, na absoluta regularidade, uma outra face mais sinistra e hedionda, satânica<sup>5</sup>, a da morte, espreitando o que “joga com o tempo”<sup>6</sup>, isto é, aquele que vive. Para o jogador, o tempo será sempre o inimigo a quem cumpre enganar, quer ele (jogador) se mova quer permaneça, pois, tal como Baudelaire o diz, em *Le Voyage*: “Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste/Pars, s’il le faut. L’un court, et l’autre se tapit/Pour tromper l’ennemi vigilant et funeste/Le Temps!”

Essa é, com efeito, a lei de um jogo, o jogo do mundo ou da vida, aquele que, em rigor, nos choca, em que o Tempo (um dos “rostos” da Morte) ganha sempre sem trapacear. Convém àquele que joga não esquecer essa lei que se converte, assim, no princípio que estrutura toda a lírica de Baudelaire, sob a forma alegórica. Não esquecer, como está bem de ver, é destroçar todas as ilusões e promessas *fantasmagóricas*. O jogador é aquele que, presa da sua *fantasmagoria*, se encontra mais próximo desse saber.

---

<sup>1</sup> Ibidem, G.S., V, 1, p. 634, “Eles vivem a sua existência como autômatos, semelhantes a essas personagens fictícios de que fala Bergson, que liquidaram completamente a sua memória.”

<sup>2</sup> Ibidem, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, G.S., V, 1, p. 635.

<sup>3</sup> Ibidem, G.S., V, 1, p. 635.

<sup>4</sup> Passagens, “Prostitution, Jeu”, [O 9a, 1], G.S., V, 1, p.632: “Encontra-se no poema XVI do Spleen de Paris, «L’Horloge», o conceito de tempo que é necessário opôr ao do jogador”.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, “Sobre alguns temas baudelaireanos”, G.S., V, 1, p. 636: “É ao seu domínio também, não duvidemos, que pertence este «antro taciturno», para onde «Le Jeu» relega aqueles que sucumbem a esta paixão”.

<sup>6</sup> *Souviens-toi que le Temps est un joueur avide/Qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi./Le jour décroît; la nuit augmente; souviens-toi!/Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide.”*



## *O ANJO MELANCÓLICO*

---

Desta forma, podemos afirmar, em última instância, que aquele que compreende o jogador é quem apreende melhor o mundo na sua ilusão, sendo, portanto, a ele que convém, mais do que a todos os outros (que, imersos na sua alienação, não serão nunca capazes de compreender a lei do jogo), denunciar essa *fantasmagoria*, a partir dela. Esse paradoxo, no qual habita o jogador, funda-se numa compreensão íntima do jogador com o tempo, da mesma forma que o *flâneur* o vive, mas numa relação com o espaço. Por isso, e Baudelaire entendeu-o, cumpre ao jogador levar a cabo a denúncia do “*tempo fantasmagorizado*”, a partir do seu interior.

#### 4. O coleccionador enquanto figura alegórica da modernidade e o seu significado.

“O que é decisivo, na arte de coleccionar (*Sammeln*), é que o objecto seja destacado de todas as suas primitivas funções, para se relacionar o mais estreitamente possível, com os objectos que lhe são semelhantes.”

**Benjamin, Walter,** *Passagens*, “O Coleccionador”, [H 1 a, 2], G.S., V, 1, p. 271.

“As citações no meu trabalho são como ladrões no caminho, que surgem armados e despojam o flâneur da sua convicção .”

**Benjamin, Walter,** “Artigos de Retrosaria”, G.S., 1, Band IV, p. 138.

É na figura do coleccionador que podemos reconhecer a expressão máxima das fantasmagorias do homem moderno, o burguês, relativamente à era da mercadoria tomada enquanto fétiche. Poderíamos ousar, mesmo, afirmar que o coleccionador conhece algumas aproximações à figura do trapeiro, ainda que as diferenças sejam óbvias. O coleccionador tem uma outra origem, representando a opulência burguesa do século XIX, fechada e protegida pelo interior da sua casa<sup>1</sup>.

Vivendo ambos num mundo em que a sociedade se encontra dominada pela mercadoria, eles (re)conhecem o seu material (quer sejam os detritos, quer sejam objectos de valor) como coisas naufragadas, como escolhos abandonados, isolados do seu contexto, inorgânicos e já sem qualquer relação entre si. Em ambos os casos, aquilo que é decisivo, para retomar as próprias palavras de Benjamin, é que o objecto já se encontra desligado das suas funções primitivas, da sua organicidade ou o que é o mesmo que dizer que já se encontra destituído da sua aura natural, por assim dizer. E em ambas as figuras, olhares alegóricos, o que se quer é restaurar a beleza perdida do objecto, inscrevendo-a numa ordem de intemporalidade, isto é, petrificando-a nessa ordem de significação.

É bem conhecida a paixão de Walter Benjamin pela colecção e pelo acto de coleccionar. Acto mágico, por excelência, que lhe marcou a infância solitária. Lembremo-nos por exemplo dos textos *Infância Berlimense por volta de 1900* e *Rua de Sentido Único*, onde o autor confessa a sua atracção pela colecção de borboletas<sup>2</sup> ou pela colecção de selos<sup>3</sup>. Posteriormente, essa paixão foi substituída pela colecção de raridades bibliográficas, bem como de contos infantis.

A perspectiva benjaminiana sobre o acto de coleccionar e sobre o coleccionador está longe de constituir uma “mera paixão”, alcançando uma importância fundamental, no sentido em que estabelece a ponte de passagem entre os temas que lhe foram caros: o tema da colecção, o da história e aquele que se encontra, com este entrelaçado, que é o do materialismo dialéctico. Por isso, o texto benjaminiano *Edward Fuchs, coleccionador e*

<sup>1</sup> Veja-se, a propósito do tema, a interessante obra de Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, em que o autor aborda os espaços da intimidade, tão caros ao espírito burguês do século XIX e que fazem o devaneio de certos autores da literatura do século XIX. Gaston Bachelard aborda as funções simbólicas que se encontram representadas nesses objectos que nos remetem para o espaço da intimidade, como são o caso das gavetas, os cofres e os armários, objectos que encontram igualmente a sua ressonância nas obras benjaminianas *Infância Berlimense*. Expressão dessa função simbólica que é o habitar um *espaço poético*, o devaneio benjaminiano é igualmente a representação dessa dialéctica entre exterior e interior, que tanto marcou o século XIX, caracterizado pelo espaço onírico das galerias.

<sup>2</sup> *Infância Berlimense*, “Caça às Borboletas”, G.S., 1, Band IV, p. 244-245.

