



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Giovander Pereira Dumont

**Da queda da linguagem ao declínio da narração: linguagem, alegoria e
narrativa em Walter Benjamin**

Rio de Janeiro

2017

Giovander Pereira Dumont

**Da queda da linguagem ao declínio da narração: linguagem, alegoria e
narrativa em Walter Benjamin**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientação: Prof. Dr. Fabiano de Lemos Britto.

Rio de Janeiro,

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

B468 Dumont, Giovander Pereira.
Da queda da linguagem ao declínio da narração: language,
alegoria e narrativa em Walter Benjamin / Giovander Pereira
Dumont. – 2017.
131 f.

Orientador: Fabiano de Lemos Britto.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Filosofia alemã - Teses.
I. Britto, Fabiano de Lemos. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(430)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Giovander Pereira Dumont

**Da queda da linguagem ao declínio da narração: linguagem, alegoria e
narrativa em Walter Benjamin**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 08 de março de 2017.

Banca examinadora

Prof. Fabiano de Lemos Britto (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof.^a Noeli Ramme
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof.^a Carla Costa Pinto Francalanci
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus amores Roberta e Benjamim, a linguagem manifestada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha companheira Roberta, mulher de fibra e de coragem, que ao longo dos anos tem se mostrado um pilar para construir e desconstruir verdades. Agradeço ao meu filho Benjamim, presente ao longo de todo esse processo, me intuindo a ter sempre coragem para prosseguir. Agradeço ao meu professor orientador Fabiano de Lemos Brito, por confiar em um aluno desconhecido, mas, sobretudo, por me orientar de uma forma extremamente rica, criativa e singular, em suas aulas. Agradeço as professoras Noeli Ramme e Carla Costa Pinto Francalanci, que aceitaram de uma forma muito solícita participarem da banca. Agradeço a UERJ e a todo seu corpo docente e discente e a todos os companheiros da secretária da Pós-Graduação e funcionários como um todo, a CAPES, e a todos que de algum modo contribuíram com minha jornada na construção desse trabalho, ou que de alguma forma, o possibilitou.

“E o senhor, como se chama?”

“Espere, está na ponta da língua.”

Tudo começou assim.

Umberto Eco

Filosofar significa (...) interpretar a alegoria.

Friedrich Schlegel

Interrupção, incoerência, surpresa são as condições comuns de nossa vida. Elas se tornaram mesmo necessidades reais para muitas pessoas, cujas mentes deixaram de ser alimentadas por outra coisa que não mudanças repentinas e estímulos constantemente renovados ... Não podemos mais tolerar o que dura. Não sabemos mais fazer com que o tédio dê frutos.

Assim, toda a questão se reduz a isto: pode a mente humana dominar o que a mente humana criou?

Paul Valéry

RESUMO

DUMONT, G. P. *Da queda da linguagem ao declínio da narração: linguagem, alegoria e narrativa em Walter Benjamin*. 2017. 131 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2017.

A presente dissertação tem como objeto de estudo a concepção da linguagem, da alegoria e da narrativa em Walter Benjamin. A linguagem é analisada na sua concepção antropológica sensorial, no conceito de *semelhança extra sensível* e no âmbito do princípio, voltado para a língua adâmica e sua queda. A alegoria é concebida enquanto crítica filosófica à filosofia de Sistema e como responsável pela escrita da história. A narrativa é concebida como sendo o sentido pleno da linguagem. Desse modo, a narrativa tem o poder de deixar em aberto os sentidos das histórias pela memória, e assim, perpetuar a cultura e a tradição de um povo. Dado o escopo que constitui o objeto pesquisado na dissertação, devemos ressaltar que procuramos fazer uma descrição expositiva e analítica do mesmo, sem nos aprofundarmos no aspecto crítico. O que se busca com a pesquisa é uma reflexão sobre como o nosso modo de se constituir pela linguagem, e conseqüentemente, pela escrita alegórica e pela narrativa, representa, em Walter Benjamin, o tipo de sociedade que nos tornamos, ou que pretendemos nos tornar.

Palavras-chave: Benjamin. Filosofia. Linguagem. Alegoria. Narração.

ABSTRACT

DUMONT, G. P. *From the fall of language to the decline of narration: language, allegory and narrative in Walter Benjamin*. 2017. 131 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

The present dissertation has as object of study the conception of language, allegory and narrative in Walter Benjamin. Language is analyzed in its sensorial anthropologic conception, in the concept of extra-sensitive similarity and in the scope of principle, directed to the Adamic language and its fall. Allegory is conceived as philosophical critic to the philosophy of system and as responsible for the writing of history. Narrative is understood as the full meaning of language. Thus, narrative has the power to leave the meanings of history open to memory and, this way, to perpetuate the culture and the tradition of a people. Given the scope which constitute the researches object in the dissertation, we shall emphasize that we try to make an expositive and analytic description of it, without going deep in the critic aspect. What is sought in the research is a reflection about how our manner of constituting ourselves by language, and consequently, by allegoric writing and narrative, represents, in Walter Benjamin, the type of society we have become, or that we intend to become.

Keywords: Benjamin. Philosophy. Language. Allegory. Narration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. WALTER BENJAMIN, O LEITOR DE ESTRELAS: DA LINGUAGEM A ESCRITA	19
1.1 Sobre a semelhança não física, entre a linguagem e à escrita	19
1.2 Deus e a linguagem	31
1.3 A Filosofia e a Semiologia	39
1.4 A influência do Romantismo alemão e do messianismo judaico	45
2. A ESCRITA ALEGÓRICA	58
2.1 Sobre a alegoria e seu papel crítico	58
3. LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA: O DECLÍNIO DA NARRAÇÃO	84
3.1 Experiência, narrativa e declínio	84
3.1.1 <u>Sobre a arte de narrar e sua decadência: o romance e o jornalismo</u>	91
3.2 A arte de narrar histórias – Benjamin, o contador de histórias	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

O interesse central dessa dissertação é fazer uma exposição da filosofia da linguagem de Walter Benjamin. O título “*Da queda da linguagem ao declínio da narração: Linguagem, alegoria e narrativa em Walter Benjamin*” expõe em grande medida o percurso desenvolvido ao longo deste estudo. Assim, nosso primeiro foco foi descrever de forma analítica a concepção de linguagem em Benjamin, levantando em consideração a sua perspectiva sensorial e antropológica, sem se esquecer da sua concepção, relacionada à linguagem adâmica e conseqüentemente a sua queda. Nesse contexto inicial é explorado tanto a questão da queda da linguagem e seus desdobramentos, quanto à passagem da linguagem oral para a escrita. Nesse momento a primeira concepção da escrita reconhecida é a alegórica. Em um segundo momento, há o desenvolvimento da perspectiva da escrita alegórica, sendo ela proposta por Benjamin na obra *A origem do drama barroco alemão*¹ como a escrita responsável pela crítica filosófica à *filosofia de sistema*, e como a escrita da própria história, pelo aspecto de sua fragmentação. Por fim nos debruçamos na análise da narrativa e seu declínio. A narrativa diz respeito à possibilidade de perpetuar, através da arte de narrar, a memória cultural de um povo, facultando ao homem a experiência coletiva, ou *Experiência autêntica Erfahrung*, responsável pela transmissão da sabedoria em forma de conselho.

Contudo, na modernidade, a arte de narrar está em declínio, devido aos novos modos de existência promovidos pelo avanço do processo industrial e pela reprodutibilidade técnica, entre outros fatores. Assim, a informação jornalística e os romances irão voltar o homem para uma *Experiência solitária*, a Experiência individual *Erlebniz*, ou inautêntica, também colocada por Benjamin como vivência, no sentido de ser um modo solitário de se viver. Esse processo acontece por esses novos meios produzirem uma introspecção no leitor, que, fechado em sua leitura, abdica do convívio com os outros e deixa de escutar, e conseqüentemente narrar, as histórias.

Todo esse processo da concepção primeira da linguagem adâmica, passando pela constituição das primeiras palavras escritas, sendo essas palavras na forma de alegorias, até a concepção da narrativa e seu declínio na modernidade, têm uma íntima ligação, que acontece pelos seus desdobramentos e implicações. Nesse sentido, esses desdobramentos fazem parte

¹ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet- São Paulo- USP, Editora Brasiliense 1984.

do escopo conceitual da própria linguagem, passando da oralidade à escrita, da mística às ciências, da religião à filosofia.

O conhecimento na modernidade estabelece-se na medida em que o sujeito, como um *Ser* pensante, apropria-se cognitivamente, através de seu juízo, dos objetos do mundo material. Este conhecimento pressupõe o domínio e a acomodação do objeto do conhecimento pelo sujeito, que estabelece uma relação de conhecimento com este objeto. Temos assim, a abstração do mundo material, sua universalização e conseqüentemente uma sugestão de domínio do objeto, pelo juízo daquele sujeito que se diz conhecer. O foco do conhecimento é o sujeito, e a partir deste conhecimento, o sujeito estabelece sua verdade, pois a verdade é um processo cognitivo do sujeito que estabelece uma relação de conhecimento com ele mesmo, com os objetos, com os outros e com o mundo. A ruptura com esta forma de pensar o conhecimento é proposta por Benjamin no Prefácio da tese *A Origem do drama barroco alemão* como uma maneira de resgatar a verdade e recolocá-la no âmbito da linguagem, como ele concebeu no ensaio sobre a linguagem de 1916. Benjamin, aprofundando sua concepção da *filosofia da linguagem*, restabelece na linguagem a possibilidade de buscar a verdade, destituindo o valor de verdade do conhecimento estabelecido pelo *Sistema Filosófico* -que tem um caráter cientificista unificador, e que tenta “capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro”² cuja intenção é abarcar o todo pelo sujeito.

Para Benjamin, a materialidade do tempo e da natureza não podem se transformar em um ideal abstrato, como Goethe faz com a beleza, transformando aquilo que é natural e material em um cânone abstrato, idealizado, fora da natureza real e tangível. Por isso mesmo sua *filosofia da linguagem* constitui uma crítica radical à concepção filosófica idealizada e matematizada do conhecimento do *Sistema* e propõe uma concepção de crítica que *desvia*, e destrói esta totalização de sentido, supostamente abstraída pelo sujeito moderno. Sua crítica se constitui nos detalhes, nos fragmentos e através desta fragmentação, desvia desta universalização conceitual, e revela a *descontinuidade*, que materializa a escrita e a introduz no tempo, recoloca a verdade no âmbito do sensível, e não do ideal conceitual.

Benjamin compreende que a operacionalidade da razão conceitual e a instrumentalização da linguagem por essa mesma razão têm uma funcionalidade moral na

²Idem, p. 50.

sociedade. Suas consequências têm impacto direto nas práticas de dominação cultural e de produção de verdades, que funcionam como modos operantes da razão conceitual. Por isso mesmo, ele refuta essa abstração conceitual da verdade, por entender que ela não leva em consideração a origem da linguagem e sua motivação. Sendo assim, ele busca justificar a origem da linguagem em sua manifestação material e espiritual e, desta forma, não nega sua fisiologia e natureza primitiva, atribuindo valor à manifestação do não racional e privilegiando as intuições; por outro lado, reforça o caráter mágico e esotérico da linguagem, que se associa ao místico e ao espírito. Dessa forma, nosso pensador restituiu o valor da *imagem alegórica* e sua *antinomia* enquanto sentido da linguagem propriamente dita e consequentemente da verdade.

Nesse sentido, a relação da verdade não é com o conhecimento e com a linguagem, como demonstra Katia Muricy ao analisar e citar Benjamin:

Como o artista, o filósofo trabalha na esfera da apresentação. Benjamin irá distinguir radicalmente conhecimento e verdade, atribuindo ao conhecimento uma identificação aos temas filosóficos da consciência e propondo para a verdade uma filosofia do ser e da linguagem. Assim, no que diz respeito às categorias de sujeito e de objeto: o conhecimento sempre pretende a posse de um objeto, ainda que seja um objeto constituído pela consciência. A esta característica corresponde o método do conhecimento, via para a aquisição do objeto e determinado pela categoria de sujeito, já que necessariamente “inerente a uma estrutura da consciência”. Já para a verdade –para a filosofia- não há sujeito ou objeto e não há, tampouco, método como via exterior: “a quintessência do seu método é a apresentação. Método é desvio. A apresentação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado.” Método e verdade se fundem na apresentação: “o método (...) é para a verdade apresentação de si mesma e portanto, como forma, dado justamente com ela.”³

Para Benjamin a filosofia do sistema em sua matematização dos fatos históricos, em uma soma didática, busca quantificá-los, para didaticamente estabelecer uma cronologia linear e, assim, ignora a condição de historicidade dos fatos e sua fragmentação. Toda particularidade é negligenciada por uma pretensão de totalidade discursiva, que tenta abarcar sistematicamente o todo. No entanto, essa pretensão acaba por produzir ficções que são passadas como verdades constituídas historicamente:

³ MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética- Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Ed Relumbre Dumará Rio de Janeiro 1999, p. 138.

A doutrina filosófica funda-se na codificação histórica. Ela não pode ser invocada *more geométrico*. Quanto mais claramente a matemática demonstra que a eliminação total do problema da representação reivindicada por qualquer sistema didático eficaz é o sinal do conhecimento genuíno, mais decisivamente ela renuncia àquela esfera da verdade visada pela linguagem. A dimensão metodológica dos projetos filosóficos não se incorpora à sua estrutura didática. Isto significa, apenas, que um esoterismo é inerente a tais projetos, que eles não podem descartar, que estão proibidos de negar e do qual não podem vangloriar-se sem riscos. O conceito de sistema, do século XIX, ignora a alternativa à forma filosófica, representada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico.⁴

Benjamin ressalta a impossibilidade de um conhecimento fundado pelo sujeito, no próprio sujeito, a não ser aquele que se funda na própria língua que nomeia. Por isso, somente uma *filosofia da linguagem* que não pretende um saber, mas estipular uma busca, uma filosofia que almeja não o conhecimento, devido à sua impossibilidade em sua plenitude, mas a verdade, como uma possibilidade, que é proposta no drama barroco:

A estrutura da verdade requer uma essência que pela ausência de intenção se assemelha à das coisas, mas lhes é superior pela permanência. A verdade não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a força que determina a essência dessa empiria. O ser livre de qualquer fenomenalidade, no qual reside exclusivamente essa força, é a do Nome⁵.

Pois bem, nesta perspectiva toda natureza e toda forma de conhecimento humano é um tipo de linguagem, ou seja, tudo é linguagem, e assim, a linguagem é a expressão da espiritualidade de tudo nela mesma. Quando Deus não submete o homem à linguagem e lhe presenteia com a dádiva da linguagem, nesse ato, Deus possibilita o homem ser também Deus, pela força do ato de *Nomear*. Assim quando no tempo adâmico o homem nomeava as coisas, ele participava diretamente da pura língua e da contemplação do puro conhecimento divino.

Nomear na língua divina representaria a essência do conhecimento - “a língua paradisíaca do homem deve necessariamente ter sido a do conhecimento perfeito(...). Que a

⁴BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet- São Paulo- USP, Editora Brasiliense 1984, p. 49 e 50.

⁵Idem, p. 58.

língua do paraíso tenha sido a língua do conhecimento perfeito é algo que nem mesmo a existência da árvore do conhecimento pode dissimular”⁶. Contudo, houve o pecado original e a queda de Adão e conseqüentemente a queda da linguagem e seu poder de criação divina e da condição do puro conhecimento divino. A principal consequência do pecado original e da conseqüente queda da língua pura foi o esvaziamento da palavra nomeadora e o surgimento da palavra *humana*. Surge a palavra enquanto algo que designa algo exterior a si mesmo. Surge propriamente a palavra enquanto uma copia imperfeita da palavra que nomeia:

... o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos.⁷

A implicação direta dessa transformação foi a impossibilidade de o homem ter novamente acesso ao puro conhecimento e conseqüentemente surge a mixórdia de línguas, na qual é multifacetada e se transforma em línguas, nas quais perpetua a confusão. Mas a consequência mais relevante para a nossa exposição diz respeito à palavra agora se remeter a, ou mesmo significar, sempre algo exterior a si mesma, mesmo que busque inicialmente sustentar e expressar sua magia. Mas nesta circunstância a palavra passa a “apenas” fazer referência a algo, como um meio e assim se transformar em signo das coisas;

Ao sair da pura linguagem do nome, o homem transforma a linguagem em meio (a saber, meio para um conhecimento que não lhe é adequado), e com isso a transforma também, pelo menos em parte, em *mero* signo; daí mais tarde, a pluralidade das línguas.⁸

⁶ Idem, p. 66.

⁷ Idem, p. 67.

⁸ Idem, p.68.

Essa concepção linguística, na qual a palavra se torna algo exterior a si mesma, um *mero signo* do objeto significado, representa não somente a queda do homem do paraíso e da sua possibilidade de participar do puro conhecimento divino através do ato de nomear as coisas, mas representa, sobretudo, sua errância pelo mundo, seu isolamento pela língua, sua solidão.

Essa solidão linguística causada pelo pecado original, que representou a possibilidade do surgimento da palavra humana enquanto signo e da variação das línguas, tornou-se nossa condição, apropriada pela modernidade enquanto *modos operantes* de ser. Neste sentido, essa nova forma de comunicação, na qual a língua apenas funciona com a representação exterior e abstrata das coisas, não consegue dar conta da essencialidade do ser e de sua plenitude de quando do tempo adâmico.

Essa solidão linguística só vem confirmar que a linguagem, sem sombra de dúvida, em Benjamin, é toda e qualquer forma de expressão e comunicação, e nela conseguimos manifestar nossa experiência de mundo. Esta, comunicamos pelas palavras, que transformamos em histórias. Para Benjamin, quando a palavra sofre uma queda, ela perde seu poder de expressar através do *nome*, o próprio poder divino de criar significados para as coisas. Isso representa uma limitação linguística que pode ser amenizada pela arte da narrativa, que Benjamin entende ser a fonte de sabedoria do homem após a queda da linguagem. Assim a queda da linguagem tem uma implicação no valor da narrativa, e o declínio da narrativa decreta de vez o abalo da tradição, que acaba por gerar o fracasso da experiência autêntica da “*Erfahrung*” na modernidade.

Partindo do princípio de que a linguagem fundamenta a narrativa, propomos saber qual o sentido da linguagem em Benjamin. Para tal empreendimento, devemos começar pelo início, ou melhor, pela busca do que representa a *linguagem* antes da *palavra escrita*. Seguindo este trajeto, abordaremos a sua *teoria do conhecimento*.

Na análise sobre o *processo do conhecimento* iremos perceber a influência marcante do *Romantismo alemão* e do *messianismo judaico*, que irão levar de uma *experiência mística* de linguagem à concepção da *filosofia da linguagem* de Benjamin. Essa experiência mística

terá também uma influência em toda a sua filosofia, inclusive sua concepção da história, como é perceptível no seu último texto “*Sobre conceito da história*”⁹.

O que é conhecer e como se dá este processo em Benjamin? Conhecimento é a mesma coisa que verdade? Após aprofundarmos essa questão deveremos abordar criticamente a questão da *alegoria* e sua importância no pensamento de Benjamin. Devemos ter em mente que a alegoria para Benjamin é um processo de *escrita da história* e da própria forma de escrever sua filosofia. Essa escrita busca referências na sua *filosofia da linguagem* e na sua concepção *narrativa*. Assim, ao mesmo tempo em que pretende restabelecer uma *origem* dos *conceitos*, para fundamentar o *tempo*, a *alegoria* e o *fragmento*, Benjamin busca na *memória* suas *narrativas* que descrevem, como faz um cronista, os costumes, a política e os espaços de seu tempo.

Neste estudo da linguagem se encontra fundamentada sua crítica à forma de conceber o conhecimento na Modernidade. A consequência direta da queda da linguagem adâmica foi transformar a palavra que nomeia em signo. Assim, o nome, que expressava o poder divino e era a manifestação direta daquilo que ele nomeava, passa a representar arbitrariamente um objeto. A palavra, após a queda, passa a ser meramente um instrumento de controle e racionalização do mundo. A palavra já não é mais parte integrante do objeto, nem expressa a espiritualidade do homem, mas apenas representa abstratamente as coisas. Essa relação em que a palavra se abstrai dos objetos e é esvaziada de significado é a manifestação da linguagem na modernidade.

Essa forma de conhecimento pautado por uma relação abstrata da palavra é criticada por Benjamin, que indica tratar-se de uma falsa pretensão, na medida em que o homem moderno julga conhecer a coisas, sem de fato ter acesso a elas. O conhecimento moderno busca sistematizar na razão a natureza das coisas e o tempo da história. As consequências destes equívocos são as mais diversas e, entre elas, constam as ficções narrativas, que são empregadas enquanto verdades na constituição do sentido da história clássica acadêmica, como é o caso do historicismo. Outra consequência destes equívocos é a concepção de políticas que respaldam suas ações arbitrárias em discursos técnicos científicos, como foi o caso da escalada nazista, e por fim podemos citar enquanto consequência a implementação da

⁹ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o Conceito da História*, Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, retirada do livro de LOWY, Michael. *Aviso de incêndio*; São Paulo, Editora Boitempo, 1ed. 2005.

própria barbárie, como imposição cultural, levando o próprio Benjamin a citar que todo monumento da história é a representação de uma barbárie.

Esse cenário, fruto da queda da linguagem, na medida em que o homem deixou de participar do conhecimento divino, que é fundador do mundo, estabelece uma nova realidade. Na modernidade, o homem se encontra solitário, e assim, sem participar da língua nomeadora, o homem passa a viver na confusão da “*tagarelice*” buscando o seu próprio sentido de ser.

Nesse cenário moderno, o homem é atravessado pelo discurso científico positivista, fundador de verdades e pela técnica e sua reprodutibilidade. A narrativa é a garantia da manutenção do saber tradicional, que comunica a sabedoria de vida dos mais antigos, dos costumes, do verdadeiro saber transmitido na forma de conselho. Pelo seu caráter alegórico, a narrativa comunica a história natural das coisas e dos homens e também o encontro com o divino nas histórias de cunho teológico e místico, como é o caso da alegoria na Idade Média, ou de algumas narrativas de *Nikolai Leskov*, narrador analisado no ensaio *O Narrador*. A narrativa não se submete ao discurso controlador e fechado das ciências e mantém em sua abertura a possibilidade de continuação, que não representa por sua vez, continuidade cronológica, mas interpretação, a intervenção do ouvinte na história do narrador. Nesse sentido, a narrativa é fragmentada, singular e carrega com ela a força das experiências coletivas.

Nossa proposta, enquanto pesquisa, consiste justamente em fazer uma leitura analítica da concepção da linguagem e da narrativa em Walter Benjamin, fundamentando suas concepções originais. Antes até da escrita, a palavra oral era a responsável pela constituição do saber dos povos antigos, as estrelas eram as palavras, e as constelações os textos a serem interpretados, dessas interpretações nasciam às histórias. Essas histórias narradas continham o poder da verdade da revelação cósmica, as palavras exerciam uma influência mágica na vida das pessoas. Tudo era possível nas primeiras narrativas, pois conseguiam perpetuar a sabedoria e a memória dos antepassados, mesmo sem nenhum apelo a qualquer tipo de técnica exterior. Mesmo quando surgem os hieróglifos, essa primeira tentativa de eternizar materialmente o pensamento, eles não rompem com a magia da história oral, e no mais colaboram com ela, criam-se símbolos que remetem aos deuses e perpetuam os saberes.

Se a queda da linguagem oral representa o surgimento da linguagem escrita, como Benjamin afirma em seu ensaio sobre a linguagem de 1916, devemos pensar nas consequências dessa queda e sua implicação na constituição da origem da palavra escrita. Dentro deste processo, a escrita gradativamente vai se submetendo ao conhecimento do *logos*

racional, assim com o passar do tempo, a linguagem perde a magia mística de sua origem, que se encontrava na sua oralidade narrativa e na sua primeira concepção escrita, enquanto hieróglifos. Após deixar sua magia de simbolizar a ligação com o divino, através das primeiras narrações e dos primeiros hieróglifos, a linguagem do homem passa a se manifestar na escrita alfabética. Para Benjamin, essa passagem, da oralidade para os hieróglifos e dos hieróglifos para a escrita alfabética, representa a ruína da nossa linguagem, em que a linguagem abre mão da imagem, da magia e do divino para se submeter ao domínio do poder racional que acontece na abstração conceitual. As consequências dessa ruína linguística são a ilusão do conhecimento, a pretensão de uma verdade histórica e a elaboração de um discurso científico e técnico que influencia diretamente nas práticas políticas modernas. O resultado é a submissão do homem aos modos de produção, seu isolamento na introspecção de sua solidão, em seu silêncio, contribuindo a passos largos para o fim da tradição, da narrativa, da memória coletiva e do patrimônio cultural comum.

Assim, nossa pesquisa busca fazer uma incursão neste universo linguístico e narrativo benjaminiano, e isso se dá não apenas pela urgência a que esse universo remete, mas pela possibilidade que ele sugere de criar novas realidades, realidades que não se limitam a uma única forma de se manifestarem, engessadas em conceitos universais e atemporais, mas que aceitam ser interpretadas e continuadas. Nesse sentido, nossa pesquisa não tem a pretensão de afirmar qualquer tipo de verdade pronta, ou sequer uma conclusão determinada, mas apresenta-se enquanto uma *descrição* e uma *interpretação* possível da filosofia de Walter Benjamin, mantendo-se aberta às interpretações e à crítica dos leitores, enquanto um saber aberto e vivo, como a própria linguagem.

1. WALTER BENJAMIN, O LEITOR DE ESTRELAS: DA LINGUAGEM A ESCRITA

1.1 Sobre a semelhança não física, entre a linguagem e a escrita

“Ler o que nunca foi escrito”. Esta é a leitura mais antiga: a leitura antes de todas as linguagens, a partir das vísceras, das estrelas ou das danças. Mais tarde começaram a se utilizar os elos de meditação para uma nova leitura, as runas e os hieróglifos. Supõe-se que estes foram estádios pelos quais aquele dom mimético, que fora anteriormente a base da Práxis oculta, encontrou o acesso para a escrita e para linguagem.¹⁰

Em seu ensaio *A doutrina das Semelhanças*¹¹(1933), Benjamin analisa que mesmo antes do desenvolvimento da técnica da palavra escrita, o homem já buscava de uma forma oculta decifrar os enigmas do universo, e, além disso, comunicar estes enigmas. Nesse ensaio, ele defende que os primeiros povos, através de uma *faculdade mimética*, conseguiam “ler” as estrelas e transmitir um saber, considerado mágico e oculto, porém, com um valor de verdade.

Essa faculdade mimética de ler as estrelas fundamenta o conceito de *semelhança extra-sensível*. Segundo Benjamin, esse conceito é um modo de concepção sensorial do homem e serviu como uma concepção primeira de linguagem que, posteriormente, veio a constituir a condição de fundamentação da linguagem escrita: “Não obstante, possuímos também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de semelhança extra-sensível. É a linguagem.”¹².

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Teoria das Semelhanças*; Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política; Tradução: Maria Luz Moita - Lisboa: Relógio D'Água Editores 1992, p.68.

¹¹ Existem duas versões deste texto traduzido para o português. Uma se encontra no livro *Magia e Técnica, Arte e Política* publicado pela editora brasileira e traduzido por Sergio Paulo Rouanet, na qual foi traduzido com o título *A doutrina das semelhanças* e outra versão que se encontra no livro *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*; publicado em Lisboa pela editora Relógio D'Água Editores e traduzido pela Maria Luz Moita com o título *Teoria das Semelhanças*. Além da notada diferença da tradução do título, há dentro do texto outra diferença conceitual que se refere à ideia central. Na *A doutrina das semelhanças* Sergio Paulo Rouanet usa o termo **extra-sensível** para se referir a doutrina da semelhança, por sua vez, Maria Luz Moita na *Teoria das Semelhanças* usa o termo **não física**. Nesta pesquisa faço uso de ambas às traduções, por compreender que ambas, cada uma com sua particularidade, contribuem com a compreensão deste termo de difícil acesso.

¹² BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças* Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Editora Brasiliense. 7ed. 1994, p. 110.

Benjamin cita a astrologia como um saber que proporcionou o desenvolvimento do conceito da *semelhança extra-sensível*, que se fundamenta em uma percepção do tempo e do espaço. Assim, este conceito constituiria uma concepção de linguagem que buscava imitar não os comportamentos corporais, mas a perspectiva *espacial e temporal* das *estrelas*:

Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal. A conjunção de dois astros, que só pode ser vista num momento específico, é observada por um terceiro protagonista, o astrólogo.¹³

Essa percepção da *semelhança extra-sensível* está além da ideia puramente de imitação enquanto forma de aprendizado. Quando Benjamin sugere que podemos, através de um método mimético, imitar os próprios astros, ele abre uma possibilidade mágica e mística da interação diretamente com o tempo e o espaço, ampliado para além da superfície física da natureza e do conhecimento puramente científico, o conhecimento originário das coisas do mundo.

Desse modo, o conceito da *semelhança extra-sensível* acontece no momento em que um astrólogo observa os astros e vê uma constelação. Esse momento é único, e de forma comparativa, o momento do nascimento de uma criança também é. Em ambos os casos, não se observa a coisa em si (os astros e o nascimento), mas o tempo e o espaço, e tudo acontece em um lampejo, na velocidade de um relâmpago. E a tradição seria responsável por incorporar os recém-nascidos nesta prática de imitar, sem ser necessariamente física, mas espacial e temporal, os astros, fundamentando deste modo, um saber válido, comunicável e tradicional:

Em princípio deve admitir-se o facto de os fenómenos do céu terem sido imitados pelos antigos, tanto individual como coletivamente; e ainda que essa imitação devesse conter as instituições para lidar com qualquer semelhança existente. (...) Mas se realmente o gênio mimético foi uma força determinante na vida dos antigos, é quase impossível deixar de atribuir ao

¹³ Idem, p. 110.

recém- nascido à plenitude deste dom, especialmente no que respeita à sua integração perfeita na ordem cósmica.¹⁴

Assim, esta suposta linguagem em seus primórdios se fundamentava pela capacidade mimética, tal como foi o caso da astrologia, que mesmo não sendo considerada uma linguagem propriamente dita, tinha como base de conhecimento a imitação das constelações:

(...) na gênese da linguagem, coube ao comportamento imitativo o lugar de elemento onomatopaico. E se a linguagem, tal como os entendidos a consideram, não é um sistema convencional de sinais, então para nos aproximarmos da sua essência, temos que remontar a ideias, tal como existiam na sua forma mais rude e mais primitiva, isto é, na forma de explicação onomatopaica.¹⁵

Essa capacidade mimética do homem em atribuir sentido e significado às coisas está presente na gênese da linguagem e se configura na *onomatopéia*. Contudo, Benjamin não está sugerindo a pura imitação física, presente na concepção mimética onomatopaica de linguagem, mas reafirma o conceito oculto e místico da teoria da *semelhança extra-sensível*:

Por outras palavras: pode atribuir-se um sentido, a uma frase de Leonhard, constante numa sua obra didáctica, “Das Wort” (A Palavra), em que afirma: “Cada palavra é – e toda a língua - onomatopaica.” A chave que vem tornar esta tese verdadeiramente transparente oculta-se no conceito de semelhança não física. Se se ordenassem palavras de línguas diferentes, com o mesmo significado, em torno desse significado como se ele fosse um ponto central, verificar-se-ia que todas elas – muitas vezes não possuindo a menor semelhança entre si- seriam semelhantes àquele significado que está ao centro.¹⁶

Benjamin tem consciência de que esse paradigma da *semelhança extra-sensível*, por ser próximo de teorias místicas e teológicas, quando aplicado à gênese da linguagem, representava uma ruptura com o paradigma dominante da semiologia. Pois, a semiologia na

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Teoria das Semelhanças; Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*; Tradução: Maria Luz Moita - Lisboa: Relógio D'Água Editores 1992, pg.61.

¹⁵ Idem, p. 62.

¹⁶ Idem, p. 62.

modernidade perdia gradativamente as influências metafísicas¹⁷ dos séculos passados, para se estabelecer em um campo cientificista nos decorrer do século XIX, como podemos observar na análise feita por Simon Bouquet:

Embora no século XVII, no século XVIII e no início do século XIX a reflexão sobre a linguagem esteja impregnada de metafísica, até mesmo nas obras dos gramáticos cujas introduções desenvolvem teorias da significação, a segunda metade do século XIX, ao contrário, será marcada, tanto em relação à reflexão sobre a linguagem quanto às reflexões sobre o homem em geral, por uma crescente rejeição aos objetos metafísicos tradicionais e por um maior interesse pelas ciências, galileanas ou não, voltadas aos objetos empíricos-ciências das quais a gramática comparada aparece como um (senão o) protótipo.¹⁸

Porém, isso não é uma preocupação para Benjamin e, desse modo, a importância desse paradigma místico se dá pela possibilidade de abrir uma perspectiva para se introduzir a *palavra* escrita, e não apenas a fala, no centro da linguagem humana; “Ora é sabido que as

¹⁷ A título de ilustração vamos citar uma passagem da análise de Filomena Aguiar de Vasconcelos para compreender esse aspecto metafísico da linguagem e sua passagem gradual para a perspectiva científica. A sua análise se concentra nos estudos linguísticos de Böhme e Leibniz e nas diferenças de concepções filosóficas dos autores, que retratam justamente essa passagem gradual de um paradigma para outro: “*Em suma, o processo a posteriori de reconstrução histórica da língua original, adâmica, coincidente com a ontologia da própria natureza, recorre sobretudo às investigações arqueológicas e filológicas para tentar descobrir nas línguas contemporâneas a textura interior do alfabeto que presidiria ao mecanismo nominalista da criação. Nesse âmbito de reflexões, a diferença fundamental da proposta leibniziana face à reflexão seiscentista de Böhme reside no modo de cada qual considerar o problema da mediação linguística, na sua opacidade e densidade, relativamente às coisas designadas. Tanto para Böhme como para Leibniz, só é possível reconhecer a proximidade da linguagem com o mundo no plano do significante. Böhme, porém, remete para o conhecimento da revelação a sua intuição de uma analogia sensual entre os significantes das línguas reais e os da língua original. Por sua vez, Leibniz identifica, por via do conhecimento científico, uma relação genealógica entre línguas vernáculas e a língua original.*” (p. 64) Evidentemente a análise linguística de Leibniz não representa a corrente empírico-científico da qual a gramática comparada é o cânone por excelência, e mesmo que ela ainda mantenha aspectos metafísicos, definitivamente ela representa essa passagem gradual para uma perspectiva científica de paradigma de concepção de linguagem; “*(...) a ontologia de Leibniz, afastando-se das de Descartes e Espinosa, estabelece a existência de dois planos, ambos provenientes de Deus, o das ‘verdades eternas’ e o das ‘verdades de facto’ ou contingentes. A diferença entre os dois planos determina-se pela diferente ordem de necessidade que presidiu à sua criação: o plano das verdades eternas provém de Deus por necessidade metafísica, o plano das contingências provém igualmente de Deus, todavia, por necessidade física ou moral. A questão da existência assume-se relativamente aos dois planos acima referidos e articula-se com a noção lógico-matemática de possibilidades.*” (p. 66) VASCONCELOS, Filomena Aguiar de. *Filosofia da Linguagem do século XVIII*; Revista da Faculdade de Letras –LÍNGUAS E LINTERATURAS- Porto, XVI, 1999, p.59-67.

¹⁸ BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*; Tradução: Carlos A. L. Salum e Ana Lúcia Franco-São Paulo, Editora Cultrix, 1997, p. 188 e 189.

teorias místicas da linguagem não se contentam em introduzir a palavra falada no âmbito das suas reflexões. Elas interessam-se igualmente pela escrita.”¹⁹

Mas, de fato, o que esta possibilidade da palavra escrita representa na filosofia da linguagem de Benjamin? De acordo com sua teoria da *semelhança extra-sensível*, o que é mais importante é a possibilidade da comparação da palavra falada com a palavra escrita. Nesse momento surge a oportunidade de o pensamento ser *expresso*²⁰ pela fala e pela escrita por *semelhança extra-sensível*. Essa ligação entre o pensamento e o que foi intencionado por ele através da fala ou da escrita sempre será novo, nessa perspectiva, sempre terá a possibilidade de novas e novas interpretações:

Temos pois a semelhança não física, que reforça (estabelece) a ligação não só entre a fala e o pensamento, mas também entre a escrita e o pensamento e ainda entre a fala e a escrita. E fá-lo sempre de uma maneira totalmente nova, original, irreduzível.²¹

Na *semelhança extra-sensível* a linguagem, desde o início, *expressa* por *semelhança* aquilo que ela não é (constelação e homem). É saber ler as estrelas e das estrelas ler nossa

¹⁹ Idem, p. 62, 63.

²⁰ Para Benjamin, como já foi elucidado, o conceito de *semelhança extra-sensível* é a primeira concepção sensorial de linguagem do homem, e a linguagem em Benjamin é expressão, como teremos a oportunidade de elucidar. Deste modo, o termo expressão contrapõe o termo representação, assim, a linguagem enquanto palavra não representa por signos, o seu significante, mas expressa pelo nome, diretamente seu objeto. Nesse sentido, a palavra não é meio, ou instrumento referencial, ela é em si mesma a essência daquilo que nomeia. Por isso mesmo é importante pensar em que sentido o termo expressão é aplicado por Benjamin, já que ele associa diretamente esse termo ao conceito de linguagem. Sendo assim, recorreremos ao dicionário de filosofia *Nicola Abbagnano* para contextualizar o termo na modernidade e seu uso: “Esse termo foi introduzido no uso filosófico na segunda metade do séc. XVII, quando começou a substituir o termo *aparência* para indicar a relação entre Deus e mundo, graças à qual o mundo é “manifestação” de Deus. Spinoza e Leibniz usam o termo nesse sentido.” A linguagem em Benjamin também é “manifestação” de Deus e essa manifestação acontece pelo nome, ou o ato de nomear. Na sequência da descrição do termo expressão são citados três modos que na modernidade eram usualmente aceitos: “Podemos então resumir do seguinte modo as características fundamentais da E., tais como esclarecidas pela investigação moderna: 1 a E. é uma consecução, um termo final, mais do que um instrumento ou um meio; 2 a E. consiste em manifestar-se por meio de símbolos, sendo, por isso, um comportamento característico e próprio do homem; 3a E., ao menos em sua forma madura, implica diversidade, “distância”, ou seja, alteridade entre símbolo e conteúdo simbólico (ou, como também se diz, entre símbolo e intuição correspondente)”. Entre essas três conceituações, Benjamin entende o conceito de expressão e o aplica no sentido da 1ª conceituação, sendo entendido segundo o dicionário *Abbagnano* como: “Pela primeira característica, a E. se diferencia da comunicação, que tem valor instrumental: a linguagem como E. não é um simples meio de comunicação, mas um modo de ser ou de realizar-se do homem.” ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*; tradução e coordenação da 1ª edição brasileira por Alfredo Bossi, revisão e tradução de novos textos Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 418 e 420.

²¹ Idem, p. 63.

própria vida e nossos atos. Podemos afirmar dessas passagens que a linguagem estruturava-se em seus primórdios nas *imagens*, nos fragmentos enquanto constelações, no mistério e no misticismo mágico, na necessidade em um *Ser* superior e não em um princípio racional, sistêmico e onomatopaico. A partir dessa constatação, podemos afirmar que somente a escrita alegórica consegue, com suas características, dar o embasamento hermenêutico à filosofia da linguagem de Benjamin. Assim, a escrita alegórica, pela sua estrutura, pela sua fundamentação etimológica (de *allo*, outro e *agorein*, dizer) expressa a possibilidade da linguagem.