<sup>3</sup> *Sentido Único*, G.S., 1, Band IV, pp. 134-137.

historiador, publicado em 1937 na revista da escola sociológica de Frankfurt, *Zeitschrift für Sozialforschung*, lança uma nova luz e confere novas tonalidades ao tema que não devem, de modo algum, ser desprezadas. Fuchs foi conhecido pelos seus notáveis trabalhos sobre a caricatura e a arte erótica, os quais contribuíram para uma visão decisiva da “arte” de coleccionar, na óptica de Walter Benjamin.

O que chama imediatamente a nossa atenção nesse texto é o facto de Edward Fuchs ser apresentado por Walter Benjamin, como um coleccionador que se converte no mentor do próprio historiador, entendido por Benjamin, sob a óptica da visão histórica materialista e, justamente por isso, como um pioneiro: *“Fuchs é, na sua qualidade de coleccionador, um pioneiro, antes de tudo (...) Mas mais marcante ainda um outro dado, a bem dizer, complementar do primeiro: é na sua qualidade de pioneiro que Fuchs se torna coleccionador. Na sua qualidade de pioneiro de uma aproximação materialista da arte.”*<sup>1</sup>

Para Benjamin, a distinção entre Fuchs e o coleccionador vulgar, como o refere Philippe Ivernel, encontra-se bem marcada, e, para frisar essa distinção, devemos recorrer aos próprios textos de Walter Benjamin: *“O interior é o asilo onde a arte se refugia. O coleccionador é o verdadeiro ocupante do interior. Ele realiza a sua tarefa de transfiguração dos objectos. É a ele que imcumbem esta tarefa sísifíca de retirar às coisas, porque as possui, o seu carácter de mercadoria(...)O coleccionador compraz-se a suscitar um mundo, não apenas longínquo e defunto, mas simultaneamente melhor; um mundo(...) onde as coisas são libertas do enfado de serem úteis.”*<sup>2</sup>

Contrariamente ao coleccionador vulgar, Fuchs concentra o seu esforço num alvo diferente. A atentarmos nas próprias palavras de Walter Benjamin, Fuchs pretende menos levar a cabo a sua tarefa de racionalização e redenção das coisas, no mundo fetichizado pela mercadoria, salvaguardando-a na intimidade, do que tornar a arte acessível às massas e à sociedade, dando seguimento ao seu ideal do materialismo histórico: *“Fuchs encontra-se na categoria dos grandes coleccionadores (...)votados a uma única causa. A sua ideia é a de conferir à obra de arte a existência em sociedade(...)Históricamente, reconhecer-se-á talvez como o mérito fundamental a Fuchs o de ter começado a desembaraçar a história de arte deste fetiche que é a assinatura (...) Fuchs foi um dos primeiros a desenvolver o carácter específico da arte de massas e para a mesma uma série de impulsos recebidos do materialismo histórico.”*<sup>3</sup>

Em Fuchs, como o salienta Philippe Ivernel, o historiador e o coleccionador Fuchs, não caminham sob o mesmo ritmo<sup>4</sup>. O retrato estabelecido por Walter Benjamin pretende, sem dúvida, estabelecer o entrecruzamento desses ângulos diversos, mas parte, com efeito, da análise da sua distinção. Começa Walter Benjamin por demarcar, desde logo, a origem dessas duas formas ou modos de olhar que coexistem na visão globalizante de Fuchs. Enquanto que o historiador possui uma ascendência germânica, o que lhe confere a marca do rigor e da austeridade alemãs, o coleccionador Fuchs possui uma origem francesa, podendo confundir-se o seu perfil com a figura balzaquiana do coleccionador, figura por excelência romântica<sup>5</sup>. Desde logo, essa oposição interna ou essa dialéctica essencial marca definitivamente a posição singular de Fuchs, tomado como paradigma benjaminiano da sua visão sobre o coleccionador. Por isso, o seu ponto de vista e o seu pioneirismo do coleccionador-historiador foram caros a Walter Benjamin, precisamente porque isso permitia ao nosso autor a possibilidade de conciliar duas áreas temáticas fundamentais da sua análise, com base nos seus estudos. Descortinamos, assim, a possibilidade do estabelecimento dessa passagem que confere ao acto de coleccionar um alcance bastante mais vasto e fecundo do que uma simples paixão, concorrendo igualmente para o alargamento da própria concepção histórica e alegórica de Walter Benjamin.

O coleccionador vulgar, na óptica de Benjamin, pode ser caracterizado pelos pólos (extremos) que se opõem entre si. Por um lado, o seu desejo de reunir as partes avulsas, de

---

<sup>1</sup> *Edward Fuchs, G.S.*, Band II, 2, p. 466.

<sup>2</sup> *Passagens*, “Exposés”, IV, p. 68.

<sup>3</sup> *Edward Fuchs, G.S.*, Band II, 2, ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem..

<sup>5</sup> Ibidem, *G.S.*, Band II, 2, pp. 490, 491.

combater a dispersão e a fragmentação, condu-lo a esse desejo simbólico. Por outro, esse desejo reconhece-se na sua impossível concretização, adquirindo a tonalidade destrutiva da “raiva” alegórica. Essa dialéctica essencial constitui a sua natureza: “O *alegorista forma, por assim dizer, o pólo oposto do coleccionador. Ele renunciou a elucidar as coisas pela via de um estudo das suas propriedades e suas afinidades. Ele destaca-as do seu contexto e dedica-se, desde o seu princípio à sua penetração para elucidar a sua significação. O coleccionador, pelo contrário, reúne as coisas que se juntam(...) Mas um alegórico não se esconde menos em cada coleccionador e um coleccionador em cada alegórico.*”<sup>1</sup>.

O seu anseio ou tensão erótica<sup>2</sup> revela-se sempre frustrado, sabendo-se irrealizável. O coleccionador sabe que a sua colecção estará sempre incompleta<sup>3</sup>, faltar-lhe-á sempre essa “última” peça que seria capaz de estabelecer os elos internos da sua colecção, o que será o mesmo que dizer que a sua colecção permanecerá sempre no naufrágio da dispersão. Daí que o seu olhar permaneça sempre um olhar alegórico, lutando, tal como o anjo, para reunir o que se encontra avulso e destruído.

Poucas pessoas terão compreendido tão claramente como Benjamin essa questão, se lembrarmos essa utopia que ele revelou: a de um dia realizar uma tarefa perfeita, uma obra que fosse inteiramente constituída de citações. É bem diante do perfil de um coleccionador que nos encontramos, aquele que quer reunir e “salvar” os textos/fragmentos de outrém, preservando a tradição, bem como juntar entre si esses fragmentos. É também diante desse desejo que nos encontramos quando deparamos com o sonho de Jorge Luís Borges, na descrição de um livro universal. Será realizável esse livro universal? Ou será apenas uma ideia ou foco utópico que nos deve orientar afim de não esquecermos a tradição escrita, atravessando o rio dos tempos? Jorge Luís Borges sabia-o tão bem quanto Benjamin que esse desejo é inconcretizável, ainda que tenha afirmado, partilhando a opinião de De Quincey: “*De Quincey afirma que o cérebro do homem é um palimpsesto. Cada nova escrita cobre a anterior e é coberta pela que se segue*”<sup>4</sup>.

Benjamin compreendeu-o bem, a partir dessa ideia de construir um texto que fosse exclusivamente constituído por citações<sup>5</sup>, simultaneamente o quão irrealizável ele é e a sua natureza íntima. Constituída a partir de um instinto peculiar, o de tocar<sup>6</sup>, a sua paixão pela posse concreta do objecto opõe-se à supremacia do visual, tão característica do século precedente. Esse instinto encontra-se ligado à necessidade de “salvar” o que lhe cai nas mãos já destruído ou o que é o mesmo que dizer já destituído da sua aura. O tocar não é alheio ao gesto de escutar a voz da matéria inanimada, de lhe entender a linguagem muda. Trata-se, assim, como o compreendeu Maria Filomena Molder, de “*Assumir-se como o perfeito mensageiro da mudez própria, cristal atravessado por todas as vibrações, supõe, portanto, a exigência de se fazer guardião, «conservador de tesouros»*”<sup>7</sup>.

Ligando-se ao mundo da mercadoria, o coleccionador procura restaurar os elos internos das coisas entre si, tentar encerrar a coisa particular num círculo mágico, onde ela se coagula ou petrifica<sup>8</sup>, eis os aspectos fundamentais de que se reveste a sua fantasmagoria, imerso no mundo onde se encontra tiranizado pela mercadoria. Tal como Maria Filomena Molder, o afirma, a este propósito: “*É que o coleccionador(...) aceita a afirmação de que a parte pode ser tomada pelo todo e de que não podendo possuir todas as coisas, todos os seres, se*

<sup>1</sup> *Passagens*, “O Coleccionador”, [H 4a, 1], *G.S.*, V, 1, pp. 279-280.

<sup>2</sup> Maria Filomena Molder fala-nos, mesmo de uma pulsão, adquirindo este desejo uma tonalidade irremediável. O seu desejo não é abrandado por nenhuma aquisição, não conhece a sua saciedade. V. *Prelo - Revista da Imprensa Nacional/Casa da Moeda*, “Enciclopédias e Enciclopedismo”, nº 4, Julho/Setembro, 1984, Lisboa, p. 64.

<sup>3</sup> *Passagens*, “O Coleccionador”, [H 4a, 1], *G.S.*, V, 1, pp. 279-280.

<sup>4</sup> Borges, Jorge Luís, *A Memória de Shakespeare*, A Biblioteca da Babel, Lisboa, 1994, p. 73.

<sup>5</sup> Esse desejo reaparece expresso na própria definição do método benjaminiano, tal como ele se encontra exposto in *Passagens*, [N 1a, 8], *G.S.*, V, 1, p. 574.

<sup>6</sup> *Ibidem*, “O Coleccionador”, [H 2, 5], *G.S.*, V, 1, p. 274.

<sup>7</sup> *Prelo - Revista da Imprensa Nacional/Casa da Moeda*, “Enciclopédias e Enciclopedismo”, nº 4, Julho/Setembro, 1984, Lisboa, p. 60.

<sup>8</sup> *Passagens*, [H 1a, 2], *G.S.*, V, 1, p. 271.

pode contrair, realizando uma espécie de eclipse material, esses inumeráveis alguns e reproduzir, assim, a ordenação do todo de todos numa ordenação do todo de alguns.<sup>9</sup>

A constatação desse movimento elíptico, baseado numa capacidade mimética que desde sempre pertence ao homem, como o olhar acutilante de Aristóteles na *Poética* já se tinha dado conta, é fundamental para compreender o tipo de relação reflexiva entre as coisas, que se encontra suposta no gesto do coleccionador, partindo da ideia de uma génese comum e originária que lhes preexista. Trata-se de produzir semelhanças, de reconhecer/ouvir a linguagem muda da matéria, gesto simbólico por excelência. Por outro lado, é de reconhecer no acto da colecção essa capacidade de concentração que o coleccionador revela, no sentido em que cada uma das peças se constitui como uma miniatura<sup>3</sup>, uma contracção dessa nova ordem imposta e que se reflecte.

O ponto de vista do coleccionador pode ainda ser encarado como uma visão histórica ou uma forma de rememoração prática, ainda que fantasmagórica. Trata-se de, como Benjamin o compreendeu, procurar a completude dos objectos que caem sob a sua atenção: “O que é esta «completude»? Uma tentativa grandiosa para ultrapassar o carácter perfeitamente irracional da simples presença do objecto no mundo, integrando-o num sistema histórico novo, criado especialmente para este fim, a colecção (*Sammlung*).<sup>4</sup>”

A visão mercantilista, própria do olhar burguês, é uma visão que liberta os objectos das suas funções primitivas, anulando-lhes a “razão de ser”, transformando-os, assim, em objectos irracionais e fora do seu contexto original. O ponto de vista do coleccionador procura ultrapassar essa irracionalidade que lhes advém do mercantilismo, tentando integrá-los num novo sistema histórico, isto é, a colecção.

Uma nova ordem histórica; eis o alvo do coleccionador. Melhor dizendo, uma ordem histórica, pautada por uma sequência e uma continuidade, na qual se possa inscrever o objecto, “salvando-o”, assim, nesse círculo mágico. Trata-se, assim, de o salienta o próprio Henri Meschonnic<sup>5</sup>, de um método alegórico.<sup>6</sup>

A colecção representa as coisas no “nosso espaço”, transfigurando, deste modo, as relações entre elas, recriando uma ordem que lhes é imposta. Sem dúvida que este esforço corresponde a um gesto ético, que procura, com a colecção, instaurar uma nova ordem histórica que garanta a protecção do objecto em questão. Pretensão legítima, poderíamos dizer, mas esqueceríamos um aspecto que é essencial e para o qual Benjamin nos adverte.

Ignorando a verdadeira história - destroçada e arruinada, sentida como catástrofe -, mergulhado no sonho colectivo que esqueceu a história, o coleccionador imerge no seu sonho fantasmagórico, procurando miticamente restaurar a aura do objecto. No entanto, a visão alegórica oculta-se por detrás desse olhar que se prepara para receber o choque: o de saber que a completude não é possível.

---

<sup>9</sup> op. cit., p. 63.

<sup>3</sup> Gostaria de citar, a este propósito a paixão benjaminiana pelas miniaturas, em especial a sua paixão aos dois grãos de trigo que se encontravam expostos na secção judaica do Museu de Cluny e onde havia sido gravado na íntegra um texto sagrado, o *Shema Israel*. V. *Prelo - Revista da Imprensa Nacional/Casa da Moeda*, “Enciclopédias e Enciclopedismo”, nº 4, Julho/Setembro, 1984, Lisboa, p. 66.