A escrita alegórica supera o paradigma contemporâneo semiótico do jogo previsível do signo e seu significante, e mesmo reconhecendo o valor da semiótica, Benjamin afirma que o jogo da representação tem que ser livre. Nesse sentido, restaura no saber interpretativo da *leitura*, a possibilidade de descentralizar o saber apenas estrito do texto, para lançá-lo nas interpretações da leitura livre. Temos um reaprender a ler o texto como quem lê as estrelas:

O texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. Mas, como essa semelhança extrassensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda, o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica. O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas. No primeiro exemplo, o ato de ler não se desdobra em seus dois componentes. O mesmo não ocorre no segundo caso, que torna manifestos os dois estratos da leitura: o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino.²²

Sendo a essência da linguagem o fato de expressar o outro na medida em que o lê, essa leitura busca decifrar a “*camada profunda*” que possibilita as signiicações na qual emerge o *semelhante*, que Benjamin assume ser extra-sensível, pelo fato do som em uma questão de “*um instante*” se *assemelhar* à palavra e daí surgirem as significações. Todas essas características pertencem à linguagem, e se mantém enraizadas em sua camada mais profunda. E nesse sentido, somente a escrita alégorica, pelo fato de “dizer o outro”, faz com

²²BENJAMIN, w. *A doutrina das semelhanças* Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Editora Brasiliense. 7ed. 1994, p. 112.

que a semelhança extra-sensível dê vazão a essa riqueza mística de significações e interpretações que se encontra na essência constitutiva da linguagem humana. Porém essa essência mística constitutiva da linguagem, a partir de um momento que historicamente foi se constituído, começa a ser encoberta por camadas sobrepostas por camadas e deixa de ter esse caráter mimético não físico da semelhança extra-sensível para ser incorporado gradativamente à semiótica conceitual da linguagem positivista moderna, como nos aponta Benjamin em sua análise:

À primeira vista, tal direção estaria na crescente fragilidade desse dom. Pois o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos. A questão é se se trata de uma extinção da faculdade mimética ou de sua transformação. Embora indiretamente, a astrologia pode sugerir alguns indícios sobre essa metamorfose. Investigando as antigas tradições, podemos imaginar que certas configurações sensíveis tenham sido dotadas de características miméticas de hoje não podemos suspeitar. As constelações são um exemplo.²³

Benjamin se questiona sobre como a linguagem humana foi perdendo sua capacidade de expressar. Se de fato ao longo da história foi-se perdendo esse *Dom* da capacidade mimética ou se gradativamente ele foi se transformando. Contudo, essa não é a grande questão, o que intriga Benjamin e o faz questionar é o estatuto hermenêutico da linguagem do homem moderno e sua tábua rasa, no que diz respeito ao papel da palavra e da escrita da linguagem sua se fixam em uma abstração arbitrária entre signo e significante, onde o som da palavra e sua grafia fazem apenas referência ao seu objeto, supostamente correspondente, e assim, acaba apenas por designá-lo em um jogo de cartas marcada, perdendo a magia da relação da semelhança extra-sensível do som com seu objeto, que possibilitava a sua expressão de uma forma real. Por isso mesmo Benjamin propõe a escrita alegórica, que é a que mais se aproxima da leitura e da linguagem primitiva e nos aproxima de nossas raízes, e a alegoria acaba por se assemelhar à linguagem mítica.

Adorno, intelectual contemporâneo de Benjamin, foi um dos poucos que compreendeu o postulado benjaminiano sobre sua crítica radical em relação à concepção da linguagem moderna e sua perspectiva de escrita do saber, seja ele artístico, histórico ou filosófico, e suas

²³Idem p.109.

implicações diretas na praxis do cotidiano, no que diz respeito à constituição da política, da estética e da cultura na modernidade. Em sua clássica obra *Dialética do esclarecimento*²⁴ Adorno, junto a Horkheimer, não faz questão de esconder a influência²⁵ e o legado da obra *A origem do drama barroco alemão* de Benjamin para fazer sua análise da cultura e sua relação com a mercadoria. No entanto, para embasar sua teoria crítica, faz referência direta à filosofia da linguagem de Benjamin e vem ressaltar todas essas limitações da concepção moderna e positivista da linguagem, que empobrece nitidamente a capacidade mística e mágica da linguagem de expressar seu objeto, para apenas designá-lo e colocar a linguagem a serviço de uma lógica mercadológica do capital, o que acaba por transformar a palavra em um mero instrumento. Adorno, incorporando as ideias de Benjamin, defende o poder mágico da palavra e sua transcendência expressiva e, por isso mesmo, faz menção ao mito, enquanto uma linguagem limpa da semiótica moderna, enquadrada pelo positivismo, linguagem essa que racionaliza, para esclarecer, contudo, seu efeito é mutilador da linguagem:

A desmitologização da linguagem, enquanto elemento do processo total de esclarecimento, é uma recaída da magia. Distintos e inseparáveis, a palavra e o conteúdo estavam associados um ao outro. Conceitos como melancolia, história e mesmo vida, eram reconhecidos na palavra que os destacava e conservava. Sua forma constituía-os e, ao mesmo tempo, refletí-os. A decisão de separar o texto literal como contingente e a correlação com o objeto como arbitrário acaba com a mistura superstuiciosa da palavra e da coisa. O que, numa sucessão determinada de letras, vai além da correlação com o evento é proscrito como obscuro e como verbalismo metafísico. Mas deste modo a palavra, que não deve significar mais nada e agora só pode designar, fica tão fixada na coisa que ela se torna uma fórmula petrificada. Isso afeta tanto a linguagem quanto o objeto. Ao invés de trazer o objeto à experiência, a palavra purificada serve para exibi-lo como instância de um aspecto abstrato, e tudo o mais, desligado da expressão (que não existe mais) pela busca compulsiva de uma impiedosa clareza, se atrofia também na

²⁴ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro; Editora Jorge Zahar, 1985.

²⁵Segundo Susan Buck-Morss na *Dialética do Olhar* Adorno teria sido influenciado pela perspectiva alegórica da história contida na *A origem do drama barroco alemão* ao ponto de lecionar um curso na Universidade de Frankfurt sobre o tema; “Em 1932, Theodor [Wiesengrund] Adorno, ao ser designado o novo professor da Universidade de Frankfurt, deu uma conferência que invocava uma “reorientação da filosofia da história” (*Geschichtsphilosophie*) sob o título “A ideia da história natural”, que transformava o paradoxo inerente a esse termo em um argumento dialético. A conferência mostra a influência de suas conversas com Benjamin em Köningstein, em 1929, quando o projeto das *Passagens* foi discutido, e faz direta menção ao estudo sobre o *Trauerspiel*, que tinha sido a razão para a rejeição de Benjamin à Universidade de Frankfurt, muitos anos antes.”BUCK-MORSS, Susan, *Dialética do Olhar*; tradução: Ana Luiza Andrade- Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG, Editora Universitária Argos. Ed. 2002, p. 88.

realidade. (...) Se, antes de sua racionalização, a palavra permitira não só a nostalgia mas também a mentira, a palavra racionalizada transformou-se em uma camisa de força para a nostalgia, muito mais do que para mentira. A cegueira e o mutismo de fatos a que o positivismo reduziu o mundo estendem-se à própria linguagem, que se limita ao registro desses dados. Assim as próprias designações se tornam impenetráveis, elas adquirem uma contundência, uma força de adesão e repulsão que as assimila ao seu extremo oposto, as fórmulas de encantamento mágico (...)²⁶

É perceptível que a linguagem perde sua dimensão mágica, pois ela fica apenas no estranhamento entre o som e a escrita, essa é a sua dimensão semiótica. Contudo, Benjamin não nega a dimensão semiótica da linguagem; “Essa dimensão –mágica, se se quiser– da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica.”²⁷ Porém, ressalta que a linguagem de alguma forma, “herda” essa mágica relação dos primeiros homens com os objetos, que conseguiam estabelecer uma relação de conhecimento, em uma espécie de leitura, ressaltando o caráter mimético da *semelhança extra-sensível*, como na leitura das vísceras ou das estrelas, passando pelas runas:

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. (...) Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no decorrer da história.²⁸

Nos primórdios, os antigos leiam as estrelas; essa técnica de leitura migrou para a linguagem e, conseqüentemente, para a escrita. Benjamin entende que, na gênese da linguagem humana, a capacidade de produzir *semelhança extra-sensível* possibilitava a leitura

²⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro; Editora Jorge Zahar, 1985, p. 151 e 152.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças* Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política;

Tradução: Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Editora Brasiliense. 7ed. 1994, p. 112.

²⁸ Idem, p. 112.

das estrelas pelos antigos, ao ponto deles conseguirem interpretar o futuro e estruturar uma tradição. Nessa perspectiva, a linguagem seria a capacidade mimética do homem de interpretar e comunicar o mundo ao seu redor.

Benjamin remete-se aos primórdios da civilização para conceber, na *imagem* do universo, o princípio da linguagem humana, como nos apontam os pesquisadores Georg Otte e Miriam Lídia Volpe:

Visíveis a olho nu ou com a ajuda de lentes e aparelhos inventados pela demanda investigatória desse olhar inquiridor, estrelas e constelações vieram habitar, por signos e narrativas, os mapas e os mitos. A alma do homem encontrou, nesses sinais luminosos vindos do céu, índices misteriosos que o instigaram à elaboração de histórias que intentavam desvelar os enigmas da cosmogonia, da origem e do destino final do universo, da vida e da humanidade.²⁹

A linguagem não era uma narrativa uniforme, mas uma construção imagética das singularidades e seus fragmentos, que juntos formavam um mosaico. Do nosso planeta, visualizamos essas *imagens* como *constelações*. Imagens que sempre se alternam e se dão ao conhecer apenas em instantes. Partindo desse princípio, podemos afirmar que a concepção da linguagem de Benjamin é metafórica³⁰, e neste sentido, ele quer libertar a palavra do seu sentido fixo conceitual. *Imagens* de *fragmentos* que constituem uma constelação, essa é a maneira de fundamentar a origem das palavras e expressar a verdade. Na filosofia de Benjamin, a *escrita* busca representar a *imagem* de um pensamento que não se esgota

²⁹OTTE, Georg e VOLPE, Miriam Lídia; “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”; Fragmentos, número 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000. p. 35 e 36.

³⁰ Essa questão é muito bem posta pelos pesquisadores Georg Otte e Miriam Lídia Volpe no ensaio “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”; Segundo os pesquisadores “Constantemente usamos metáforas sem ter consciência disso. Benjamin nos mostra que não há necessidade de ir muito longe para detectar, dentro da nossa linguagem, metáforas muitas vezes bastante produtivas; não há necessidade de “inventar”, pois as metáforas estão aí, basta identificá-las como tais. O problema é a instrumentalização das palavras que faz com que elas percam sua singularidade e os chamados sinônimos possam ser trocados uns pelos outros, pois o uso comunicativo da linguagem sempre visa uma finalidade fora dela. Conseqüentemente, Benjamin condena o uso comunicativo das palavras como uma espécie de alienação das suas origens. A própria escrita benjaminiana exige que se mergulhe cada vez mais nas profundezas das palavras para explorar ao máximo toda a sua abrangência e, a partir daí, seu possível uso metafórico. Seria interessante analisar o uso que Benjamin faz de algumas metáforas ao longo de sua obra, uma vez que algumas, como no caso da constelação, aparecem e reaparecem desde os primeiros até os últimos escritos.” Fragmentos, número 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000. p. 37.

“Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é mais autêntica forma de ser da contemplação.”³¹

Definitivamente essa abordagem não representa o paradigma dominante da semiologia moderna, que foca na relação do signo com o objeto, e conseqüentemente no vínculo do significante com o significado, que tem como seu maior expoente Ferdinand de Saussure. Contudo, Benjamin não está isolado na sua perspectiva e, assim, cito o pesquisador Günter Kollert e seu livro *A origem e o futuro da palavra -A Teoria da Linguagem segundo Goethe e Rudolf Steiner*³² para demonstrar que a origem da linguagem exige um conhecimento multifacetário. Neste livro, Kollert desenvolve uma pesquisa que busca fundamentar a origem da linguagem em uma perspectiva mística com base nos pensadores Goethe e principalmente em Rudolf Steiner, que foi um estudioso da filosofia do próprio Goethe e de Novalis³³. Na construção de sua narrativa, Günter Kollert começa por contextualizar justamente o fato de que nenhum saber isolado, incluindo o saber da ciência, teria ferramentas e artifícios suficientes para contextualizar e propor um único paradigma válido, no que diz respeito à origem e a fundamentação da linguagem. Assim, para legitimar seu propósito, ele cita o médico e psicoterapeuta Günter Clauzer e seu estudo sobre “*A Gênese Pré-Natal da Linguagem como Problema Antropológico*”:

O estudo da linguagem, especialmente no tocante à sua origem, rompe qualquer atribuição das faculdades e matérias das universidades tradicionais. Como capacidade especificamente humana, o problema da linguagem é um assunto da antropologia geral. Por conseguinte, todas as ciências astrológicas têm interesse em estudá-la. Ela suscita indagações tanto na área das ciências exatas como na das

³¹ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet- São Paulo- USP, Editora Brasiliense 1984. p. 50.

³² GÜNTER, Kollert. *A origem e o futuro da palavra -A Teoria da Linguagem segundo Goethe e Rudolf Steiner*- São Paulo: Editora Antroposófica. 1ed. 1994.

³³ Rubens Rodrigues Torres Filho na apresentação do Pólen comenta sobre a influência de Novalis na filosofia de Rudolf Steiner e no culto que se formou por parte de alguns estudiosos pelos textos de Novalis após a sua morte: “ Formou-se rapidamente, então, um culto de Novalis, fomentado particularmente por um grupo de literatos catolizantes, de que faziam parte, (...) e ecoa ainda, em 1924, no título da obra de Rudolf Steiner (1861-1925), *O mistério do Natal: Novalis, o visionário e anunciador de Cristo* (conferências proferidas em 1907-8) (...)”.NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, 1998, Editora Iluminuras, p. 15. A importância dessa citação se dá na medida em que há uma convergência de tendências sobre a perspectiva mística e divina da linguagem, já que tanto Novalis, quanto Goethe tem uma influência marcante na concepção filosófica da linguagem de Benjamin, como teremos a oportunidade de demonstrar.

ciências humanas, envolvendo que todos os ramos da medicina, filosofia, ciências naturais e teologia.³⁴

Em sua pesquisa, Günter Kollert busca desconstruir o paradigma dominante proposto pela ciência da semiologia e restituir a linguagem ao seu campo antropológico, que por sua natureza não pode ser enquadrada em uma única perspectiva de saber. E, no desenvolvimento do seu argumento, ele afirma que por essa concentração da investigação sobre a origem da linguagem acontecer apenas nos conceitos da semiologia, ela não só limita a capacidade da própria investigação, bem como ainda é prejudicial aos estudos da linguagem, pois, tira a legitimidade de outros saberes e não promove a interdisciplinaridade nem o diálogo. Assim, sua crítica aponta para o isolamento da visão científica e, em decorrência disso, o processo de investigação da linguagem se torna estéril e fechado em si mesmo. Podemos observar essa afirmação na sequência da citação de Günter Clauzer utilizada por Günter Kollert para legitimar esse viés crítico:

Infelizmente até agora não há cooperação eficiente entre os diversos ramos do estudo da linguagem, nem um intercâmbio satisfatório sobre os resultados obtidos. Muito pelo contrário, a diversificação das disciplinas levou, ao longo do tempo, a um isolamento interdisciplinar. A estrutura autoritária e dogmática das ciências reforçou ainda mais este processo.³⁵

Günter Kollert faz uso das ideias de Günter Clauzer por elas fundamentarem seus princípios no que diz respeito à investigação da linguagem pela ciência e seu controle sobre essa matéria. Desse modo, a ciência tenta contornar as dificuldades inerentes à pesquisa sobre a fundamentação da linguagem, através da formulação de conceitos que buscam consolidar seu paradigma, fechando-se assim numa suposta solução, a investigação sobre o problema da origem da linguagem:

Sem dúvida seria possível contornar tais impasses restringindo o conceito da linguagem, por exemplo, às estruturas gramaticais, à gramática histórica ou ainda à arte de falar. Entretanto, nós insistimos em partir justamente daquele conceito abrangente que provoca o impasse.³⁶

³⁴ GÜNTER, Kollert. A origem e o futuro da palavra -A Teoria da Linguagem segundo Goethe e Rudolf Steiner- São Paulo: Editora Antroposófica. 1ed. 1994, p. 10

³⁵ Idem, p. 10.

³⁶ Idem, p. 10.

Benjamin questiona justamente essa concentração do saber no paradigma dominante da semiologia, indagando sobre sua legitimidade e abrangência. Por isso mesmo, ele busca rompê-lo, propondo novos olhares, e recorrendo aos conhecimentos antropológicos, místicos e astrológicos sobre os povos antigos e dessa forma elabora o conceito de *semelhança extra-sensível*. Nessa sua abordagem, o conhecimento da astrologia, estudado pela antropologia, fundamenta a ideia do conceito de *semelhança extra-sensível* e justifica a diversidade de disciplinas necessárias para estabelecer um conhecimento válido acerca da origem da linguagem.

Assim, essa capacidade específica de interpretar e dar sentido às mais diversas formas de constelações de estrelas transfere-se gradativamente para a dimensão física da linguagem escrita. Dessa transferência, surge a possibilidade de a linguagem ir além das aparências naturais e reais, transformando-se em um *médium*³⁷, ou seja, a linguagem e a escrita expressariam a essência propriamente dita das coisas, essência em que tudo se encontra e se relaciona. Nesse sentido, Benjamin vê na linguagem e na escrita não somente a essência das coisas, mas também a nossa própria essência.

1.2 Deus e a linguagem

Mas o que representaria essa essência das coisas e nossa própria essência? E até que ponto podemos *comunicar* através da linguagem e da escrita essa essência? Enfim, o que na prática podemos com a linguagem? Para Benjamin, a essência que a palavra comunica só é comunicável na medida em que a palavra de fato seja a essência daquilo que ela comunica, ou seja, a palavra é em si mesma a essência do objeto que ela comunica, não há representações:

³⁷ No Texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, Jeanne Marie Gagnebin faz uma diferenciação importante do termo alemão *Medium* e *Mittel* dentro da concepção da filosofia da linguagem de Benjamin. É fundamental notar tal diferenciação na medida em que ela representa uma crítica de Benjamin à teoria linguística burguesa, como teremos a oportunidade de discutir posteriormente. “*Medium* e *Mittel* são termos recorrentes na reflexão benjaminiana e assumem particular importância no presente ensaio. O segundo tem a significação de “meio para determinado fim”, caracteriza, portanto, um contexto instrumental e alude sempre à necessidade de mediação. Já o primeiro termo, *Medium*, designa o meio enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação, sem que seja possível estabelecer com ele uma relação instrumental com vista a um fim exterior; por isso mesmo, para Benjamin, indica uma relação de imediatidade [*Unmittelbarkeit*]. GAGNEBIN, J. M. Citação retirada do livro, BENJAMIN, W. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34 2011, p. 53 e 54.