<sup>4</sup> *Passagens*, [H 1a, 2], G.S., V, 1, p. 271.

<sup>5</sup> *Walter Benjamin et Paris*, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, p. 714.

<sup>6</sup> *Passagens*, [H 2, 3], G.S., V, 1, p. 273.

**BIBLIOGRAFIA**

**OBRAS DO AUTOR\* :**

- BENJAMIN, WALTER**, *Gesammelte Schriften*, Tomo I, "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", "Goethes Wahlverwandtschaften", "Ursprung des deutschen Trauerspiels", "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus", "Über den Begriff der Geschichte", unter Mitwirkung von Theodor Adorno und G. Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1990.
- BENJAMIN, WALTER**, *Gesammelte Schriften*, Tomo II, "Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik", "Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien", "Literarische und ästhetische Essays", "Vorträge und Reden", "Enzyklopädieartikel", "Kulturpolitische Artikel und Aufsätze", unter Mitwirkung von Theodor Adorno und G. Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1990.
- BENJAMIN, WALTER**, *Gesammelte Schriften*, Tomo III, "Kritiken und Rezensionen", unter Mitwirkung von Theodor Adorno und G. Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (tomo com o concurso respectivamente de Hella Tiedemann-Barthels e Tilmann Rexroth), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1990.
- BENJAMIN, WALTER**, *Gesammelte Schriften*, Tomo IV, "Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens", "Übertragungen aus anderen Teilen der «Fleurs du Mal»", "Einbahnstraße", "Deutsche Menschen", "Berliner Kindheit um neunzehnhundert", "Denkbilder", "Satiren, Polemiken, Glossen", "Berichte", "Illustrierte Aufsätze", "Hörmodelle", "Geschichten und Novellistisches", "Miscellen", unter Mitwirkung von Theodor Adorno und G. Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (tomo com o concurso respectivamente de Hella Tiedemann-Barthels e Tilmann Rexroth), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1990.
- BENJAMIN, WALTER**, *Gesammelte Schriften*, Tomo V, "As Passagens", unter Mitwirkung von Theodor Adorno und G. Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1990.
- BENJAMIN, WALTER**, *Gesammelte Schriften*, Tomo VI, "Fragmente vermischten Inhalts", "Autobiographische Schriften", unter Mitwirkung von Theodor Adorno und G. Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1990.
- BENJAMIN, WALTER**, *Gesammelte Schriften*, Tomo VII, "Nachträge", unter Mitwirkung von Theodor Adorno und G. Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1990.
- BENJAMIN, WALTER**, *Illuminationen - Ausgewählte Schriften*, herausgegeben von Siegfried Unseld, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1961.
- BENJAMIN, WALTER**, *Briefe I*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1966.
- BENJAMIN, WALTER**, *Briefe II*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1966.
- BENJAMIN, WALTER**, , *Essais*, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", II, col. Mediations, tradução francesa do alemão de Maurice de Gandillac, Denoël, Gonthier, Paris, 1983.

---

\* Incluem-se nestas obras as que foram consultadas e citadas.

- BENJAMIN, WALTER**, *Allemands. Une série de lettres*, prefácio de Th. Adorno, tradução de G.-A. Goldschmidt, Hachette-Littérature, Paris, 1979 [*Deutsche Menschen*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Charles Baudelaire, Un Poète Lyrique à l'Apogée du Capitalisme*, tradução de J.Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982 [*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Charles Baudelaire, Un Poète Lyrique à l'Apogée du Capitalisme*, "Le Paris du Second Empire chez Baudelaire", tradução de J.Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982 [*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Correspondance*, tome I, 1910-1928, tome II, 1929-1940, Aubier Montaigne, edição estabelecida e anotada por G.Scholem e Th. Adorno, tradução de G. Petitdemange, Paris, 1979 [*Walter Benjamin. Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno.*, Vol.I e II.].
- BENJAMIN, WALTER**, *Écrits autobiographiques*, tradução de Chr. Jouanlanne e J. F. Poirier, choix, Essais, Christian Bourgois Editeur, 1994 [*Autobiographische Schriften*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Écrits Français*, "Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens", tradução de J. - Monnoyer, Éditions Gallimard, Paris, 1991).
- BENJAMIN, WALTER**, *Écrits Français*, "Sur le concept d'Histoire", tradução de J. - Monnoyer, Éditions Gallimard, Paris, 1991 [ *Über den Begriff der Geschichte*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Edward Fuchs, collectionneur et historien*, apresentação de Philippe Ivernel, Revue Macula, nº 1, 3/4 Septembre, Paris, 1978 [*Edward Fuchs, der Sammler und der Historiker*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Essais*, I e II, col. Mediations, tradução francesa do alemão de Maurice de Gandillac, Denoël, Gonthier, Paris, 1983, [*Kleine Geschichte der Photographie*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Journal de Moscou*, prefácio de G.Scholem, tradução de J. F. Poirier, L'Arche, Paris, 1983 [ *Moskauer Tagebuch*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Le Concept de Critique esthétique dans le romantisme allemand*, tradução de Ph. Lacoue-Labarthe e A. -Lang, Flammarion, Paris, 1986 [*Der Begriff der Kunskritik in der deutschen Romantik*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Lumières pour enfants. Emissions pour la jeunesse*, traduzido por Sybille Muller, Christian Bourgois, Paris, 1988.
- BENJAMIN, WALTER**, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, trad., introdução e notas de Marcio Seligmann-Silva, ed. Iluminuras, S.Paulo, 1993 [*Der Begriff der Kunskritik in der deutschen Romantik*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Oeuvres, Mythe et Violence*, Vol I, Tradução de Maurice de Gandillac, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1971.
- BENJAMIN, WALTER**, *Oeuvres, Poésie et Révolution*, Vol II, Tradução de Maurice de Gandillac, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1971.
- BENJAMIN, WALTER**, *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, Brasil, S.Paulo, 1984 [*Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Origine du Drame Baroque Allemand*, tradução de A. Hirt e S. Muller, prefácio de Irving Wohlfarth, ed. Flammarion, Paris, 1985 [*Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*].
- BENJAMIN, WALTER**, *Paris, Capitale du XIXème Siècle: le Livre des Passagens*, tradução de J. Lacoste, Éditions du Cerf, Paris, 1989 [*As Passagens*].



*O ANJO MELANCÓLICO*

---

**BENJAMIN, WALTER**, *Rastelli Raconte...at autres récits*, prefácio de Ph. Ivernel, tradução de Ph. Jaccottet, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

**BENJAMIN, WALTER**, *Sens Unique, précédé de Une Enfance Berlinoise*, traduzido do alemão por Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, Mayenne, 1994 [*Einbahnstraße e Berliner Kindheit um neunzehnhundert*].

**BENJAMIN, WALTER**, *Sur le Haschich et autres écrits sur la drogue*, tradução francesa do alemão de Jean-François Poirer, Collection «Détroits», Christian Bourgois Éditeur, Francfort-sur-le-Main, 1993 [*Über Haschisch*].

**BENJAMIN, WALTER**, *Trois Pièces radiophoniques*, tradução de R. Rochlitz, Ed. Christian Bourgois, Paris, 1987.

**Outra bibliografia:**

- ADORNO, THEODOR**, *Teoria Estética*, trad. de Artur Morão, col. Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1988.
- AGAMBEN, GIORGIO**, “Langue et Histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Walter Benjamin”, trad. do italiano por Yves Hersant, in *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27- 29 juin 1983, Éditions du Cerf, Paris, 1986.
- AGAMBEN, GIORGIO**, *Infancy and History, Essays on the Destruction of Experience*, tradução de Liz Heron, Verso, London, New York, 1993.
- AGAMBEN, GIORGIO**, *Le Langage et la mort*, Christian Bourgois Editeur, collection détroits, Paris, 1991.
- ALMEIDA, BERNARDO PINTO DE**, *O Plano da Imagem*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1996.
- ALMEIDA, BERNARDO PINTO DE**, *Imagem da Fotografia*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1995.
- ALTER, ROBERT**, *Necessary Angels. Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin and Scholem*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, in Association with Hebrew Union College Press, Cincinnati, 1991.
- ARENDT, HANNAH**, *Homens em Tempos Sombrios*, traduzido por Ana Luísa Faria, Antropos, editora Relógio d'Água, Lisboa, 1991.
- ARENDT, HANNAH**, *The life of Mind*, Secker & Warburg, London, 1978.
- ARISTÓTELES**, *Poética*, tradução de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1986.
- ARISTÓTELES**, *Problème XXX*, Tradução, apresentação e notas de Jackie Pigeaud, Rivages poche, Petite Bibliothèque, Paris, 1991.
- BACHELARD, GASTON**, *A Poética do Espaço*, trad. brasileira de António de Padua Danesi, Martins Fontes, S. Paulo, Brasil, 1989.
- BARRENTO, JOÃO**, *A Palavra Transversal - literatura e ideias no século XX*, Livros Cotovia, Lisboa, 1996.
- BARRENTO, JOÃO**, *A Espiral Vertiginosa*, Livros Cotovia, Lisboa, 2001.
- BAUDELAIRE, CHARLES**, “Le Salon de 1859”, in *Oeuvres Complètes*, III, prefácio de Claude Roy, Robert Laffont, Paris, 1980.
- BAUDELAIRE, CHARLES**, *Les Fleurs du Mal et Autres Poèmes*, G-F, Flammarion, Paris, 1964.
- BAUDELAIRE, CHARLES**, *O Spleen de Paris, pequenos poemas em prosa*, editora Relógio d'Água, 1991.
- BELTING, HANS**, *Image et Culte - Une Histoire de l'Art avant l'époque de l'art*, ed. Cerf, Paris, 1998.
- BENEVOLO, LEONARDO**, *História da Arquitectura Moderna*, Ed. Perspectiva, S. Paulo, 1976.
- BENSAÏD, DANIEL**, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, Ed. Plon, Paris, 1990.
- BETZ, ALBRECHT**, “Marchandise et Modernité. Notes sur Heine et Benjamin”, tradução francesa do alemão de Hans Hildenbrand, in *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27- 29 juin 1983, Éditions du Cerf, Paris, 1986.

- BORGES, JORGE LUÍS**, *A Memória de Shakespeare*, A Biblioteca de Babel, Ed. Vega, Lisboa, 1994.
- BORGES, JORGE LUÍS**, *Nove Ensaios Dantescos*, trad. de Wanda Ramos, Editorial Presença, Lisboa, 1984.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, JOSÉ A.**, *Analítica da Actualidade*, Colecção Vega Universidade 1994, Lisboa.
- BROCH, HERMANN**, *Création littéraire et connaissance*, edição e introdução de de Hannah Arendt, tradução francesa do alemão de Albert Kohn, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1966.
- BROCH, HERMANN**, *Os Sonâmbulos*, trad. de João Gaspar Simões, Arcádia, Lisboa, s/d.
- BROCH, HERMANN**, *A Morte de Virgílio*, vol.1 e 2, Relógio d'Água, s/d.
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE**, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Ed. Galilée, Paris, 1984.
- CADETE, TERESA LOUREIRO**, *As Asas da Paciência, Dialéctica da Catástrofe e Redenção no Testamento Histórico de Walter Benjamin*, Texto policopiado e oferecido pela autora ao Goethe Institut, Lisboa, s/d.
- CALDÉRON DE LA BARCA**, *La vida es sueño*, ed. clásicos Aguilar, Madrid, s/d.
- CAMPOS, MARIA JOSÉ JÓIA FORTE S. E.**, *O Corcundinha, o Anão e o Anjo. Modernidade e Contemporaneidade em Walter Benjamin*, Tese de Mestrado em Teoria da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.
- CAPRETTINI, G.P.**, "Alegoria", in *Enciclopédia Einaudi*, 31.Signo, trad. de João Dionísio e Maria Bragança, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994
- CAPRETTINI, G.P.**, "Imagem", in *Enciclopédia Einaudi*, 31.Signo, trad. de João Dionísio e Maria Bragança, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994.
- CHEVALIER, JEAN, GHEERBRANT, ALAIN**, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Lafont/Jupiter, Bouquins, Paris, 1982.
- COBLENCÉ, FRANÇOISE**, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.
- CROCE, BENEDETTO**, *Breviário de Estética*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1979.
- DELEUZE, GILLES**, *Différence et Répétition*, ed. Puf, Paris, 1969.
- DELEUZE, GILLES**, *Nietzsche et la Philosophie*, ed. PUF., Paris, 1962.
- DELEUZE, GILLES**, *Logique du Sens*, ed. Minuit, Paris, 1969.
- DUFOUR EL-MALEH, MARIE-CÉCILE**, *Angelus Novus. Essai sur l'oeuvre de Walter Benjamin*, Bruxelles, Ousia Ed., 1990.
- DUFOUR EL-MALEH, MARIE-CÉCILE**, *La Nuit Sauvée, Walter Benjamin et la pensée de l'Histoire*, Bruxelles, Ousia Ed., 1993.
- ECO, UMBERTO**, "Símbolo", in *Enciclopédia Einaudi*, 31.Signo, trad. de João Dionísio e Maria Bragança, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994.
- ELIADE, MIRCEA**, *O Sagrado e o Profano*, trad. de Rogério Fernandes, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.
- ELIOT, T.S.**, *Ensaios Escolhidos*, tradução, Selecção e notas de Maria Adelaide Ramos, Cotovia, Lisboa, 1992.
- FITTKO, LISA**, *Le Chemin des Pyrénées*, Maren Sell et Cie, Paris, 1987.