Que comunica a linguagem? Comunica a essência espiritual que lhe corresponde. É fundamental saber que esta essência espiritual se comunica na linguagem e não através da mesma. (...) A essência espiritual é idêntica à linguística só *na medida em que é comunicável*. O comunicável numa essência espiritual é a sua essência linguística.³⁸

Assim, a essência comunicável do homem é sua própria linguagem. Este fato é importante, já que a linguagem humana concebida pela sua fala (som) e pela sua palavra (escrita) é o elo original entre Deus e o homem. Nesse sentido, Deus tem um papel estrutural e de origem na concepção da linguagem do homem. Ou seja, é na linguagem que manifestamos nossa origem (adâmica). Essa concepção de origem acontece por meio da palavra nomeadora. Dessa forma, é através do ato de *nomear* as coisas e os demais animais que expressamos nossa essência linguística, e conseqüentemente a nossa própria essência:

Isto é, o homem comunica a sua própria essência espiritual na linguagem. Mas a linguagem do homem fala por palavras. O homem comunica, pois, a sua própria essência espiritual (na medida em que é comunicável), denominando todas as outras coisas.³⁹

Podemos perceber que nada acontece fora do âmbito da linguagem em Walter Benjamin. Pois é na concepção da linguagem que podemos usufruir da dádiva de nomear, e da força divina e mágica contida no próprio nome, e assim o homem torna-se capaz de aproximar-se da verdade e comunicá-la. Com isso temos que a linguagem não *representa* seus objetos, muito menos serve como *referência* deles, mas ela é nela mesma a *expressão* da espiritualidade deles e essa é a possibilidade de comunicá-los:

(...) toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana e do que a fundamenta ou do que se funda sobre ela (...). Mas a experiência da linguagem estende-se não apenas a todos os domínios de manifestação do espírito humano, ao qual, num sentido ou em outro, a língua sempre pertence, mas absolutamente tudo. Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira,

³⁸BENJAMIN, Walter. *Sobre a Linguagem em Geral; Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*; Tradução: Maria Luz Moita - Lisboa: Relógio D'Água Editores 1992, p. 179.

³⁹ Idem, p.180.

participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual.⁴⁰

Todavia, se a língua é o conteúdo espiritual, tanto do homem, quanto da natureza, e de tudo aquilo que é animado e inanimado, esse conteúdo espiritual deve ter um princípio, e esse princípio para Benjamin é Deus. Assim, a linguagem é a conversão da vontade de Deus em materialidade, no ato de criação. Contudo, existe uma hierarquia na linguagem, já que ela está presente em tudo na natureza e possibilita a comunicação do conhecimento divino e humano.

De toda criação divina, apenas o homem não foi submetido ao domínio da linguagem, uma vez que toda natureza expressa a linguagem muda. Isso se dá na medida em que Deus, no ato da criação, concebeu toda a natureza pela força da palavra que nomeia, “E disse Deus: Haja luz; e houve luz. (...) E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite.(...). E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas”(Gênesis 1:3,5,6).

Porém, Deus criou o homem pela força material da ação à sua imagem e semelhança, “E criou Deus o homem à sua imagem;”(Gênesis 1:27) pois não queria submeter o homem à linguagem, e assim usou de fonte material para criá-lo. Depois de concebido lhe presenteou com a dádiva do sopro da vida que continha sua essência espiritual, e que expressa a sua linguagem propriamente dita, comunicada pelo som e pela palavra que nomeia. Dessa forma, Deus concedeu ao homem seu poder criador e pôde assim descansar. “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente. (...) E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo o animal do campo.”(Gênesis 2: 7, 20).

Em outras palavras, Deus no ato da criação, fez surgir todas as coisas pela força *imaterial* da palavra que nomeia, contudo usou de *materialidade* para gerar o homem e assim não o submeteu ao silêncio da natureza, mas o dotou da linguagem nomeadora para que ele desse sentido à natureza e a si próprio.

⁴⁰ GAGNEBIN, J. M. Citação retirada do livro, BENJAMIN, W. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34 2011, p. 50 e 51.

Assim, podemos observar na análise de Sergio Paulo Rouanet que a palavra é mais que um jogo de som e aparência como um *meio* entre o significado e o significante. A palavra e o seu som expressam em si mesmo a possibilidade da verdade das coisas, por comunicar nosso espírito humano conferido por Deus no ato da criação:

O que é incomparável na linguagem humana é que sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e disso o símbolo é o som. A Bíblia exprime esse fato simbólico quando diz que Deus insuflou no homem o sopro: que é, ao mesmo tempo, vida e espírito e linguagem.⁴¹

Percebemos a importância da palavra que nomeia e fundamenta as coisas no mundo, a partir de si mesma, demonstrando desta forma, a essência divina e sua presença no âmbito da linguagem humana. O som não apenas comunica este *meio* [Mittel], entre o objeto e seu significado, (significado e significante) mas nele se encarna a magia e o princípio da própria linguagem enquanto essência espiritual do homem.

A partir deste “presente” mágico da palavra que nomeia as coisas, o homem teve a capacidade de fundamentar o seu saber e estabelecer uma busca pela verdade. Podemos perceber que a verdade das coisas no seu âmago não vem do próprio homem, mas da linguagem divina que o habita e que é sua linguagem espiritual. A boca do homem fala a linguagem mágica e criadora de Deus, presenteada no ato de sua criação. A possibilidade de conhecer a verdade vem de Deus, através da língua que fala e nomeia, e não da cognitividade do homem cartesiano, como concebe a filosofia sistêmica moderna⁴². Benjamin como já

⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34 2011, p. 60.

⁴²Sobre a problemática estabelecida por Benjamin quando ele distingue conhecimento e verdade no Prefácio da sua tese de 1924 *A origem do drama barroco alemão* teremos a oportunidade de esclarecê-la, quando estivermos analisamos a escrita alegórica. Neste momento o foco é a concepção adâmica da palavra, sendo que a análise se concentra na obra de 1916 *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. Posso adiantar que esta distinção entre conhecimento e verdade vai ao encontro da sua concepção filosófica, que se fundamenta em sua filosofia da linguagem. Tem como princípio a escrita alegórica e a fragmentação, que representaria um *desvio* do método moderno de filosofia, compreendido por Benjamin, como uma filosofia de sistema. Sua concepção filosófica seria uma representação, ou um *tratado*, uma forma *ensaística* de pensar e escrever a filosofia e que se associa com a busca da verdade e que se encontra na possibilidade aberta de sempre ressignificar pela palavra os mesmos objetos e fatos; já o sistema filosófico moderno tem a pretensão do conhecimento, de sua posse, que se fundamenta na possibilidade cognitiva do pensar racional do sujeito moderno.

citado, se utiliza da própria Bíblia para fundamentar sua argumentação, que tem um caráter historiográfico de recuperar a concepção original, primeira, da língua e da linguagem:

(...) versículo 1, 27, Deus não criou o homem a partir da palavra, ele não o nomeou. Deus não quis submetê-lo à linguagem, mas liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a *ele*, como *meio* da Criação. Deus descansou após depositar no homem seu poder criador. Privado de sua atualidade divina, esse poder criador converteu-se em conhecimento. O homem é aquele que conhece na mesma língua em que Deus cria. (...) A criação ocorreu na palavra, e a essência linguística de Deus é a palavra.⁴³

Benjamin busca uma filosofia da linguagem que expresse a si mesma e, por isso mesmo, expresse a verdade. Ou seja, a verdade se encontra na junção direta da palavra e sua essência espiritual com o seu objeto; desse modo, a palavra comunica, pelo poder do *nome*, o objeto que ela é. Nesse sentido, temos que o *nome é ideia*, ideia que comunica a verdade, verdade que não se curva à cognitividade de um sujeito. Por isso mesmo ele questiona a semiologia, e a pretensão do saber desse sujeito moderno e seu domínio arbitrário da palavra, que se caracteriza pela relação de posse do sujeito da palavra. Essa relação fez com que a palavra perdesse o seu verdadeiro valor de nomeação e passasse apenas a servir de signo para indicar as coisas.

Mas o que significa conhecer na palavra? Como de fato se dá o conhecimento a partir da linguagem? Mas nos será mesmo dada a possibilidade de se conhecer pela palavra? A partir destas indagações compreenderemos a crítica de Benjamin à concepção de entendimento da linguagem da ciência da semiologia e sua posição em relação ao seu entendimento do que é a linguagem, ou os diferentes tipos de linguagens. Mas, antes de tudo, devemos compreender o que significa a linguagem, “*Sprache*”, e entender que na língua alemã é comum supor que existem linguagens e não apenas a linguagem humana, ou seja, haveria a linguagem das coisas e a linguagem do homem. Esta variação do termo linguagem é apontada por Jeanne Marie Gagnebin em sua observação, quando da apresentação do texto de Benjamin *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*:

⁴³BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34 2011, p. 62.

O alcance especulativo e ontológico de *Sprache*, em sua amplitude, merece ser ressaltado e pode servir de horizonte para toda filosofia alemã, em particular aquela do romantismo alemão, tradição na qual o ensaio de Benjamin se insere, ocupando lugar de destaque. Com efeito, mesmo que a língua alemã confira à língua humana, isto é, verbal e articulada, e às várias línguas idiomáticas um sentido eminente (ver o verbete *Sprache* do *Deutsches Wörterbuch* dos irmãos Grimm), em conformidade com toda a tradição filosófica que distingue o homem dos outros animais pela posse da linguagem, ela pressupõe um função expressiva na base dessa língua/linguagem, que não pode ser reduzida unicamente às línguas verbais humanas. Nesse sentido, em alemão não é uma metáfora falar da “língua dos pássaros” ou da “linguagem da música”; ao contrário, a língua alemã instiga sobre as relações entre essas “linguagens” e a “língua humana” (como o faz, por exemplo, Adorno, em seu famoso “Fragment über Musik und Sprache”, “fragmento sobre música e linguagem”, in *Gesammelte Scherifen*, vol. 1-3, pp. 251-6).⁴⁴

Para Benjamin (usando da tradição da filosofia alemã, sobretudo influenciado pelo romantismo alemão⁴⁵) não existe apenas a linguagem articulada do homem, em oposição a todo o resto da natureza, não possuidora de linguagem, como é usual pensar. No momento da concepção do mundo por Deus, toda natureza criada expressa e continua a expressar a manifestação da linguagem de Deus, uma linguagem que não se propaga pelo som, mas na sua própria existência muda “a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza.”⁴⁶ Dessa forma, tudo que se manifesta, só pode se manifestar na linguagem.

Mas para quem se manifesta a natureza? Benjamin propõe esta questão, e como resposta encontra o homem. Todas as coisas e toda natureza se manifestam ao homem e com ele se comunicam, pois é a partir deste elo que o homem pode nomear as coisas. Sendo o homem o único a não ser submetido por Deus à linguagem, usufrui de seu “dom” divino da palavra para nomear todo o mundo das coisas. Assim, se separa a linguagem da natureza, na

⁴⁴ Idem, p. 49 e 50.

⁴⁵Essa influência é trabalhada no último tópico do capítulo, mas para saber mais, ver sobre a influência dos Românticos na filosofia da linguagem de Walter Benjamin nas notas da primeira tradução do texto *A tarefa do tradutor* de autoria de Fernando Camacho. As notas são um convite desafiante à leitura do ensaio original e caracteriza-se pela profundidade, que traçam uma polêmica reflexão sobre o ato de traduzir e apresenta de forma bastante didática a influência do pensamento romântico na concepção de linguagem de Benjamin. Sua publicação ocorreu no número 40 da revista Humboldt, em 1979. BENJAMIN, W. *A tarefa do Tradutor*: quatro traduções para o português. Traduções: Fernando Camacho, Karlheinz Barck, Susana Kampff Lages e João Barrento. Belo Horizonte Fale/UFMG 2008. p. 43 a 49.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34 2011, p. 64.

qual manifesta, em seu silêncio, sua espiritualidade divina, e a linguagem do homem, que através do som da palavra nomeia as coisas, e por isso mesmo é capaz de fundamentar o saber que vem de Deus. O homem, sendo o único que pode nomear as coisas, torna-se, assim, o porta-voz de Deus no mundo, e o nome comunica a língua das línguas:

A criação divina completa-se no momento em que as coisas recebem seu nome do homem, a partir de quem, no nome, somente a língua fala. Pode-se designar o nome como a língua da língua, a linguagem da linguagem (desde que o genitivo não designe uma relação de “meio” [*Mittel*], mas de “meio” [*Medium*]), e, nesse sentido com certeza, por que ele fala *no* nome, o homem é o falante da linguagem- e por isso mesmo, seu único falante.⁴⁷

Podemos perceber que, nesta concepção de linguagem, o conhecimento é a manifestação *da* própria linguagem e não a sua manifestação *através* da linguagem. Essa é a crítica à concepção da linguagem da semiologia. Quando Jeanne Marie Gagnebin ressalta a diferença entre os termos *Medium* e *Mittel*, ela quer demonstrar que, para Benjamin, não é gratuita essa diferenciação, pois a linguística burguesa não desenvolve uma perspectiva de fundamentação divina para a constituição da palavra e da própria linguagem humana e, assim, desenvolve uma estrutura semiótica para compreender a palavra e a linguagem, transformando a palavra em apenasmeio [*Mittel*], um instrumento, uma mediação para o conhecimento. Mas, para aprofundarmos essa concepção de linguagem burguesa criticada por Benjamin, devemos buscar sua fundamentação primeira, e só assim poderemos compreender as suas críticas.

Mas qual o motivo dessa justificativa teológica para a origem da linguagem? Segundo Benjamin, a teologia filosófica explica a fundamentação do tempo histórico e do surgimento do conhecimento humano, que não pode se fundamentar apenas no código racional do homem moderno. Nesse sentido, sua teologia da linguagem serve como parâmetro de sua visão de história, possibilitando uma análise messiânica dos fatos, preservando o aspecto da *revelação* e da *salvação* dos fatos históricos, que, por si só já é de suma importância. Porém, o que nos interessa neste momento é questionar: como tal teologia linguística pode ser aplicada na análise da modernidade?

⁴⁷ Idem, p. 56.

Quando Deus não submete o homem à linguagem e lhe presenteia com a dádiva da linguagem, nesse ato, Deus possibilita o homem ser também Deus, pela força do ato de *Nomear*. Assim, quando no tempo adâmico o homem nomeava as coisas, ele participava diretamente da pura língua e da contemplação do puro conhecimento divino. Nomear na língua divina representaria a essência do conhecimento; “A língua paradisíaca do homem deve necessariamente ter sido a do conhecimento perfeito(...). Que a língua do paraíso tenha sido a língua do conhecimento perfeito é algo que nem mesmo a existência da árvore do conhecimento pode dissimular”⁴⁸. Contudo, houve o pecado original e a queda de Adão e conseqüentemente a queda da linguagem e seu poder de criação divina e da condição do puro conhecimento divino. A principal conseqüência do pecado original e da conseqüente queda da língua pura foi o esvaziamento da palavra nomeadora e o surgimento da palavra *humana*. Surge a palavra enquanto algo que designa algo exterior a si mesma. Surge propriamente a palavra enquanto uma cópia imperfeita da palavra que nomeia:

... o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos.⁴⁹

A implicação direta dessa transformação foi a impossibilidade do homem de ter novamente acesso ao puro conhecimento e conseqüentemente surge a mixórdia de línguas, que passa a ser multifacetada e se transforma em línguas, e essa condição perpetua a confusão. Mas a conseqüência mais relevante para nossa exposição diz respeito à palavra agora se remeter e mesmo significar, sempre algo exterior a si mesma, mesmo que busque inicialmente sustentar e expressar sua magia. Mas nesta circunstância a palavra passa a “apenas” fazer referência a algo, como um meio e assim se transformar em signo das coisas:

⁴⁸ Idem, p. 66.

⁴⁹ Idem, p. 67.

Ao sair da pura linguagem do nome, o homem transforma a linguagem em meio (a saber, meio para um conhecimento que não lhe é adequado), e com isso a transforma também, pelo menos em parte, em *mero signo*; daí mais tarde, a pluralidade das línguas.⁵⁰

Essa concepção linguística, na qual a palavra se torna algo exterior a si mesma, um *mero signo* do objeto significado, vem a representar não somente a queda do homem do paraíso e da sua possibilidade de participar do puro conhecimento divino através do ato de nomear as coisas, mas representa, sobretudo, sua errância pelo mundo, seu isolamento pela língua, sua solidão. E isso se dá pela não participação do homem da língua pura.

Essa solidão linguística causada pelo pecado original representou a possibilidade do surgimento da palavra humana enquanto signo, e da variação das línguas. Essa é nossa atual condição na modernidade enquanto *modos operantes* de ser. Nesse sentido, essa nova forma de comunicação, na qual a língua apenas funciona como a representação exterior e abstrata das coisas, não consegue dar conta da essencialidade do ser e de sua plenitude, como acontecia no tempo adâmico.

Assim, em Benjamin todo conhecimento humano é de alguma forma uma expressão da língua. Podemos entender que também toda experiência humana se dá na linguagem; assim, a queda da língua consequentemente também representa o declínio da capacidade humana de experimentar o próprio mundo em sua plenitude. Esvaziado de sentido, o homem moderno se vê cercado de objetos que não lhe dizem nada, sem acesso à espiritualidade das coisas; esse homem, no seu silêncio, apenas vivência sua própria solidão.

1.3 A Filosofia e a Semiologia

Para Benjamin, o homem na modernidade não compreende sua solidão existencial por não compreender sua condição linguística, que na prática representa sua queda e seu distanciamento do puro conhecimento divino, e dessa forma, usa das palavras como *mero meio*, signo, e transforma a palavra que, a princípio, representava sua essência espiritual e a

⁵⁰ Idem, p. 68.

espiritualidade das coisas, nela mesma, em apenas *objeto* de sua comunicação, esvaziando sua plenitude, instrumentalizando o saber.

No entanto, essa instrumentalização da linguagem não resolve a questão, e longe disso, acaba por denunciar o quanto é insolúvel o paradigma da linguagem. Desse problema insolúvel, surge o próprio ato do filosofar grego e que veio a ser posteriormente a questão da própria semiologia moderna, isso segundo análise de Giorgio Agamben em seu livro *Estâncias*⁵¹. Assim, segundo Agamben, existe nitidamente um desconforto presente neste modo de significar, da semiologia moderna, que deriva da origem da reflexão ocidental:

O “mal-estar” que a forma simbólica traz escandalosamente à luz é o mesmo que acompanha desde o início a reflexão ocidental sobre o significar, cujo legado metafísico foi acolhido, sem benefício de inventário, pela semiologia moderna.⁵²

Este “mal-estar” reside na “fratura”, na falha da ambiguidade que se encontra na relação do significante e significado, o qual é representado pelo signo. Assim, o signo reúne o que ontologicamente sempre foi dividido, e o significar é trazer à presença aquilo que é necessariamente ausente. Nesse sentido, o manifestar do signo é um ausentar-se, e nesse ausentar-se, se manifesta sua presença. Desse modo, o significar só é possível na diferença (diferimento) entre o significante e significado. Essa diferença representa a “fratura”, pontuada por Agamben. Por isso mesmo há uma ambiguidade no significar, que significa na ausência, e desse modo, o significar nunca é pleno. Em sua análise, Agamben aponta que esta questão já afetava o pensamento primeiro da filosofia grega:

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença com o lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. (...) Só porque a presença está dividida e descolada, é possível algo como um “significar”; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann- Belo Horizonte: Editora UFMG 2007.

⁵² Idem p. 218.

dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofar.⁵³

Contudo, essa “fratura” acaba por se tornar em um verdadeiro abismo, transformando-se na questão paradigmática a ser problematizada, e para Agamben ela não é problematizada na semiologia moderna, mas ao contrário, ela é suprimida. Essa supressão se dá em uma forma de resolução, “(...) na aparente evidência da convergência expressiva entre forma e conteúdo, externo e interno, manifestação e latência, mesmo que nada obrigue, em princípio, a considerar o ‘significar’ como um ‘expressar’ ou como um ‘ocultar’ ”.⁵⁴ Essa resolução já foi destacada por Günter Kollert.

Esse esquecimento da semiologia moderna só reforça, pela sua negação, a profundidade deste abismo, e nesse sentido, do paradoxo que reside entre o significado e o significante, onde se estabelece uma barreira intransponível. Pois, o que está em jogo é a possibilidade de significação. Definitivamente, esse abismo, e conseqüentemente, essa barreira, remetem ao problema da origem da linguagem e de sua significação. Sendo assim, para Agamben, esse esquecimento da “fratura” original, na relação entre o significante e significado, que remete à impossibilidade de significação plena, não é uma dívida apenas da semiologia moderna, mas da própria metafísica clássica:

Sob o ponto de vista do significar, a metafísica não é mais que o esquecimento da diferença originária entre significante e significado. Toda semiologia que deixa de se perguntar por que motivo a barreira que fundamenta a possibilidade do significar é, ela mesma, resistente à significação, falsifica por isso mesmo a sua mais autêntica intenção. Na frase de Saussure: “a unidade lingüística é uma coisa dupla”, a ênfase foi dada ora ao polo do significante, ora àquele do significado, sem que nunca se pusesse em questão o paradoxo, para ele insuperável, que tinha confiado a esta formulação. Que a relação indicada pela barreira seja concebida ou como substituição convencional ou como o amoroso abraço estético da forma e do significado, continua na sombra, em ambas as hipóteses, exatamente o descolamento original da presença, sobre cujo abismo está apoiada a significação; e a pergunta que continua calada é precisamente a única que poderia ter sido formulada: “Por que a presença acaba, de tal modo, sendo diferida e fragmentada, a ponto de tornar-se também apenas possível algo como a ‘significação’?”⁵⁵

⁵³ Idem p. 219.

⁵⁴ Idem p. 220.

⁵⁵ Idem p. 221.

Agamben entende que Benjamin está ciente de que a autêntica intenção da semiologia moderna e mesmo da metafísica ao longo do tempo representa um esquecimento do problema primeiro do significar, que por sua vez, fundamentou o princípio do filosofar grego. E é por esse mesmo motivo que ele aponta Benjamin como um dos poucos a pensar essa questão com uma “intenção” diferente e reconhecidamente emblemática e estranha ao pensamento dominante:

A essência da intenção emblemática é tão estranha à ideologia hoje dominante, que, apesar da defesa exemplar de Benjamin,² cada vez se torna de novo necessária a sua rigorosa exposição. 2. A defesa a que aqui se faz referência está contida no *Ursprungdes deutschen Trauerpiel* (1928). Esta obra, que é certamente a menos popular de Benjamin, talvez seja a única na qual ele tenha realizado a sua intenção mais profunda. (...) ⁵⁶

Para Agamben, a emergência de pensar essa questão é o motivo que levou o nosso pensador alemão à tese do drama barroco para resgatar a alegoria e o valor adâmico da palavra pois, dessa forma, ele poderia superar esse abismo entre o significante e significado da forma simbólica da concepção da linguagem dominante, como podemos observar:

Enquanto no signo está implícita a dualidade do manifestante e da coisa manifestada, ele é realmente algo fragmentado e duplicado, mas enquanto tal dualidade se manifesta no único signo, ele, pelo contrário, é algo conjunto e unido. O *simbólico*, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o *diabólico*, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento. ⁵⁷

Diante dessa constatação, a tentativa de Benjamin de superar esse abismo original entre significante e significado, que representa o esquecimento da concepção metafísica clássica e da semiologia moderna, como já foi pontuado, se dá na substituição do termo meio [*Mittel*] pela concepção do termo *Medium* [*Unmittelbarkeit*] *imediatidade*, cujo conceito

⁵⁶ Idem pg. 217.

⁵⁷ Idem pg. 218.

representa, enquanto corpo/matéria, o lugar propriamente dito do conhecimento. Nesse sentido, funda-se no conceito a estrutura do significado e do significar:

Quem acredita que o homem comunica sua essência espiritual *através* dos nomes, não pode, por sua vez, aceitar que seja a sua essência espiritual o que ele comunica, pois isso não se dá através de nomes de coisas, isto é, não se dá através das palavras com as quais ele designa uma coisa. Por sua vez, pode aceitar apenas que comunica alguma coisa a outros homens, pois isso se dá através da palavra com a qual eu designo uma coisa. Tal visão é a concepção burguesa da linguagem, cuja inconsistência e vacuidade devem resultar cada vez mais claras, [...]. Essa visão afirma que o meio [*Mittel*] da comunicação é a palavra; seu objeto, a coisa; seu destinatário, um ser humano. Já a outra concepção não conhece nem meio, nem objeto, nem destinatário da comunicação, ela afirma que *no nome a essência espiritual do homem se comunica a Deus*.⁵⁸

Aprofundando a sua crítica, Benjamin aponta duas deficiências da concepção usual da linguagem. Primeiro, ele não admite que a linguagem humana, representada pelo som da palavra, limite-se a um mero *meio* [*Mittel*] de transição entre o objeto e o sujeito. Segundo, é que, nessa perspectiva, não há possibilidade de outra linguagem que não seja humana.

Na filosofia da linguagem de Benjamin, a palavra consegue superar a limitação do conflito entre aquilo que é expresso e o que não é exprimível. Esse é um ponto importante de sua crítica, pois, na concepção de linguagem usual, este conflito se estabelece como sendo aceitável, e dessa maneira, o não exprimível representaria a essência mais profunda da concepção linguística. Nessa perspectiva, não se estabelece uma relação entre linguagem e essência espiritual, limitando o papel da linguagem humana e sendo essa limitação enfatizada, na medida em que o mais importante e profundo da linguagem, seria sua própria deficiência de limites. Essa questão é tão emblemática que segundo Agamben incomodou profundamente até o filólogo Saussure, que é reconhecidamente o expoente da filologia moderna. Fica claro sua grande frustração em relação à ciência da linguagem e sua ineficiência, como podemos notar na citação apontada por Agamben do próprio Saussure no relato abaixo:

Com amargura incomum, Saussure confessa o seu desencorajamento diante da “absoluta inépcia” e das contradições da terminologia linguística: Estou

⁵⁸BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34 2011, pgs. 53 e 54.

muito enojado com tudo isso e com a dificuldade que se tem em geral para escrever dez linhas que tenham sentido comum em matéria de fatos de linguagem. Preocupado há tempo sobretudo com a classificação lógica destes fatos... vejo cada vez mais a imensidão de trabalho que seria necessário a fim de mostrar ao lingüista o que ele faz... e, ao mesmo tempo, quanto é vão tudo o que, afinal de contas, se pode fazer em lingüística... Isso acabará, apesar de mim, em um livro no qual, sem entusiasmo nem paixão, explicarei o motivo pelo qual não existe um só termo usado em lingüística ao qual eu atribua algum significado... Só depois de ter feito isso, confesso que poderei retomar o meu trabalho no ponto em que o deixei³⁸. (38 Lettres de F. de Saussure a M. Meillet (*Cabiers F. de Saussure*, 21, 1964).⁵⁹

Ciente do tamanho do problema que envolve a concepção da linguagem, e diante da insuficiência da abordagem lógica e da ciência derivada dessa perspectiva, reconhecidamente assumida pelo próprio Saussure, resta a Benjamin propor uma filosofia da linguagem como uma concepção que busca ir além da semiótica e da metafísica clássica. Sendo assim, ele propõe um resgate do valor originário, ou adâmico da palavra. Isso significa reestruturar pela linguagem o elo entre o mundo da natureza, o homem e Deus. A linguagem readquire seu status de *comunicação* e, assim comunica sua essência espiritual, oriunda de Deus, e cada linguagem comunica sua essência à sua maneira; a da natureza em seu silêncio, e a dos homens pelo som da palavra que nomeia. Dentro da graduação entre os tipos de linguagens e suas respectivas essências espirituais, a linguagem humana representaria a língua pura, na medida em que se manifesta através do som da palavra que nomeia, e a linguagem da natureza seria uma linguagem inferior, pois, se submete, em seu silêncio, à linguagem do homem. Essa perspectiva abre um caminho na filosofia da linguagem para o conceito de *revelação*. Esse conceito constitui uma aliança direta entre a filosofia da linguagem e a filosofia da religião, cuja relevância é de plena importância, pois sustentará de forma inequívoca e basilar a *concepção da história* de Benjamin:

Ora, é claro que equiparar a essência espiritual à essência linguística implica contestar essa relação de proporcionalidade inversa entre ambas. Pois a tese aqui é a de quanto mais profundo, isto é, quanto mais existente e real for o espírito, tanto mais exprimível e expresso; neste sentido, é próprio dessa equiparação tornar absolutamente unívoca a relação entre espírito e linguagem, de modo que aquilo que existe com mais força na linguagem, aquilo que está melhor estabelecido, aquilo que é, em termos de linguagem, mais pregnante e inarredável, em suma, o que mais se exprime, é ao mesmo

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann- Belo Horizonte: Editora UFMG 2007, pg. 242.

tempo é o espiritual em sua forma pura. É exatamente isso que significa o conceito de revelação, quando toma a intangibilidade da palavra como condição única e suficiente – e a característica- do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime. O mais alto domínio espiritual da religião (no conceito de revelação) também o único que não conhece o inexprimível. Pois este é convocado no nome e se diz como revelação⁶⁰.

Assim, a linguagem consegue superar o abismo, ou a “fratura”, como pensa Agamben, que se configura no conflito entre o que é expresso e o exprimível com o não expresso e não exprimível, invertendo a lógica da linguagem usual, afirmando que o que há de mais profundo no espírito é aquilo que pode ser expresso e é exprimível pela linguagem humana, e nesse fato reside a relação direta entre a essência linguística e a essência espiritual. Nessa abordagem, a palavra se eleva como sendo a única que tem a condição possível para expressar o valor do divino e neste poder se encontra fundado o conceito de *revelação*, tão caro à filosofia benjaminiana em todos os seus aspectos. A revelação é o núcleo da religião e o elo entre a linguagem e a essência espiritual, e, sem sombras de dúvida, essa é uma característica marcante na filosofia do Romantismo alemão, que tanto influenciou na concepção de linguagem de Benjamin, como analisaremos a seguir.

1.4 A influência do Romantismo alemão e do messianismo judaico

Benjamin não fundamenta o seu saber apenas em sua intuição para afirmar esse caráter mágico e místico que fundamenta sua concepção de linguagem. A noção de “língua pura” é uma influência direta de seus estudos sobre o romantismo alemão. Em sua tese de doutoramento de 1919, intitulada “*O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*”⁶¹, ele esboça um profundo estudo sobre o romantismo alemão, concentrando-se, especialmente, nos românticos F.W. Schlegel e Novalis. Benjamin, consciente das dificuldades deste estudo, abre o caminho para uma exegese não apenas do movimento romântico sob a apreensão histórico-crítica, mas, sobretudo, parte da obra desses dois representantes da filosofia romântica alemã – F.W. Schlegel e Novalis – para extrair, de uma doutrina fragmentada em

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34 2011, p. 59.

⁶¹BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

obras esparsas, o conjunto de conceitos articulados, capazes de explicar a experiência do homem romântico e sua visão de mundo.

A intenção originária de Benjamin era dar a sua contribuição à história dos problemas românticos com o objetivo de expor o conceito de crítica de arte em suas transformações. Tal empreitada exigiu no seu percurso uma profunda compreensão das raízes filosóficas do pensamento romântico, levando a reflexão de Benjamin até o estudo das bases gnosiológicas do primeiro romantismo, e por consequência, à descoberta da cosmovisão dos intelectuais românticos. É possível deduzir deste estudo que ele absorve um pouco deste “espírito romântico”, o qual revela em sua essência a mística filosófica dos primeiros românticos alemães. A compreensão desta filosofia do primeiro romantismo alemão é em larga medida a apreensão mais precisa deste “espírito” que regeu o movimento; o *Zeitgeist* (Espírito do tempo) dos tempos românticos. E se, a princípio, o interesse de Benjamin para com os românticos era centrado na questão da crítica, no entanto, invariavelmente os românticos influenciarão na sua filosofia da linguagem.

Pois, no romantismo e, especialmente, em Novalis, a linguagem constitui um mundo por si (expressão pela expressão). Assim, mundo e absoluto se tocam por via da linguagem, onde as palavras e as coisas evocam as marcas deixadas de sua origem divina. Novalis afirma ser um erro o homem pensar que controla a linguagem por meio de seu raciocínio discursivo. Quanto mais o homem tenta exercer esse domínio, mais ele é dominado pela linguagem, como podemos notar no texto *Monólogo* (1798):

O que se passa com o falar e escrever é propriamente uma coisa maluca; o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo – de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado.⁶²

É como se a linguagem não pudesse ser pensada como derivada do intelecto daquele que fala. Nesse sentido, ela representaria suas próprias vontades por intermédio da língua

⁶²NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, 1998, Editora Iluminuras, p. 195.

daquele que fala. Por isso mesmo, Novalis não vê no discurso sistemático, e sim nos fragmentos, a fonte de sabedoria. Pensar é, antes de tudo, caminhar, e o fragmento, enquanto expressão do pensar é, essencialmente, indicador de caminho. A relação com a verdade é uma busca, um caminhar, que tem na filosofia sua origem.

O mundo para Novalis precisa ser romantizado e alegorizado, porque nos tornamos escravos de nossa própria condição do conhecimento. Com a linguagem dos fragmentos, o homem pode restituir parte de sua dignidade, rerepresentando o mundo, o mistério e a magia. Pronto para assumir o desconhecido, Novalis vê na linguagem fragmentada essa possibilidade de uma espécie de arrebatamento, é quando o divino pode ser restituído em sua magnitude, da lógica discursiva da racionalidade. Assim, Novalis busca um sair *si* :

O mais arbitrário dos preconceitos é que ao ser humano seja negada a faculdade de ser *fora de si*, de ser em cada instante um ser supra-sensível. Sem isso não seria cidadão do mundo – seria um animal. Sem dúvida a clareza de consciência nesse estado, o achamento de Si mesmo – é muito difícil, de vez que ele está tão incessantemente, tão necessariamente vinculado com a alternância de nossos demais estados. Quanto mais, porém, somos capazes de estar conscientes desse estado, mais vital, potente e satisfatória é a convicção que nasce daí – a crença em genuínas revelações do espírito.⁶³

Contudo, para Novalis, a inércia do homem diante da mística da espiritualidade se apoia em ideias pré-concebidas e em leis do Estado que o mantêm refém de suas próprias condições. Todas essas amarras necessariamente passam pela concepção da linguagem em sua última instância. Daí a urgência para os românticos e para Novalis de repensar os fundamentos da linguagem e suas mais variadas expressões estilísticas, a retórica, a poética e a crítica. É dentro deste movimento romântico que é proposto o fragmento enquanto expressão última da forma e do conteúdo linguístico literário. A escrita do fragmento é responsável por apresentar os “*fragmentos*” da totalidade, que por sua vez, representa tudo que existe e toda manifestação do espírito, e assim a linguagem se fundamenta em si mesma, enquanto expressão da própria linguagem.

É nessa emaranhada constituição filosófica romântica que Benjamin também foi buscar inspiração para a concepção de sua mística filosofia da linguagem. Novalis abriu o

⁶³Idem p. 49.

caminho para Benjamin ver na linguagem algo além de sua concepção conservadora, retratada pelo discurso racionalista. Novalis irá influenciá-lo com o poder dos fragmentos. Pois ele confere à linguagem um status de autonomia que extrapola qualquer cognitividade, discurso ou mesmo filosofia sistemática. A linguagem é remetida ao desconhecido e à espiritualidade, origem de todo conhecimento. Assim, a linguagem é expressão de si mesma, cujo acesso se dá através dos fragmentos. Benjamin faz uma associação da escrita fragmentada com a alegoria, e esta é a representação última da filosofia e da história, como ele mesmo defende na *Origem do drama barroco alemão (Trauerspiel)*. Ele cita Novalis no drama barroco para expressar a sua importância na constituição do seu pensamento alegórico “ (...) Novalis, que tinha muito mais consciência do que o separava dos ideais clássicos que os românticos posteriores, revela uma profunda compreensão da essência da alegoria, nas poucas passagens em que menciona o tema. (...)”⁶⁴ Após fazer uso da citação de Novalis, Benjamin conclui “Não se pode considerar de modo algum acidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário (...)”⁶⁵

Apesar de toda influência, Benjamin não se torna um seguidor de Novalis, até porque há muitas ressalvas suas em relação a ele e aos românticos. Mas definitivamente podemos traçar uma linha que demarca esse encontro com Novalis na concepção da filosofia da linguagem de Benjamin, e para demonstrar tal constatação recorreremos novamente ao *monólogo*:

Se apenas se pudesse tornar compreensível às pessoas que com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas – Elas constituem um mundo por si – Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas – justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporções das coisas. Somente por sua liberdade são membros da natureza e somente em seus livres movimentos a alma cósmica se exterioriza e faz delas um delicado metro e compêndio das coisas. Assim também com a linguagem – que tem um fino tacto para seu dedicado, sua cadência, seu espírito musical, quem percebe em si mesmo o dedicado atuar de sua natureza interna, e move de acordo com ela sua língua ou sua mão, esse será um profeta; em contrapartida, quem sabe bem disso, mas não tem ouvido ou sentido bastante para ela, escreverá

⁶⁴BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet- São Paulo- USP, Editora Brasiliense 1984, p. 209.

⁶⁵ Idem, p. 210.

verdades como estas, mas será feito de palhaço pela própria linguagem e escarnecido pelos homens, como Cassandra pelos troianos.⁶⁶

Para Novalis, a língua, como imagem e expressão da alma, eleva-se a uma espécie de segunda potência, cujo mérito poético – e não retórico – aparece em primeiro plano, e associa este aspecto poético da linguagem a uma perspectiva viva e ativa da linguagem, como podemos observar no fragmento 70 de *Pólen*; “Nossa linguagem é, seja mecânica, atomística, ou dinâmica. A linguagem genuinamente poética deve porém ser organicamente viva. Quão frequentemente sentimos a pobreza de palavras, para atingir várias ideias de um só golpe.”⁶⁷ Podemos pensar que, quando Novalis se refere aos seus breves escritos como “*sementes literárias*”⁶⁸, ele os vislumbra como uma linguagem que não pode ser controlada pelo discurso sistêmico, por ser a linguagem autônoma, por isso orgânica.

Mas essa perspectiva de pensar a linguagem enquanto uma concepção orgânica não é exclusividade de Novalis, e outro alemão que também pensa sobre nessa perspectiva é Goethe. É fato que, enquanto princípio, Novalis e Goethe são bem distintos nessa matéria. Pois, se para Novalis os escritos como “*sementes literárias*” dizem respeito à *mística* presente na natureza, já Goethe por sua vez, no ensaio *A metamorfose das plantas*⁶⁹, busca na ciência botânica sua referência para aplicá-la na linguagem. Mas o que justifica essa aproximação é o fato de ambos pensarem a linguagem enquanto um corpo vivo. Por isso mesmo, não por acaso, Goethe foi mais um autor a influenciar as ideias de Benjamin, e em seu ensaio *A metamorfose das plantas* ele faz uso da analogia com as plantas para descrever o processo do pensamento sobre a linguagem. Para tal ocasião, usa do termo “Morfologia”:

Encontramos, por conseguinte, no curso da arte, do saber e da ciência, várias tentativas para fundar e desenvolver uma doutrina, a que gostaríamos de chamar Morfologia. [...] O Alemão tem para o conjunto da existência de um ser real a palavra ‘forma [*Gestalt*]. Com este termo ele abstrai do que está

⁶⁶NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, 1998, Editora Iluminuras, p. 195 e 196.

⁶⁷ Idem p. 73 e 74.

⁶⁸ Idem p. 92.

⁶⁹ GORTHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução: Maria Filomena Molder- Rio de Janeiro : Editora Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

em movimento, admite que uma coisa consiste nos seus elementos seja identificada, fechada e fixada no seu caráter.

Mas se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante. A nossa língua costuma servir-se, e com razão, da palavra ‘formação’ [*Bildung*] para designar tanto o que é produzido como o que está em vias de ser. Portanto, se quisermos introduzir uma Morfologia, não devemos falar em forma; se, pelo contrário, usarmos a palavra, então temos de tomá-la em qualquer dos casos apenas como ideia, como conceito ou uma coisa que foi identificada na experiência unicamente por um instante.⁷⁰

Apesar de fazerem caminhos distintos, Novalis e Goethe aproximam-se na exposição das suas ideias em relação aos termos utilizados e suas analogias, o que reforça a ideia de um pensamento que veio a influenciar Benjamin, não no sentido de uma homogenia de pensamento, mas no universo explorado por eles. A começar por Novalis, em seu fragmento 70 do *Pólen*, quando faz uso do termo “*organicamente vivo*” para expressar uma qualidade da linguagem, e a importância da linguagem em se expressar *organicamente viva* é a possibilidade de se atingir as ideias. Já Goethe redireciona o conceito de *Morfologia*, superando o termo Forma, e aplicando o conceito da *Morfologia* na esfera da linguagem, para também possibilitar que a linguagem, possa expressar uma ideia.