- FREUND, GISÈLE**, "Rencontres avec Walter Benjamin", in *Écrits Français*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.
- GAGNEBIN, JEANNE MARIE**, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1994.
- GANDILLAC, MAURICE DE**, "Préface", in WALTER BENJAMIN, *Oeuvres, Mythe et Violence*, t. 1, Denoël, Paris, 1971.
- GOETHE**, *A Metamorfose das Plantas*, Tradução, Introdução, notas e apêndice de Maria Filomena Molder, Col. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.
- GOETHE**, *As Afinidades Electivas*, tradução de Beatriz de Mascarenhas, Ed. Estampa, Lisboa, 1964.
- GOETHE**, *Écrits sur l'Art*, tradução de Jean-Marie Schaeffer, apresentação de Tzvetan Todorov, Klincksieck, Paris, 1983.
- GOETHE**, *Obras Completas*, tradução de João Barrento, Relógio d'Água, Lisboa, 2000.
- GOETHE**, *Máximas e Reflexões*, trad. de Afonso Teixeira da Mota, Guimarães Editores, Lisboa, 1987.
- GUERREIRO, ANTÓNIO**, *O Acento Agudo do Presente*, ed. Cotovia, Lisboa, 2000.
- HAMANN, J.G.**, "Metacrítica Sobre o Purismo da Razão", in *Ergon ou Energeia, Filosofia da Linguagem na Alemanha, sécs. XVIII e XIX*, organização e introdução de José M. Justo, apáginastantas, Lisboa, 1986.
- HATHERLY, ANA**, *O Ladrão Cristalino*, edições Cosmos, Literatura, Lisboa, 1997.
- HERDER, J.G.**, "Extractos de 'Entendimento e Experiência - Uma Metacrítica à Crítica da Razão Pura'", in *Ergon ou Energeia, Filosofia da Linguagem na Alemanha, sécs. XVIII e XIX*, organização e introdução de José M. Justo, apáginastantas, trad. de Lídia campos Rodrigues e Rosa Maria Sequeira e José M. Justo, Lisboa, 1986.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON**, *A Carta de Lord Chandos*, tradução de Carlos Leite, Hiena Editora, Lisboa, 1990.
- HUMBOLDT, WILHELM VON**, "Extractos de 'Sobre a Diversidade da Estruturação das Línguas Humanas e sua Influência sobre o Desenvolvimento Espiritual do Género Humano'", in *Ergon ou Energeia, Filosofia da Linguagem na Alemanha, sécs. XVIII e XIX*, organização e introdução de José M. Justo, apáginastantas, trad. de Lídia campos Rodrigues e Rosa Maria Sequeira e José M. Justo, Lisboa, 1986.
- HUMBOLDT, WILHELM VON**, "Sobre Pensamento e Linguagem", in *Ergon ou Energeia, Filosofia da Linguagem na Alemanha, sécs. XVIII e XIX*, organização e introdução de José M. Justo, apáginastantas, trad. de Lídia campos Rodrigues e Rosa Maria Sequeira e José M. Justo, Lisboa, 1986.
- IMBERT, CLAUDE**, "Le Présent et l'histoire", *Walter Benjamin et Paris*, Colloque Internationale 27-29 juin 1983, Les Éditions du Cerf, Paris, 1986.
- JANZ, ROLF-PETER**, "Expérience mythique et expérience historique au XIX<sup>e</sup> siècle", trad. do alemão por Jea-René Pavet e Marc Sagnol, in *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27- 29 juin 1983, Éditions du Cerf, Paris, 1986.
- JÜNGER, ERNST**, *Drogas, Embriaguez e outros temas*, traduzido por Margarida Homem de Sousa, Arcádia, Lisboa, 1977.
- JUSTO, JOSÉ M.**, Organizador e autor da introdução de *Ergon ou Energeia, filosofia da linguagem na Alemanha, secs. XVIII e XIX*, editora apáginastantas, trad. de Lídia

- campos Rodrigues e Rosa Maria Sequeira e José M. Justo, *Materiais Críticos -7*, Lisboa, 1986.
- KAHL, MICHAEL**, “Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans”, *Allegorie und Melancholie*, Ed. Willem Van Reijen, Suhrkamp, Frankfurt, 1992.
- KANT, E.**, *Crítica da Razão Pura*, trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
- KANT, E.**, *Critique de la Faculté de Juger*, tradução e introdução de A. Philonenko, Ed. Librairie Philosophique Jean Vrin, Paris, 1989.
- KLIBANSKY, RAYMOND, PANOFSKY, ERWIN, E SAXL, FRITZ**, *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, Paris, 1979.
- KOBRY, YVES**, “Walter Benjamin et le langage”, *Walter Benjamin, Revue d’Esthétique*, nouvelle série, n°1, Publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National des Lettres, Privat, Paris, 1981.
- LACOSTE, JEAN**, “Préface”, in WALTER BENJAMIN, *Charles Baudelaire, Un Poète Lyrique à l’apogée du Capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982.
- LACOSTE, JEAN**, “Préface”, in WALTER BENJAMIN, *Sens Unique*, Maurice Nadeau, Paris, 1978.
- LEENHARDT, JACQUES**, “Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon”, *Walter Benjamin et Paris, Colloque international 27 - 29 juin 1983*, Études reunies et présentées par Heinz Wismann, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres et de Inter Naciones, «Passagens», Les Éditions du Cerf, Paris, 1986.
- LÉVINAS, EMMANUEL**, *Dieu, La Mort et le Temps*, ed. Grasset & Fasquelle, 1993.
- LEIBNIZ, GOTTFRIED**, *Discurso da Metafísica*, tradução de João Amado e revisão de Artur Morão, edições 70, Lisboa, 1985.
- LEIBNIZ, GOTTFRIED**, *Novos Ensaio sobre o Entendimento Humano*, tradução e introdução de Adelino Cardoso, Ed. Colibri, Lisboa, 1993.
- MARTINS, OLGA MARIA POMBO**, *Leibniz e o Problema de uma Língua Universal*, dissertação apresentada à U.N.L. para obtenção do grau de mestre em Filosofia.
- MATTHIEUSSENT, BRICE**, *Expositions. Pour Walter Benjamin*, Ed. Fourbis, Paris, 1994.
- MESCHONNIC, HENRI**, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in *Walter Benjamin et Paris, Colloque international 27- 29 juin 1983*, Éditions du Cerf, Paris, 1986.
- MISSAC, PIERRE**, “Walter Benjamin à la Bibliothèque Nationale”, in *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris, 1984.
- MISSAC, PIERRE**, “Sur un nouvel avatar du flâneur”, in *Le Promeneur*, n° XXX, Paris, juin 1984.
- MISSAC, PIERRE**, *Passage de Walter Benjamin*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.
- MOLDER, MARIA FILOMENA**, “Celui qui vient de se réveiller”, *Internationale Zeitschrift für PHILOSOPHIE*, Verlag, J.B. Metzler, Heft 2, 1993
- MOLDER, MARIA FILOMENA**, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Estudos Gerais- Série Universitária, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1995.
- MOLDER, MARIA FILOMENA**: “A Paixão de Coleccionar em Walter Benjamin”, in *Prelo* (Lisboa) N° 4, 1984, 59/68.