Em ambos os casos, a ideia de tempo, enquanto o instante de um lampejo, encontra-se presente. Essa ideia tem uma forte influência no pensamento de Benjamin, e é desenvolvida posteriormente por ele, o auxiliando-o no desenvolvimento da ideia de *origem*, como o próprio Benjamin escreve:

(...) o meu conceito de origem no livro sobre o *Trauerspiel* é uma exacta e concludente transposição deste conceito original de Goethe do domínio da natureza para o domínio da história. Origem é o conceito de fenómeno originário, recolhido do contexto pagão da natureza para o contexto judaico da história.⁷¹

⁷⁰ Idem p. 68 e 69.

⁷¹ Nota retirada do Apêndice II- Recepção a *A Metamorfose das Plantas*: alguns exemplos na Filosofia, Idem p. 81.

Essa ideia de conceito original de Goethe do domínio da natureza está fundamenta no ensaio *A metamorfose das plantas* e representa um estudo seu do mundo natural das plantas e seu desenvolvimento aplicado ao campo da linguagem. Günter Kollert nos aponta claramente essa relação, que tanto influenciou Benjamin:

Goethe demonstrou como o tipo de planta primordial é variado, não apenas nas espécies como também em subformas que são o resultado da adaptação ao ambiente. Uma planta do deserto ou uma outra que cresce na água expressam nitidamente a influência do seu ambiente. Este princípio também é válido para a linguagem. Quanto mais o seu tipo se desdobra em conexão com o mundo, tanto mais ele recebe o cunho dos objetos e seres do seu ambiente.⁷²

Para Günter Kollert, na “*Metamorfose das Plantas*”, Goethe conseguiu seguir o ‘rastros pensado por Deus’ que as forças plasmadoras do reino vegetal desenham no espaço (...)”⁷³. Mas não só conseguiu seguir esse “rastros” como formulou um estudo e um princípio que organiza pela analogia entre natureza e linguagem, uma concepção originária da própria linguagem. Podemos observar, no ensaio “*A metamorfose das plantas*”, que para Goethe essa analogia se dá no processo da *Imitação* da natureza pelo homem. Assim, a partir da *Imitação* da Natureza, o homem estabelece uma *Maneira* de lê-la, gerando um padrão dos objetos, uma harmonia, que conseqüentemente se estabelece enquanto uma linguagem:

Ele vê uma harmonia nos objetos, que só pode apresentar numa imagem, sacrificando o elemento particular; aborrece-o voltar, por assim dizer, unicamente a soletrar por sinais as letras que pertencem à Natureza; inventa por si próprio uma *Maneira*, converte-se a si próprio numa linguagem, a fim de exprimir a seu modo o que captou com a alma, a fim de dar a um objecto, que tantas vezes reproduziu, uma forma original significativa (...).⁷⁴

⁷²GÜNTER, Kollert. A origem e o futuro da palavra -A Teoria da Linguagem segundo Goethe e Rudolf Steiner- São Paulo: Editora Antroposófica. 1ed. 1994, pg 69.

⁷³ Idem p. 63.

⁷⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução: Maria Filomena Molder- Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional- Casa da Moeda. p. 62 e 63.

Essa “*Imagem da Natureza*” gera uma impressão que deixa marca na alma do homem, nos remetendo a um pensamento primitivo. Para Goethe, a partir dessa impressão, o homem fundamenta uma *Maneira* de ler as *Imagens da Natureza*, padronizando em significados exteriores essa impressão de sua alma, que por sua vez se transforma em uma linguagem: “Gera-se assim uma linguagem, na qual o espírito daquele que fala se exprime e se significa directamente.”⁷⁵ Nesse sentido, a linguagem, desde o início, tem como estrutura a faculdade mimética voltada para a Natureza, a qual é expressa por um viés artístico.

É importante apontar que essa impressão na alma, formada pela Imitação da Natureza, facultada ao homem desenvolver uma linguagem de significados, também influenciará Benjamin a desenvolver o seu conceito *da semelhança não física*.

E, após citar as influências de Novalis e Goethe na constituição das ideias de Benjamin, não podemos deixar de contextualizar outro grande romântico que tem forte peso na filosofia da linguagem benjaminiana e que faz parte do mesmo ciclo hermenêutico de Novalis, é o pensador alemão Friedrich Schlegel. Fica evidente no drama barroco alemão a influência de Schlegel na concepção filosófica de Benjamin, na medida em que ele defende os fragmentos enquanto concepção primeira e original de se expressar filosoficamente. No fragmento 206 do *conjunto de fragmentos da Athenäum* “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.”⁷⁶ Uma linguagem indomável; quanto mais o homem busca ter o controle sobre o seu discurso, mais ele se perde. Uma linguagem cósmica, que o homem tem que aprender a ouvir, e deixar-se levar pela sua própria harmonia. Nessa perspectiva, Schlegel abre a possibilidade de pensar a linguagem por um prisma diferente da concepção moderna da linguagem e sua forma sistêmica de concebê-la. Ele pensa a linguagem enquanto uma expressão religiosa, porém, nesse contexto, a religião não é concebida como uma religião dogmática de verdade, mas expressa, e assim, comunica a própria plenitude e possibilidade do infinito. São inúmeros os fragmentos do “*Ideias*” que fazem alusão à religião enquanto expressão do infinito, como podemos notar no fragmento 81, quando Schlegel afirma: “Toda referência do homem ao infinito, isto é, do homem em toda a plenitude de sua

⁷⁵ Idem p. 63.

⁷⁶ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo, Editora Iluminuras, p. 82.

humanidade, é religião. (...)”⁷⁷ Essa forte característica influencia diretamente o pensamento filosófico de Benjamin, que percebe que a linguagem na concepção de Schlegel é uma abertura para pensar uma concepção original de linguagem e que a mesma é perpassada por uma forte presença mística, e que, nesse sentido, a linguagem é uma expressão da própria divindade. Schlegel, no fragmento [38], afirma “No mundo da linguagem ou, o que quer dizer o mesmo, no mundo da arte e formação, a religião aparece necessariamente como mitologia ou como Bíblia.”⁷⁸

Não por acaso Benjamin busca inspiração bíblica para conceber a linguagem, remetendo-nos ao mito clássico adâmico para fundamentar a origem da linguagem nomeadora. A Bíblia serve de inspiração filosófica para pensar a linguagem não pelo seu poder de doutrinação, mas pela sua mística. A linguagem, pensada por esse viés, tem a intuição original enquanto guia, como podemos observar no fragmento 79, quando Schlegel afirma “Todo pensar do homem religioso é etimológico, uma remissão de todos os conceitos à intuição original, àquilo que é próprio.”⁷⁹ Essa é uma influência marcante de Schlegel na concepção filosófica da linguagem em Benjamin, que vê na linguagem o paradigma da *origem* enquanto problema a ser pensado na filosofia. E a relação da linguagem com o divino e o infinito remete a linguagem diretamente a esse paradigma, que por sua vez, é completamente ignorado pela filologia moderna, como podemos observar anteriormente.

É notório perceber que, em Schlegel, uma mística envolve a linguagem. No fragmento [61] ele aponta “Há muito tempo já se fala de uma onipotência da letra, sem saber muito bem o que se diz. É tempo de levar isso a sério: que o espírito desperte e apanhe de novo a varinha mágica perdida.”⁸⁰ E Benjamin leva a sério esse apontamento. A linguagem neste paradigma abre a possibilidade da *revelação*, do encontro com o divino e o místico, uma linguagem que representa o movimento das coisas e suas constituições.

Assim podemos afirmar que essa concepção de linguagem que não se conforma com o racionalismo e seu discurso hermenêutico, nem com a função filológica moderna atribuída a ela, tem como fonte inspiradora o pensamento do romantismo, sobretudo, nos pensadores

⁷⁷ Idem p.154.

⁷⁸ Idem p.149.

⁷⁹ Idem p. 154.

⁸⁰ Idem p. 152.

Novalis e Schlegel. Benjamin, à sua maneira, ecoa essa linguagem livre, mística, natural e cósmica, a qual é independente da cognitividade do homem, e representa a expressão de si mesma por si mesma, tendo no homem um meio de sua expressão, e em última instância, expressa o próprio divino.

Contudo, não é só o romantismo alemão que tem forte influência na concepção de linguagem de Benjamin, e deste modo, não podemos desprezar a influência decisiva da mística judaica em sua filosofia da linguagem. Essa influência em grande parte vem de *Gershom Gerhard Scholem*, que é considerado o seu grande mentor nesta área. Mas devemos ter em mente que a influência da mística judaica, de alguma forma, se entrelaça com a mística romântica. Isso é o que aponta Michel Löwy, que indica haver uma espécie de convergência de pensamentos e influências entre os pensadores considerados românticos e o próprio pensamento do messianismo, na constituição do pensamento de Benjamin. Seguindo essa linha de entendimento, Michel Löwy primeiro indica a influência romântica na constituição do pensamento do jovem Benjamin:

O romantismo alemão é (...) o elemento decisivo da formação intelectual do jovem Walter Benjamin. Desde 1913, em uma nota publicada sob o pseudônimo J. Ardor, apela ao nascimento de um “novo romantismo”, sublinhando que “a *vontade* romântica de beleza, a *vontade* romântica de verdade, a *vontade* romântica de ação” são aquisições “insuperáveis” (*unüberwindlich*) da cultura moderna.⁸¹

Na sequência, ele aponta os principais pensadores românticos que influenciaram Benjamin, que no caso seriam os já mencionados Novalis e Schlegel. Mas, para além de mencioná-los, destaca que, para Benjamin, esses autores românticos carregam em suas concepções filosóficas a própria dimensão do messianismo:

Desde 1916, Benjamin se interessa pelos escritos de juventude de Friedrich Schlegel (...) que estarão no centro de sua tese de doutorado apresentada em 1919 (“O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”). Um aspecto mal conhecido de sua relação com a herança romântica alemã merece ser destacado (...): Benjamin insiste, em sua tese, que a verdadeira

⁸¹ LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo. Ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Tradução: Myrian Veras Baptista e de Magdalena Pizante Baptista. São Paulo, Editora Perspectiva da Universidade de São Paulo, 1990, p. 163.

face do primeiro romantismo (*Frühromantik*) “deve ser procurada no messianismo romântico”. Descobre uma *dimensão messiânica do romantismo*, principalmente nos escritos de Schlegel e de Novalis (...)⁸²

Essa dimensão messiânica que Benjamin vê nos escritos dos românticos, em especial, de Novalis e de Schlegel, acontece pela via do desejo de revolução pelo Reino de Deus. No entanto, isso não representa um aspecto de um pensamento ortodoxo e conservador, mas, pelo contrário, representaria uma via para a efetivação do caráter destrutivo da revolução. Michel Löwy indica essa tendência no pensamento do jovem Benjamin, quando o próprio Benjamin cita uma passagem do jovem Schlegel: “O desejo revolucionário de realizar o Reino de Deus é o ponto elástico da formação progressiva e do início da história moderna. Aquilo que não está em relação como o Reino de Deus é nela meramente marginal.”⁸³

Assim, segundo Michel Löwy, no pensamento de Benjamin “a Bíblia, a poesia romântica e a teoria messiânica, a história e a religião estão estritamente associados, intimamente articulados, algumas vezes, particularmente fundidos.”⁸⁴ Nesse sentido, o messianismo judaico seria a possibilidade da resolução da problemática romântica enquanto religião. Desse modo, Benjamin vê no messianismo a possibilidade de concretizar o desejo da revolução do romantismo alemão, e que o materialismo histórico não teria condições por si só de fazê-lo. Por isso mesmo, em seu último escrito, já nos anos 40, nas *Teses sobre o conceito da história*, Benjamin deixa clara a inoperância do materialismo histórico e reforça o caráter do messianismo revolucionário.

Michel Löwy aponta diversos escritos de Benjamin que evocam essa “teologia da revolução” e chega a citar Herbert Marcuse para ratificar sua afirmação, como podemos perceber nesta passagem:

Em que sentido se pode falar de “teologia da revolução” em Benjamin? Primeiro, seu messianismo contém uma potente carga apocalíptica, catastrófica e, mesmo, *destruidora*: basta pensar em seu ensaio “O Caráter Destrutivo” ou em sua concepção da “violência divina” redentora, em seu artigo sobre a violência (1921). Pode-se dizer, como Herbert Marcuse em um importante texto sobre Walter Benjamin, que o messianismo é, em sua obra,

⁸² Idem p.164.

⁸³ Idem p. 164.

⁸⁴ Idem p. 164 e 165.

apenas “a forma de aparição desta verdade histórica: a humanidade liberada só é concebível como negação radical (e não mais determinada) do existente?” Ou que ele não tem “nada a ver com a religiosidade tradicional”, estando fundado em categorias puramente sociais? Parece-nos antes que, apesar de sua secularização na revolução universal (anarquista ou bochevique), o messianismo guarda sempre em Benjamin um componente irredutivelmente transcendental, supra-histórico, “teológico”(...).⁸⁵

Devemos nos ater em questionar em que medida essa forte influência messiânica interfere na concepção de linguagem em Benjamin, já que este é o foco de nossa análise, e sem sombras de dúvidas, podemos afirmar que tanto messianismo quanto romantismo têm uma ligação ontológica com a sua concepção de linguagem. Nesse sentido, o messianismo (e o romantismo) é o modo de pensar e conceber a linguagem em Benjamin. Michel Löwy cita Gershom Scholem, que busca diferenciar (as várias tendências) e definir o messianismo, e a partir dessa definição, podemos compreender as influências do messianismo na concepção de linguagem de Walter Benjamin.

Sendo assim, toda essa especulação sobre “teologia da revolução”, “catástrofe” e “redenção” não são gratuitos, pois, fazem menção diretamente ao papel fundamental da linguagem, da escrita da história e de suas possibilidades:

Segundo G. Sholem, para o messianismo judeu (contrariamente ao messianismo cristão) a redenção é um acontecimento que se produz necessariamente na cena da história, “publicamente” por assim dizer, no mundo visível; ela não é concebível como processo puramente espiritual (...). De que tipo de acontecimento “visível” se trata? Para a religião judia a chegada do Messias é uma irrupção catastrófica(...)⁸⁶

Desse modo, na teologia messiânica, a chegada do Messias representa a tentativa de superar a queda da própria língua do seu estado original, e assim possibilitar a sua redenção, promovendo o resgate da memória do passado e do poder divino da linguagem, mas, sobretudo, aponta para uma crítica radical a uma ideia de progresso e desenvolvimento:

⁸⁵ Idem p. 166.

⁸⁶ Idem p. 134.

Entre o presente e o futuro, a queda atual e a redenção, há um abismo; (...) Esse abismo não pode ser superado por um “progresso” ou “desenvolvimento” qualquer: apenas a catástrofe revolucionária, com um desenraizamento colossal, uma destruição total da ordem existente, abre caminho para a redenção messiânica.⁸⁷

Mas, afinal de contas, uma linguagem que tem no fragmento sua força, uma linguagem mística e religiosa, romântica e messiânica, com pretensões cabalísticas e revolucionárias, de um modo nada ortodoxo, pode ser considerada Filosofia? O fato é que todos que defenderam essa ideia foram duramente criticados. Dos românticos Novalis e Schlegel ao próprio Benjamin, todos foram incompreendidos e tiveram seus escritos rechaçados enquanto escritos filosóficos. Chegou ao ponto de Schlegel, abraçado em sua ironia refinada, escrever um ensaio no último número do *Athenaum*, em 1800, um elogio à importância da incompreensibilidade⁸⁸ da linguagem. No entanto, para além das duras críticas, é inegável o valor e o peso filosófico desta concepção mística, messiânica, romântica e original de linguagem, seja pela sua força crítica presente no fragmento, seja pela sua força na escrita alegórica da história, como veremos nos próximos capítulos. A questão que se põe sobre essa concepção de linguagem para Benjamin é a crítica à estrutura dominante de linguagem semiológica, e ao próprio sistema filosófico kantiano (neokantiano) daquele momento. Sendo assim, essa concepção de linguagem busca romper com a camisa de força das correntes filosóficas dominantes da modernidade, e ir além da própria teoria, para pensar a linguagem enquanto algo vivo, e não meramente instrumental, capaz de promover revoluções e criar novas possibilidades.

⁸⁷ Idem p.135.

⁸⁸SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo, Editora Iluminuras, 1997, p. 131-142.

2. A ESCRITA ALEGÓRICA

2.1 Sobre a alegoria e seu papel crítico

Em sua tese de doutorado, *A origem do drama barroco alemão*⁸⁹, Benjamin propôs a *alegoria* enquanto a *forma de crítica* e de *escrita* da filosofia. Essa postura epistemológica tem um papel fundamental na obra filosófica benjaminiana, como bem nos aponta Katia Muricy em seu livro *Alegorias da Dialética*:

Este fundamental texto metodológico de Benjamin propõe-se como uma crítica do conhecimento e apresenta as bases epistemológicas de seu pensamento que, nas linhas mais decisivas, permanecerão as mesmas ao longo de sua obra. Disposto a estabelecer os “*prolegômenos de uma teoria do conhecimento*”, Benjamin elabora um reflexão sobre a natureza da verdade, ou sobre o “*modo de ser*” das ideias, a partir de sua teoria da linguagem.⁹⁰

Benjamin via na alegoria a forma de escrita capaz de viabilizar sua filosofia da linguagem, muito trabalhada em seu ensaio “*Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*”⁹¹ escrito alguns anos antes. Contudo, é importante buscar a investigação do conceito de alegoria ao longo da tradição e, nesse sentido, começar a investigar conforme a atribuição dada inicialmente pelos gregos. Para compreender a etimologia do termo e seu uso ao longo do tempo, começamos pelo pesquisador Antoine Compagnon, que afirma:

Entre os gregos, a alegoria tinha por nome *hyponoia*, considerada como o sentido oculto ou subterrâneo, percebido em Homero, a partir do século VI, para dar uma significação aceitável àquilo que se tornara estranho e para desculpar o comportamento dos deuses, que parecia doravante escandaloso⁹².

⁸⁹BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁹⁰MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p. 123.

⁹¹BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM; Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011.

⁹² COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p 56.

A definição apresentada por Compagnon revela a aproximação com o conceito de alegoria, etimologicamente derivado do “grego *allós* — outro; *agourein* — falar”. Nesse sentido, no que diz respeito à *hyponoia*, ela pode ser entendida como o fundamento ou o conteúdo da alegoria.

Mas, para compreendermos melhor essa aproximação e caminho trilhado por Compagnon, no que diz respeito à historicidade da alegoria, recorreremos a Hansen, que afirma que não se deve falar simplesmente de “a alegoria”. Ele quer dizer com essa afirmação que existem duas vertentes desse conceito que, embora se diferenciem no campo semântico, são complementares e derivam do mesmo verbo grego *állegorien*, que significa “tanto ‘falar alegoricamente’ quanto ‘interpretar’ alegoricamente”⁹³. Desse modo, a alegoria dos poetas “é uma maneira de falar e de escrever”⁹⁴, vinculada à utilização dos poetas e retores da Antiguidade. Por outro lado, a alegoria dos teólogos, que diz respeito à interpretação das Escrituras Sagradas, deve ser vista como “um modo de entender e decifrar”⁹⁵. Assim, dividida em duas vertentes, a alegoria tem utilização distinta em tempos diversos. Como alegoria dos poetas, “pensada como dispositivo retórico para a expressão, ela faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado”⁹⁶ situando-se no âmbito da Antiguidade greco-latina e aliada dos poetas e dos retóricos. No entanto, na tradição cristã, vista como uma “semântica de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras”⁹⁷, a alegoria dos teólogos enquadra-se na exegese das Escrituras Sagradas. Nessa vertente, esse conjunto de regras hermenêuticas tem como finalidade não a interpretação das palavras enquanto leitura literal do texto, mas, sim, a interpretação dos acontecimentos contados, das coisas e dos seres históricos que preenchem o discurso. É importante considerar que as coisas, os acontecimentos e os seres históricos sujeitos à interpretação são aqueles que estão nomeados nas Escrituras, ou seja, foram designados pela Palavra Sagrada que cria e nomeia. Como nos relata Jeanne Marie Gagnebin “O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-

⁹³ HANSEN, J. A. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. p. 8.

⁹⁴ Idem p. 8.

⁹⁵ Idem p. 9.

⁹⁶ Idem p. 9.

⁹⁷ Idem p. 9.

se aprender uma prática que os estóicos chamam de *hyponoia* (subpensamento) e à qual Fílon de Alexandria a dará seu nome definitivo de alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer).⁹⁸

Já no período do Renascimento, a alegoria passa a ser amplamente utilizada em manifestações artísticas que se tornam tipicamente alegóricas, não só por aliarem em suas constituições a imagem e o discurso, mas, principalmente, por conterem um sentido oculto (uma *hyponoia*) por trás de suas representações. Na experiência do Renascimento, de acordo com Hansen, “a alegoria deixa de ser pensada como a antiga instituição retórica a pensara: tradução figurada de um sentido próprio. Deixa, também, de funcionar como na hermenêutica medieval, que sob a letra da Escritura revelava a voz do Autor nas coisas”⁹⁹. No Renascimento, a alegoria passa a ser compreendida como um “dispositivo da invenção [...]. Como *ars inveniendi*, a alegoria valoriza o engenho do sábio e do artista”¹⁰⁰.

Assim, no Renascimento a alegoria é amplamente utilizada como dispositivo de invenção do artista e, posteriormente, torna-se a característica dominante da arte no Barroco, contudo, no Romantismo e no Classicismo, principalmente com as condenações realizadas por Goethe, ela, a alegoria, passa a ser vista como “artificial, mecânica, árida e fria”¹⁰¹. Nesse contexto, a alegoria não daria suporte conceitual aos ideais de um belo orgânico, universal, eterno e imutável, próprios da arte clássica e referenciados no conceito de símbolo, pois, pela sua historicidade e arbitrariedade de significação, a alegoria torna-se não indicada para a produção artística.

Aqui é perceptível a mudança conceitual da alegoria na modernidade, a partir do viés classicista, que ocorre quando a perspectiva estética moderna critica a alegoria e supervaloriza a perspectiva simbólica. Essa visão simbólica sobre a alegoria será um dos objetos de estudo de Benjamin, que, contudo, irá se concentrar no conceito da escrita alegórica e, nesse sentido, formular uma crítica radical a essa constituição hermenêutica do simbolismo.

⁹⁸GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*; São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 32.

⁹⁹ HANSEN, J. A. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. p. 140.

¹⁰⁰ Idem p. 141.

¹⁰¹ Idem p. 15.

Nesse estudo conceitual da alegoria, Benjamin percebe que a escrita alegórica não se sustenta pela sua clareza, nem pelo seu aspecto fonético, mas, sobretudo, pela sua *imagem*. A *imagem da natureza*, e sua *antinomia*, de significar aquilo que ela a princípio não é.

As *imagens* e seu uso abrangente levarão a alegoria a suas *antinomias*. Após o resgate dos humanistas pelos pensadores do Renascimento, no século XVI, restituindo o sentido primeiro da alegoria, Benjamin vê que no século XVII a alegoria alcança tal dimensão de pluralidade de significados, que faz como que ela passe a significar qualquer coisa, como nos aponta Susan Buck-Morss: “no século XVII, graças à pluralidade de cosmologias pagãs e cristãs surgidas no transcurso histórico e preservadas naqueles textos de autoridade, em que se acreditava que a verdade residia, os fenômenos naturais estavam sobre determinados, sobrecarregados com uma multiplicidade de significados (...).”¹⁰² Para realçar essa pluralidade de sentidos do alegórico, o que acaba por caracterizar sua antinomia, Benjamin cita vários exemplos da obra *Ars Heraldica*, de Böcker:

"Das folhas. Os brasões raramente contêm folhas, mas quando elas aparecem, representam a verdade, porque sob muitos aspectos se parecem com a língua e com o coração." (...) "Os cavalos brancos significam ao mesmo tempo a vitória da paz, terminada a guerra, e a velocidade." O mais surpreendente nesse livro é que ele alude a uma consumada cromática hieroglífica, sob a forma de uma combinatória entre duas cores. "Vermelho e prata, desejo de vingança", "azul... e vermelho, descortesia", "negro e púrpura, piedade constante", para só mencionar alguns exemplos.¹⁰³

A questão é que as antinomias se encontram no centro da escrita alegórica, e elas são compostas de imagens desconexas que se intercalam sem causalidade alguma, sugerindo diversos tipos possíveis de interpretações. Desse modo, essas antinomias colocam em xeque o valor da escrita alegórica como uma escrita capaz de *expressar* o valor do conhecimento, e mesmo o valor da verdade.

No cenário histórico e filosófico moderno, por mais que exista alguns pontos de entusiasmo, a alegoria é sobreposta e conseqüentemente subjugada pelo simbolismo

¹⁰²BUCK-MORSS, Susan, *Dialética do Olhar*; tradução: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: EdUFMG/Argos, 2002. p. 214.

¹⁰³BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 196.

classicista. Assim, para o simbolismo, a escrita alegórica não seria capaz de expressar significados, figurando apenas como imagens, sobretudo, arbitrárias e ilustrativas, que se fixam em uma transitoriedade histórica e natural, incapaz de atingir o conceito de beleza e universalidade do símbolo. Contudo, é justamente essa vulnerabilidade das imagens alegóricas e sua transitoriedade histórica que remete a escrita alegórica à história natural e seu declínio, que será o ponto forte da alegoria enquanto concepção de escrita.

As antinomias surgem do disparate das imagens com seu sentido potencial. Sendo assim, as imagens alegóricas, em seu princípio, tiveram, em suas raízes, a ilustração da natureza para enunciar uma vontade divina, sem intermediações. Desse modo, apenas a imagem/natureza servia como expressão (visual) dessa vontade. Porém, as antinomias são a desvirtuação deste princípio, e, assim, a alegoria passou a significar qualquer coisa, inclusive as coisas profanas. É justamente nessa possibilidade arbitrária de significar¹⁰⁴ aquilo que não é que reside a riqueza expressiva da escrita alegórica para Benjamin:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz parecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonistas. Mas assim como a doutrina barroca compreendia a história em geral como uma sucessão de eventos criados, a alegoria em particular, embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma

¹⁰⁴Idem, p. 37 e 38. Sobre essa questão cito Sergio Paulo Rouanet que em sua análise sobre o drama barroco parafraseia Benjamin e coloca que "O uso da palavra em seu sentido etimológico nos permite, de saída, formular com clareza uma pergunta central. Se a alegoria é a figura pela qual, falando de uma coisa, queremos significar outra, qual a outra coisa significada pela alegoria barroca? Se nos concentrarmos na "forma fenomênica" da alegoria, tal como ela funciona no Barroco, a pergunta é irrespondível. Pois é próprio do Barroco que "cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra". Mas em sua essência, a alegoria barroca remete a uma coisa última, referente unitário que engloba todas as significações parciais: a história, como o Barroco a concebia. Através de sua linguagem (nas metáforas do texto, nos personagens que encarnam qualidades abstratas, na organização da cena) a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente, outra, sempre a mesma: a concepção barroca da história. Nesse sentido, a alegoria completa e sintetiza as reflexões anteriores. Como diz Benjamin, "todos os resultados... que conseguimos obter até agora... unificam-se na perspectiva alegórica." Só ela "permitiu ao drama barroco assimilar como conteúdos os materiais que lhe eram oferecidos pelas condições da época".

que a escrita sagrada. A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção.¹⁰⁵

Para Benjamin as antinomias da alegoria é algo profundamente histórico. Diz repetido a um tempo historizado, e isso representa visões conceituais distintas. Esse é um valor semântico ao qual Benjamin vai se ater em sua tese, no capítulo *Origem da alegoria moderna*: “somente quando as variáveis históricas fazem aparecer essa conexão como uma constante, poderá sua natureza ser conhecida, e a distinção só se tornou possível a partir da descoberta de Giehlow.”¹⁰⁶

Assim, Benjamin analisa o valor hermenêutico da alegoria com o passar do tempo. Nesse sentido, ressalta o sentido da alegoria na Idade Média, como “cristão” e “didático”, e no século XVI, relacionando-o à Antiguidade, quanto às alegorias egípcia e grega. Essa retomada da Antiguidade, tendo como referência sobretudo o estudo dos hieróglifos egípcios pelo pesquisador Karl Giehlow, se dá quando Giehlow analisa a obra *Hieroglyphica de Horapollon* (obra cuja data de elaboração é duvidosa; estipula-se entre os séculos II e IV d. C.) e afirma que os humanistas – os intelectuais que buscavam decifrar os hieróglifos –, em suas conclusões, elevaram o conceito de alegoria à sua forma plena de significação, relacionando a imagem da escrita ao valor do divino:

Somente a obra de Giehlow, que nisso teve significação histórica, abriu a possibilidade de um exame em profundidade dessa forma, de caráter histórico-filosófico. Descobriu o impulso para seu desenvolvimento no esforço dos eruditos humanistas para decifrar os hieróglifos. Eles derivaram a metodologia de sua pesquisa de um corpus pseudo-epigráfico, os *Hieroglyphica* de Horapollon, do fim do século II, ou possivelmente do século IV a.D. Essa obra só se preocupava com os chamados hieróglifos simbólicos ou enigmáticos (ênfase característica que determinou a influência exercida sobre os humanistas) meros pictogramas dissociados de qualquer contexto fonético, tais como eram apresentados aos hierogramatas, num processo de ensinamento religioso, como último degrau de uma filosofia mística da natureza.¹⁰⁷

¹⁰⁵Idem, p. 196 e 197.

¹⁰⁶BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 189.

¹⁰⁷Idem. p.190.

Esta redescoberta de Giehlow contraria toda uma perspectiva acadêmica da linguagem moderna, abrindo caminho para Benjamin desenvolver e fundamentar sua visão da alegoria enquanto uma escrita da linguagem que não apenas ilustra com suas imagens os significados, como também é, por excelência, uma expressão da linguagem divina, o que sustenta sua filosofia da linguagem e contribui para seu arcabouço teórico a serviço da teologia. Como relata Susan Buck-Morss¹⁰⁸, a análise de Benjamin do drama barroco vai além da visão literária: é uma visão filosófico-histórica. Assim, o referencial teórico legado por Giehlow possibilita a reflexão semântica do alegórico e sua abertura para o sagrado, partindo do mundo da *natureza*.

Benjamin cita os *rebus*, imagens de objetos da natureza usadas para substituir as palavras e que foi uma técnica muito usada no Renascimento. Nesse sentido, a grafia, a *imagem da natureza* em si representaria uma ideia divina, tal como pretendiam conceber os humanistas sobre o sentido da escrita alegórica. No Renascimento também os intelectuais e artistas pregavam que os hieróglifos representariam as coisas divinas, como escreve Piero Valeriano, em 1556, citado por Benjamin: “Posto que falar hieroglificamente não é outra coisa que desvendar a natureza das coisas divinas e humanas”¹⁰⁹.

Pesquisadores como Giehlow, entre outros, afirmavam que no Renascimento os humanistas chegaram à conclusão de que a alegoria, no seu início, pelo poder de sua imagem, e sem nenhum apelo fonético, representaria, em última instância, um ensinamento místico divino, que parte diretamente da natureza. Como ressaltou Piero Valeriano, os hieróglifos são uma linguagem da natureza, mas da natureza humana e divina. Por isso mesmo, não é por acaso que Benjamin, já na primeira frase de sua análise *A origem da alegoria moderna* afirma que “A expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e

¹⁰⁸“A Análise de Benjamin do drama trágico barroco era mais filosófica que literária. Argumentava que a “moderna alegoria” (que começou no Renascimento) foi apanhada em uma antinomia filosófica. Surgida das tentativas acadêmicas em decifrar os hieróglifos egípcios, que eram considerados a escritura de deus através de imagens naturais, e não através de uma linguagem fonética, supunha, por um lado, que a coisa representada era, em realidade, a coisa significada: ser (Seiendes) era significar.” BUCK-MORSS, Susan, *Dialética do Olhar*; tradução: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: EdUFMG/Argos, 2002. p. 211.

¹⁰⁹BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 192.

história.”¹¹⁰ Benjamin vê na alegoria a última camada da linguagem capaz de fazer a junção do mundo profano humano e sua natureza com o mundo mítico do sobrenatural divino.

Podemos perceber que, ao longo do desenvolvimento de sua *filosofia da linguagem*, Benjamin associa diretamente, em uma relação mística, a linguagem, a natureza e a divindade, e dessa relação emerge a constituição de uma história mística e natural:

“Ler o que nunca foi escrito”. Esta é a leitura mais antiga: a leitura antes de todas as linguagens, a partir das vísceras, das estrelas ou das danças. Mais tarde começaram a utilizarem-se os elos de meditação para uma nova leitura, as runas e os hieróglifos. Supõe-se que estes foram estádios pelos quais aquele dom mimético, que fora anteriormente a base da Praxis oculta, encontrou o acesso para a escrita e para linguagem.”¹¹¹

Na constituição da linguagem propriamente dita, o homem lia a natureza em sua manifestação direta; assim, *lia* as estrelas, as vísceras, a dança, enquanto manifestação do corpo, com base na faculdade mimética: “na gênese da linguagem, coube ao comportamento imitativo o lugar de elemento onomatopaico.”¹¹² Nesse momento, o som não era representativo, mas *a imagem da natureza* em sua manifestação divina era a possibilidade da própria linguagem. A magia estava presente na constituição desta primeira linguagem. Não havia intermediários, nem qualquer forma de representação atravessando o sentido significativo da linguagem em sua concepção.

Com a constituição dos hieróglifos surge a primeira forma de intermediação, de representação entre a imagem escrita e seu significado, mas não onomatopaica – o som ainda não atravessa de forma arbitrária a significação do sentido da linguagem. O espaço entre a imagem e a natureza passa a ser ocupado pela imagem do hieróglifo. Contudo, a linguagem escrita em sua concepção inicial manteve presente, em sua grafia, em sua imagem, a mística e a magia da linguagem não escrita. Aqui a escrita surge pela força de sua *imagem* como *convenção* e *expressão* direta da própria natureza, que é manifestação da presença divina. Por isso mesmo, os hieróglifos eram considerados a escrita dos deuses, a representação direta, via

¹¹⁰Idem. p.189.

¹¹¹BENJAMIN, Walter. *Teoria das Semelhanças*; Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política; Tradução: Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p.68.

¹¹²Idem. p. 62.

imagem da natureza, da linguagem divina. Daí o interesse de Benjamin por estudar os textos dos pesquisadores do Renascimento que buscaram identificar nos humanistas essas constatações historiográficas sobre o princípio da escrita.

Para alguns desses pesquisadores, como é o caso de Leon Battista Alberti, citado por Benjamin, os hieróglifos seriam mais confiáveis que a perspectiva hermenêutica da linguagem moderna. Isso se dá na medida em que a escrita alfabética moderna representa, pelo som, aquilo que ela não é. Sua significação é abstrata e se perde no tempo, diferentemente dos hieróglifos, que, através de suas imagens da natureza, remetem diretamente ao divino; por isso mesmo, a imagem dos hieróglifos é sempre eternizada:

Algo como uma teologia natural da escrita já desempenha um papel nos *Libri de re aedificatoriadecem*,* de Leon Battista Alberti. "Por ocasião de um estudo sobre os títulos, sinais e esculturas apropriados para monumentos fúnebres, ele aproveita para traçar um paralelo entre a escrita alfabética e os sinais egípcios. O defeito da primeira, acentua o autor, está em que ela só é conhecida no seu tempo, caindo, mais tarde, no esquecimento... Em contraste, louva o sistema dos egípcios, que representa Deus por meio de um olho, a natureza por meio de um abutre, o tempo por meio de um círculo, a paz por meio de um boi.¹¹³

Benjamin parte da concepção primeira da linguagem, ainda como não escrita, para chegar à ideia inicial de representação dos hieroglíficos. A *natureza* sempre serviu como arcabouço da linguagem e, conseqüentemente, da escrita (da história), sempre tendo como referência a *imagem* (ou os fragmentos dessas imagens), e não o som¹¹⁴ (e seu aspecto meramente fonético), enquanto ferramenta indispensável para a constituição da linguagem pensada como um todo.

Se a capacidade humana de nomear remete ao primeiro momento da língua, em que a palavra oral tinha a força de substancializar a existência da natureza, por uma concessão direta conferida por Deus, a *alegoria* seria a origem sagrada da palavra escrita. Desse modo, toda a escrita tende a ser hieroglífica, na medida em que *expressa* a manifestação da existência

¹¹³BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1984. p. 191.

¹¹⁴"(...) não foi dada ao drama barroco a faculdade de tornar audíveis os seus hieróglifos. Sua escrita não se transfigura em sons; o mundo barroco é autossuficiente, e se limita à elaboração de sua própria substância. Som e escrita mantêm entre si uma polaridade tensa. Essa relação funda uma dialética, que justifica o estilo "bombástico" como um gesto linguístico plenamente intencional e construtivo."BENJAMIN, Walter. Idem. p. 223.

divina. Contudo, tanto a escrita hieroglífica quanto a palavra nomeadora perderam, ao longo da história, sua sacralidade, que fundia na língua oral e na escrita, a divindade, a natureza e o homem.

Quando cai – e junto com ela Adão –, a língua *nomeadora* perde sua capacidade de “*manifestara* vontade divina, de ser *médium* para se tornar apenas um *meio*. Já em relação à escrita alegórica hieroglífica, também houve um processo de queda, e a alegoria hieroglífica deixa de ser convenção e expressão da *manifestação* do *divino* diretamente pela sua *imagem*, sem precisar utilizar-se de uma representação fonética, para *representar* pelo *signo*, na escrita alfabética, um significado arbitrário, pois o que significa nunca é mostrado.

Essa queda da escrita hieroglífica está diretamente associada ao seu aspecto historiográfico. Na medida em que o tempo passa, a escrita vai se destituindo, esua imagem, que é a sua essência, vai-se deteriorando, no sentido físico. Aquilo que se constituía no início como em *convenção* e *expressão* da imagem escrita da língua divina, como o tempo vai se tornando *ruína*, abrindo cada vez mais espaço para sua exploração interpretativa profana. Assim, não se vêem apenas hieróglifos, mas ruínas de hieróglifos, como nos aponta Jeanne Marie Gagnebin em sua análise:

Essas imagens escritas não são mais, como na Idade Média ou mesmo ainda no Renascimento, as assinaturas do grande designo divino expresso no livro da Natureza e comentado nos livros humanos* (*Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1996, p.40 e ss). São signos esparsos, restos de um texto que foi destruído, ruínas de uma arquitetura finda.¹¹⁵

Ruína alegórica daquilo que um dia foi convenção e expressão direta da manifestação divina, ruína que se dá neste enorme hiato historiográfico e que, conseqüentemente, abriu fissuras interpretativas insolúveis na escrita alegórica. Todas essas questões constituem o processo de atribuir à escrita alegórica, simultaneamente, significados tanto do mundo divino, quanto do mundo profano. Essa constituição faz com que essa escrita seja em si mesma *expressão* e *convenção*. Dessa relação “antagônica”, a *convenção* tem sua origem no sagrado, e assim os hieróglifos seriam a *convenção* do divino em imagens, mas essa *convenção* se faz possível pela *expressão* visual da imagem da escrita alegórica.