- MOLDER, MARIA FILOMENA:** “Três Motes para o Pensamento Morfológico de Goethe”, in *Análise*, nº 17, edições Colibri, Lisboa, 1994, 161/197.
- MONNIER, ADRIENNE,** “Un Portrait de Walter Benjamin”, in *Écrits Français*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.
- MONNOYER, JEAN-MAURICE,** Apresentação e introdução da obra *Écrits Français*, Éd. Gallimard, Paris, 1991.
- MOSÈS, STÉPHANE,** “L’idée de l’origine chez Walter Benjamin”, in *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27- 29 juin 1983, Éditions du Cerf, Paris, 1986.
- MOSÈS, STÉPHANE,** *L’Ange de l’Histoire*, Le Seuil, Paris, 1987.
- MÜNSTER, ARNO,** *Progrès et Catastrophe, Walter Benjamin et l’Histoire*, Éditions Kimé, Paris, 1996.
- NIETZSCHE, F.,** *Ainsi parlait Zarathoustra, Oeuvres philosophiques complètes*, tradução francesa sob a direção de G. Deleuze e Maurice de Gandillac, Gallimard, Paris, 1979.
- OWENS, CRAIG,** *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, University of California Press, Lda, London, 1992.
- PANOFSKY, ERWIN,** *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, trad. por Fernando Neves, Ed. Presença, Lisboa, 1981.
- PASCAL, BLAISE,** *Pensées*, Éditions de Michel le Guern, Folio Classique, Éditions Gallimard, Paris, 1977.
- PEREC, GEORGES,** *La vie mode d’emploi*, Livre de Poche, Hachette, Paris, 1988.
- PERRET, CATHERINE,** *Walter Benjamin sans destin*, ed. La Différence, Paris, 1992.
- PLATÃO,** *Crátilo*, tradução portuguesa, prefácio e notas pelo Padre Dias Palmeira, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1963.
- PLATÃO,** *Fedro*, trad. do grego e notas de Pinharanda Gomes, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.
- PLATÃO,** *Le Banquet*, tradução de Bernard e Renée Piettre, apresentação de Bernard Piettre e prefácio de Mme Jacqueline de Romilly, Nathan, Poitiers, 1991.
- PLATÃO,** *Ménon*, tradução e notas de Ernesto Rodrigues Gomes e introdução de José Trindade dos Santos, Ed. Colibri, Lisboa, 1992.
- PLATÃO,** *República*, Trad. do grego, introdução e notas de Maria Helena Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª edição, Lisboa, 1987.
- PLATÃO,** *Théétète, Oeuvres Complètes*, tome VIII, traduzido por Auguste Diès, Les Belles Lettres, Paris, 1976.
- PROUST, FRANÇOISE,** *L’Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Ed. du Cerf, Paris, 1994.
- PROUST, MARCEL,** *Em Busca do Tempo Perdido*, 7 volumes, tradução de Mário Quintana, Ed. Livros do Brasil, Lisboa, s/d.
- ROCHLITZ, RAINER,** “de la philosophie comme critique littéraire”, *Walter Benjamin, Revue d’Esthétique*, nouvelle série, nº1, Publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National des Lettres, Privat, Paris, 1981.
- ROCHLITZ, RAINER,** *Le Désenchantement de l’art. La philosophie de Walter Benjamin*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.

- ROSENZWEIG, FRANZ**, *L'Étoile de la Rédemption*, Tradução francesa do alemão de Alexandre Derczanski e Jean-Louis Schlegel, notas de Jean-Louis Schlegel, Colection Esprit/Seuil, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- ROUANET, SÉRGIO PAULO**, “Apresentação”, in *Origem do Drama Barroco Alemão*, Ed. Brasiliense, S.Paulo, Brasil, 1984.
- ROUANET, SÉRGIO PAULO**, *A Razão Nômade, Walter Benjamin e outros viajantes*, editora VFRJ, S. Paulo, 1993.
- SCHLEGEL, A.W.**, “Extractos de ‘A Estética’”, in *Ergon ou Energeia, Filosofia da Linguagem na Alemanha, sécs. XVIII e XIX*, organização e introdução de José M. Justo, apáginastantas, trad. de Lídia campos Rodrigues e Rosa Maria Sequeira e José M. Justo, Lisboa, 1986.
- SCHOLEM, GERSHOM**, *Benjamin et son ange*, traduzido do alemão e prefaciado por Philippe Ivernel, Rivages Poche/ Petite Bibliothèque, Paris, 1995.
- SCHOLEM, GERSHOM**, *Histoire d'une Amitié*, traduzido por Paul Kessler, notas de Roger Errera, Calmann-Lévy, Paris, 1981.
- SELIGMANN-SILVA**, “A Redescoberta do Idealismo Mágico”, in *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, ed. Iluminuras, S.Paulo, 1993.
- SELZ, JEAN**, “Walter Benjamin à Ibiza”, in *Écrits Français*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.
- SELZ, JEAN**, “Une expérience de Walter Benjamin”, in *Écrits Français*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.
- SPENCER, LLOYD**, *New German Critique*, “Allegory in the World of the Commodity: the Importance of Central Park”, nº 34, Madison/Wisconsin, 1985.
- STEINER, GEORGE**, “Introdução” à tradução inglesa da obra de WALTER BENJAMIN, *The Origin of German Tragic Drama*, tradução de John Osborne, Col. Verso, New Heft Books, London, 1985.
- STEINER, GEORGE**, *After Babel, Aspects of Language and Translaction*, Oxford University Press. New York, London, 1975.
- STEINER, GEORGE**, *Errata. Récit d'une pensée*, ed. Gallimard, Paris, 1998.
- STEINER, GEORGE**, *Extraterritorialité, Essai sur la littérature et la révolution du langage*, Calmann-Lévy, Paris, 2002.
- STEINER, GEORGE**, *Grammaires de la Création*, ed. Gallimard, Paris, 1991.
- STEINER, GEORGE**, *La Mort de la Tragédie*, Éditions Gallimard, Paris, 1993.
- STEINER, GEORGE**, *Langage et Silence*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- STEINER, GEORGE**, *Lectures. De la Bible à Kafka*, Bayard, Paris, 2002.
- STEINER, GEORGE**, *Les Antigones*, Gallimard, Paris, 1986.
- STEINER, GEORGE**, *Passions Impunies*, ed. Gallimard, Paris, 1997.
- STEINER, GEORGE**, *Réelles présences. Les Arts du Sens*, ed. Gallimard, Paris, 1991.
- STEINHAGEN, VON HARALD**, “Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie”, *Formen und Funktidnen der Allegorie. Symposium Wolfenbütel*, ed. Walter Hang, Metzler, Stuttgart, 1979.
- TACKELS, BRUNO**, “Le Chant du Savoir”, in *Europe, Revue littéraire mensuelle*, Paris, avril 1996.
- TACKELS, BRUNO**, *Walter Benjamin*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1992.

**TIEDEMANN, ROLF**, *Études sur la Philosophie de Walter Benjamin*, traduzido do alemão por Rainer Rochlitz, prefácio de Adorno, Actes du Sud, Arles, 1987.

**WEIDMANN, HEINER**, *Flanerie, Sammlung, Spiel, Die Erinnerung des 19 Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, W. Fink, Munique, 1992.

**WITTE, BERND**, *Walter Benjamin. Une biographie*, tradução de A. Brenold, Paris, Ed. du Cerf, 1988.

**WITTGENSTEIN, LUDWIG**, *Remarques sur le Rameau d'Or de Frazer*, tradução de Jean Lacoste, seguida por BOUVERESSE, Jacques, *L'Animal Cérémoniel*, Éditions L'Age d'Homme, Paris, 1995.

**WITTGENSTEIN, LUDWIG**, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Lógicas*, Tradução e introdução de M.S. Lourenço, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987.

**WOHLFARTH, IRVING**, "Préface", in BENJAMIN, WALTER, *Origine du Drame Baroque Allemand*, Ed. Flammarion, Paris, 1985.

**WOLIN, RICHARD**, *An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1994.

**ZEVI, BRUNO**, *História da Arquitectura Moderna*, Porto Arcádia, Lisboa, 1970.



**ESTUDOS COLECTIVOS:**

*Walter Benjamin's Philosophy*, editado por Andrew Benjamin e Peter Osborne, Routledge, London, 1994.

*Walter Benjamin et Paris, Colloque international 27 - 29 juin 1983*, Études reunies et présentées par Heinz Wismann, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres et de Inter Naciones, «Passagens», Les Éditions du Cerf, Paris, 1986.

*Walter Benjamin, Revue d'Esthétique*, nouvelle série, n°1, Publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National des Lettres, Privat, Paris, 1981.

### **Agradecimentos**

Gostaria de começar por dizer que esta obra deve o seu surgimento a uma série de pessoas, a quem desejo deixar o meu agradecimento. O seu apoio incondicional tornou-o possível. A primeira pessoa a quem devo o meu agradecimento, e sem a qual não teria alcançado o meu objectivo, é a Maria Filomena Molder, que sempre me acompanhou e estimulou fortemente, com a sua presença amável, exigente e constante. Não me refiro apenas ao acompanhamento do trabalho de orientação da tese, mas também ao contacto fecundo com as suas aulas, o empréstimo de livros preciosos e que se encontravam esgotados, a leitura das suas obras e o diálogo frutuoso, durante o mestrado. Por outro lado, a sua paixão pelo estudo, o rigor e exigência crítica constituíram sempre para mim um modelo.

Quero, ainda, agradecer a publicação da obra a cinco pessoas amigas que se me ajudaram com o seu apoio e incentivo: Carlos Fernandes, Manuel Frias Martins, ao meu amigo Desidério Murcho, ao auxílio de Bernardo Pinto de Almeida e à paciência e estímulo de Rui Magalhães.

Gostaria, ainda, de deixar o meu agradecimento ao escritor e poeta Carlos Nejar e à editora Escrituras que tornaram possível a publicação desta obra no Brasil.

<b>Índice</b>	
NOTA PRÉVIA	4
1º PREFÁCIO	
2º PREFÁCIO	4
ABREVIATURAS	9
INTRODUÇÃO	10
A) UM PROJECTO FILOSÓFICO?	12
• Da Ideia de língua originária à concepção de uma forma originária de prosa	26
• Do Nome ao Pecado Original: a “ <i>Hora Natal</i> ” da palavra humana. A possibilidade da “ <i>dizibilidade</i> ” da linguagem	31
• A Apresentação como conceito operatório e condição de possibilidade da passagem do <i>indizível</i> ao <i>dizível</i>	41
B) Walter Benjamin e a história: entre o marxismo e a teologia ou a história de um projecto peculiar	45
• Marxismo, apocalipse messiânico e utopia	47
PRIMEIRA PARTE - <i>ALEGORIA E TRAUERSPIEL</i>	59
A) Catástrofe, destino e imanência	61
1. A visão arruinada da história ou a concepção seiscentista da história	71
2. A existência solitária e lutuosa como condição histórica do barroco	75
3. O <i>Trauerspiel</i> como ideia; a apresentação do mundo e da história segundo a lei da imanência	78
B) O olhar do crítico e a sua relação com o <i>Trauerspiel</i> ; estrutura e elementos intrínsecos aos <i>Trauerspiele</i>	84
1. O Príncipe como figura alegórica fundamental do <i>Trauerspiel</i>	92
C) Alegoria e Símbolo; relação e distinção	96
1. Análise do conceito de alegoria e o seu significado	97
2. A alegoria como esquema	120
D) <i>Trauer</i> ou o saber do melancólico	127
1. <i>Trauer</i> enquanto fundamento da alegoria	129

SEGUNDA PARTE - A MODERNIDADE ALEGÓRICA OU A EXPERIÊNCIA PERDIDA	134
A) A modernidade; tentativa de uma caracterização dos seus aspectos essenciais	136
B) O caso Baudelaire; constituição da obra e dos seus elementos alegóricos	138
1. Análise da poética de Baudelaire e dos seus elementos alegóricos	140
• A cidade como elemento matricial da poesia; o <i>flâneur</i> e a <i>flânerie</i>	141
• A relação entre <i>flânerie</i> e empatia; a ruína enquanto objecto da alegoria	169
2. A experiência do homem moderno na época da reprodutibilidade técnica; a relação entre alienação e aura	180
3. O Tempo e o Jogo; a sua relação interna	188
4. O coleccionador enquanto figura alegórica da modernidade e o seu significado	192
	200
BIBLIOGRAFIA	212
AGRADECIMENTOS	

**Maria João Cantinho**  
[mjcantinho@hotmail.com](mailto:mjcantinho@hotmail.com)