¹¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 41.

Esta dialética se constitui na escrita imagética da alegoria, que faz da *convenção* a *expressão* e que assim associa arbitrariamente, no mesmo espaço hermenêutico, o sagrado enquanto princípio, e o profano enquanto ruína. Esta constituição dá à escrita alegórica um caráter hermenêutico paradigmático único, na medida em que as interpretações são infundáveis, impossibilitando a constituição de um único princípio identitário. Como nos mostra Jeanne Marie Gagnebin em sua análise:

Escrita desconjuntada, ao mesmo tempo sagrada e incompreensível, de onde emergem figuras congeladas e fragmentárias: o sentido, os inúmeros sentidos que poderíamos aí decifrar, só pode ser arbitrário, pois, mesmo se porventura encontrássemos o “verdadeiro” sentido, não conseguiríamos reconhecê-lo. Essa dinâmica vertiginosa é, isso deve ser ressaltado, diametralmente oposta à ideia de uma busca de um sentido originário, único e seguro: aqui também, a origem só se diz na perda, no movimento de afastamento de um suposto e improvável início, numa torrente de imagens cuja fonte não podemos voltar.¹¹⁶

Esse é ponto central na escolha de Benjamin pela alegoria: a sua relação direta com a escrita. Se essa relação representa um ponto vulnerável e passível de crítica por parte do Classicismo, na medida em que o símbolo está para além da finitude da escrita alegórica e apresenta a beleza conservada na eternidade, como coloca Goethe, a alegoria encarna a própria morte – a única e verdadeira ruína histórica que nos espera. A própria escrita alegórica sofre esse processo de morte, conforme vai perdendo constantemente partes constituintes de seu sentido, perdendo sua própria identidade e se transformando em ruínas. Mas é justamente esse processo de perda que leva a alegoria a ter uma relação direta com a escrita. Isso representa dizer que a escrita alegórica está impregnada pela finitude, pelo tempo histórico e suas consequências, e é essa a característica que leva Benjamin a propor a escrita alegórica como a responsável por escrever a história.

A crítica de Benjamin ao classicismo simbólico aponta para Goethe e sua concepção de obra de arte, que se funda em uma natureza idealizada, perfeita e bela. Essa crítica vai estender-se à ideia de tempo, que se torna fundamental para compreensão dos motivos que levam Benjamin a revitalizar o conceito de alegoria frente ao símbolo. Benjamin cita longamente as reflexões de Creuzer, e dessa reflexão extrai sua ideia de tempo do símbolo,

¹¹⁶Idem. p. 41.

que se mostra instantâneo e eterno. Nessa fusão, o caráter do belo sobressai, em uma característica típica da visão do Classicismo:

Assim, o autor define a essência do símbolo, cuja hierarquia e cuja distância com relação à alegoria ele faz questão de preservar, através dos seguintes elementos: "o momentâneo, o total, o insondável quanto à origem, e o necessário", e em outra passagem faz um excelente comentário sobre o primeiro fator. "Essa qualidade alerta e ocasionalmente comovente se associa a outra propriedade, a da concisão. É como se fosse um espírito aparecendo de repente, ou um relâmpago que subitamente iluminasse a noite escura... É um momento que mobiliza todo o nosso ser... (...) Em compensação, o símbolo exige "clareza ... brevidade ... graça e beleza". Na primeira característica e nas duas últimas manifesta-se uma concepção que Creuzer partilha com as teorias classicistas do símbolo¹¹⁷.

No símbolo, o tempo funde uma relação que impossibilita a passagem do próprio tempo. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, o símbolo busca fundir o belo no tempo; o Ser e o universal no conceito; assim, o símbolo tende à unidade, à identidade no eterno. Essas características, quando pensadas para a constituição da história, também buscam a identidade, a cronologia linear, a universalização das causas históricas – percepção duramente criticada por Benjamin.

Já a alegoria seria a contraposição do símbolo e, neste sentido, representaria a negação de uma unidade que cristalizaria a beleza no tempo, o universal e o Ser. Como a possibilidade de uma significação conceitual estática e eterna, substitui a compreensão clássica goetheana por uma compreensão histórica e teológica, possibilitada pela alegoria.

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-*

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 185 e 186.

agorein) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último.¹¹⁸

Benjamin busca reabilitar o conceito de alegoria frente ao simbolismo, na medida em que o mesmo foi deturpado pelo classicismo simbólico, passando por depreciações de autores de um alto escalão intelectual e filosófico. Entre esses autores, Benjamin cita Goethe e Schopenhauer, que criticam a alegoria, afirmando que a ela não cabe o papel de expressão artística, mas apenas de ilustração.

No entanto, é justamente pelo fato de a alegoria ser expressão da escrita por meio da sua *imagem*, que ela pode estabelecer-se como a escrita da história. Por estar implicada com a temporalidade, a escrita alegórica é visual e se corrompe como um ferro que oxida, impossibilitando a constituição de um ideal eterno, que cristalizaria na beleza do conceito. A unidade do objeto sensível e supra-sensível constitui a identidade das verdades universais e eternas. Mas a alegoria é a afirmação da morte, que é a condição da vida; temos a afirmação do trágico destino da ruína.

A história é escrita por ruínas, desse modo, a escrita alegórica é aquela que está impregnada pelo tempo e, diferentemente do símbolo no Classicismo, corrompe-se, mostrando-nos o lado natural da vida:

A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo, que esses pensadores da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica. Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como proto paisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas, a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a

¹¹⁸GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 38.

physis e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica.¹¹⁹

A natureza não pode se estabelecer apenas como um ideal supra-sensível que molda a ideia do belo, como na concepção de símbolo de Goethe. Ao contrário, Benjamin propõe que olhemos para a natureza e nela identifiquemos a sua realidade física, a *physis* à qual todo homem é submetido, na medida em que seu corpo padece no tempo, como a própria *physis*. Essa é a condição humana, essa é a condição da natureza, e assim ambos padecem no tempo, e da mesma forma. O destino inevitável das coisas e das épocas é a ruína. O destino do homem é a morte, e por isso mesmo a caveira é o que habita o interior do homem.

Nessa concepção trágica barroca da vida, que analisa a natureza a partir do respeito pela historicidade que permeia a própria natureza e o homem, a escrita alegórica é responsável pela escrita da história, pois, representando essa historicidade, também é ruína. Assim, diferentemente da concepção do símbolo, que vê na natureza um ideal de beleza, de totalidade e de eternidade que se estabelece numa identidade simbólica, a alegoria vê ruínas, morte e fragmentos. Dessa forma, a escrita alegórica não consegue conceber uma identidade, por sempre ter que se ressignificar nas ruínas e fragmentos que constituem a natureza historizada pelo tempo. Dessa constante e inevitável necessidade de se constituir a partir da ruína e do fragmento, a alegoria vai constituindo a sua verdade. Uma verdade sempre voltada para o tempo histórico e, por isso mesmo, uma verdade que *destrói*, pela sua ressignificação mística, o sentido pleno conceitual do símbolo e sua pretensão de totalidade e de qualquer verdade que tenha como pretensão a totalidade, tal qual a narrativa científica, como nos aponta Jeanne Marie Gagnebin:

A verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica; a esperança de uma totalidade verdadeira- tal como sugere a fulgurância do símbolo- só pode, ser expressa nas metáforas da mística (ou da teologia), isto é, numa linguagem duplamente prevenida contra assimilação a um discurso de pretensão descritiva ou até científica. Se a interpretação alegórica é uma forma privilegiada de saber humano, é porque ela expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte (...)¹²⁰

¹¹⁹BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 188.

¹²⁰GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 45.

Benjamin busca na alegoria, antes da verdade propriamente dita, a destruição pretenciosa das narrativas que pressupõem constituir um valor de verdade da totalidade, e que tenha valores eternos. No drama barroco de 1924 ele critica essa pretensão de verdade do ideal simbólico do Classicismo, e essa sua crítica irá se estabelecer ao longo de toda a sua concepção filosófica nos anos 1930 e se encontrará presente até seu último escrito, *a Tese sobre o conceito de história*. Independentemente de a constituição paradigmática filosófica que engendra a concepção classicista do símbolo ser diferente das correntes históricas dos anos trinta, que, por sua vez, alimentam concepções filosóficas bem distintas entre si, a crítica de Benjamin, mesmo não sendo a mesma em sua estrutura, se constituirá em sua essência, como sendo uma única crítica filosófica. Nesse contexto, somente a escrita alegórica possibilita esta crítica, na medida em que ela mesma é ruína e fragmento, e a verdade só pode ser concebida também enquanto ruína e fragmento daquilo que já foi um dia:

A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas.¹²¹

Quando Benjamin coloca que a alegoria está para além do belo, ele não nega o belo em si mesmo; sua pretensão é refutar uma visão classicista de ideal de belo, presente na concepção de Goethe. Ideal que também representa um conceito unificador e atemporal, em que a natureza não se encontra dentro do processo histórico e só apresenta seu verdadeiro caráter pela perspectiva artística, o que tornaria visíveis arquétipos da natureza, não visíveis na própria natureza, como nos aponta Katia Muricy em seu ensaio *Ser das ideias*:

Com esta noção de ideal, a filosofia da arte de Goethe afasta-se da consideração da historicidade das obras, (...) o conceito goetheano de

¹²¹ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 199-200.

natureza, neste contexto, é complexo e não pode ser entendido simplesmente, esclarece Benjamin, como a natureza aparente do mundo. Ao contrário, só a arte tornaria visível o que está invisível, escondido nas aparências do mundo natural- a “*natureza verdadeira*”, intuída como “*fenômeno originário*”. Isto que, distinto da aparência, só se torna visível na arte- mas que não tem nela a sua origem- são os arquétipos, os conteúdos puros que se unificam na noção de ideal. O ideal é equivalente à concepção platônica de ideia, um incondicionado que não está exposto à história, à mudança. É um cânon a que as obras singulares aludem sem que possam, elas próprias, apresentarem-se como totalidades autônomas na construção infinita de ideia da arte.¹²²

Podemos perceber, pela análise de Katia Muricy, que, ao refutar a perspectiva filosófica de Goethe¹²³ do ideal, Benjamin refuta uma perspectiva filosófica de constituição de sentido unificador e eterno, na qual o singular se dilui na beleza eterna do conceito. Esse ideal do Classicismo busca a verdade em uma unidade que não se encontra na natureza; a verdade é idealizada em um belo, que por sua vez também é idealizado, na medida em que não se encontra na essência histórica das próprias coisas. A natureza nessa concepção não participa da história e, conseqüentemente, não sofre seus efeitos. A questão material não é levada em consideração, e, por isso mesmo, a verdade e o belo enquanto conceitos simbólicos mantêm-se intactos da ação do tempo. Por entender que essa concepção de belo e de verdade não participa da história material, figurando, assim, como conceitos inalcançáveis, Benjamin julga-os sem plenitude de sentido.

A partir dessa constatação, Benjamin propõe a alegoria como responsável por superar o conceito do belo simbólico e concebe a ruína alegórica como a escrita responsável por expressar a verdade:

Sem ao menos uma compreensão intuitiva da vida do detalhe através da estrutura, a inclinação pelo belo é um devaneio vazio. A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história. O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do

¹²² MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p. 128.

¹²³ Ver sobre isso no ensaio de Benjamin sobre Goethe concluído em 1922, com o título “*As Afinidades Eletivas de Goethe*” como nos aponta Katia Muricy. Ver também na tese de doutorado de Benjamin, *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína.¹²⁴

Contra a postura eloquente e acadêmica do Classicismo, que deveria inclusive servir de exemplo para a concepção científica, segundo indica Goethe, nos aponta Katia Muricy: “a totalidade da arte é normativa para a ciência –devemos ver na ciência uma arte”. Poetizar a ciência é harmonizar o universal e o particular, o abstrato e o concreto”¹²⁵. A ruína representa a historicidade dos fatos, seu registro no tempo, sua singularidade, tendo uma concepção filosófica e histórica bem distinta dessa explicação trabalhada pelo conceito goetheano *Urphänomen*, (primitivo). Esse conceito busca justificar, no *ideal*, o princípio do *belo* e de uma *verdade eterna*, usando-os como “*cânon*”, no qual se baliza a singularidade, remetendo-a para o universal, harmonizando as diferenças, anulando as individualidades e os extremos, em prol de um todo universal. Benjamin rejeita essa posição clássica e concebe a alegoria como a escrita filosófica e histórica responsável por estabelecer, sem estabilizar, uma busca constante pela verdade.

Ao tentar estabelecer uma verdade universal e atemporal, o Classicismo cria ficções de verdades. E, não se contendo no âmbito da estética, influencia, como indica o próprio Goethe, as ciências humanas e, conseqüentemente, o modo de pensar e conceber a escrita filosófica e histórica. Dessa forma, o Classicismo, segundo Benjamin, esboça uma construção de sentido que na prática não existe, buscando uma cronologia que é inventada enquanto um *Ideal* e que só existe enquanto uma projeção do *ideal*.

A alegoria escrita seria um *desvio* desse sentido totalizante, um fragmento, que teria a força de destruir essa universalidade ficcional do Classicismo e, desse modo, da narrativa das ciências humanas. A alegoria, assim materializada, sofre a influência direta do tempo e se reconhece enquanto ruína. Essa condição errante possibilita o *desvio* do universal; a alegoria representaria uma filosofia que se atém aos detalhes, aos fragmentos da história, e com esses fragmentos reconstrói a história, criando um mosaico de imagens. Benjamin esclarece: “o

¹²⁴BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 204.

¹²⁵Citação de Goethe retirada do livro de MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p. 127.

mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade”¹²⁶. Os fragmentos *revelam*, numa perspectiva teológica, os fatos escamoteados por uma ficção de uma narrativa cronológica e universal, da concepção do Classicismo e da história clássica, amparados em um pensamento científico “matematizado” e por um modo filosófico de pensar do *Sistema filosófico*. A verdade não pode ser concebida enquanto um ideal, enquanto um conceito de belo, universal e eterno, como pensa o Classicismo ou pretende o *Sistema filosófico* (criticado por Benjamin no prefácio da tese sobre o drama alemão, que teremos a oportunidade de analisar). A verdade da história não pode ser concebida em uma unidade e de uma forma cronológica e linear.

Benjamin propõe uma concepção diferente de belo e de verdade, na medida em que compreende que a verdade é histórica e se encontra em constante ressignificação do seu sentido, o que remete à força sagrada da *revelação*. Assim, a alegoria, em sua antinomia, expressa o histórico profano e a essência teológica, como nos aponta Katia Muricy: “A noção de revelação (*der Offenbarung*) faz parte de um modelo estético de conhecimento, mas tem também uma conotação religiosa explícita que remete ao pensamento romântico”¹²⁷. Como podemos observar em sua análise:

Para Benjamin, o filósofo identifica-se ao artista em sua relação com a verdade porque, como ele, compreende que a verdade é busca e não pode ser alcançada, isto é, estabelecida definitivamente. A captura da verdade extinguiria o segredo indispensável para a sua existência, porque é nele que se abriga a beleza, a sua parte sensível e indispensável. O segredo é este: que a verdade se revela no sensível cambiante. A verdade é revelação, isto é, apreensão do momento em que ela se configura no sensível de uma aparição.¹²⁸

A alegoria tem um papel de revelação, que se dá na constante e infundável interpretação dos fragmentos históricos das ruínas. Benjamin afirma uma crítica filosófica que

¹²⁶BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 51.

¹²⁷MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p. 143.

¹²⁸Idem.p. 142.

compreende que a verdade só pode ser concebida a partir da alegoria, pois ela está impregnada de história e por isso mesmo é apenas ruína daquilo que já foi um dia. Assim, a verdade é concebida como algo material, por causa do efeito do tempo, e sensível, pelo fato de seu conteúdo poder ser esteticamente expressado. Com isso, a crítica filosófica é estética, por identificar, na passagem do tempo, a aparição da verdade, como nos aponta Katia Muricy: “O conteúdo de verdade, que garante a eternidade da obra, só é possível na relação como o conteúdo material.”¹²⁹ Na sua análise da obra de Goethe, Benjamin afirma justamente este caráter cambiante da verdade relacionado ao sensível:

Comparando-se a obra que permanece a uma fogueira, o comentador está diante dela como o químico, o crítico como o alquimista. Enquanto que para aquele madeiras e cinzas são únicos objetos de sua análise, para este só a flama é um enigma, o da vida. Assim o crítico se interroga sobre a verdade, cuja flama viva continua a queimar sobre as lenhas do passado e a cinza flama viva continua a queimar sobre a verdade, cuja flama viva continua sobre as lenhas do passado e a cinza leve da vida.¹³⁰

No entanto, essa transformação proposta por Benjamin com a escrita alegórica da ruína é muito mais profunda do que parece a princípio. Não se trata apenas de uma concepção estética e estilística de escrita, apesar de essa mudança ter implicação direta na concepção de sentido da escrita alegórica. Ela representa uma ruptura com a perspectiva do *Sistema Filosófico* clássico e com o próprio Classicismo simbólico de Goethe. Contudo, para além dessa ruptura na forma de conceber a escrita propriamente dita, segundo Kátia Muricy, Benjamin estabelece uma ruptura entre o *conhecimento* e a *verdade*.

Assim, sua filosofia é uma forma de ruptura com a concepção moderna de construção do conhecimento. Essa separação entre o conhecimento e a verdade desemboca na crítica da perspectiva filosófica do *Sistema* e propõe a filosofia do *tratado* como uma representação, “*uma representação, por um desvio do universal*”¹³¹, e esta só pode ocorrer no âmbito da linguagem. O *desvio* do universal configura o foco na singularidade dos fatos históricos, nos

¹²⁹ Idem. p. 135.

¹³⁰ Idem, pg. 135.

¹³¹ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet- São Paulo: Brasiliense 1984. p. 50.

fragmentos, que foram perdidos na concepção universal do *Sistema* e do classicismo goetheano.

A representação é proposta como uma possibilidade de *desvio* do universo totalizador, que introduz uma concepção de tempo cronológico e linear que, por sua estrutura, submete toda diferença, todo fragmento, a uma lógica causal dos fatos, dentro de um conceito de história, escamoteando as ruínas da história, em sua concepção de sentido de escrita. Essa concepção tem como princípio *destruir* a cronologia totalizante do sentido histórico, produzido pela estética do Classicismo e pela filosofia do *Sistema*. Um dos seus fundamentos é a ideia de origem –“*Ursprung*”.

Em Benjamin, essa ideia não estabelece um paralelo direto com a de gênese, menos ainda com a cronologia; ao contrário, tem o intuito justamente de se contrapor a essa perspectiva histórica. Ele não pensa a *origem* como um início que se desdobra em um meio e um fim, mas propõe uma *origem* que liberta pela força de sua *intensidade*, através de um salto –“*Sprung*”–, os fatos históricos, que, por si só, não são causais. Ao libertar os fatos históricos da trama da cronologia, Benjamin sugere uma *descontinuidade* na história, iluminando e *salvando* os fragmentos históricos, escamoteados pela lógica uniformizante da totalização, tanto do Classicismo, quanto do *Sistema*. Nesse mesmo sentido aponta a análise de Rouanet em sua apresentação da obra *A Origem do Drama Barroco*:

As ideias têm uma origem. Mas origem nada tem a ver com a gênese. A origem (*Ursprung*) é um salto (*Sprung*) em direção ao novo. Nesse salto, o objeto originado se liberta do vir-a-ser. "O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge (*entspringt*) do vir-a-ser e da extinção". As ideias, originadas na história, são portanto em si mesmas intemporais, mas contém, sob a forma de “história natural”, ou virtual, uma remissão à sua pré e pós história. A forma originada é simultaneamente "restauração e reprodução" - e nesse sentido alude ao passado - e "incompleta e inacabada" - e nesse sentido se abre para o futuro. (...) ¹³²

A *origem* leva a uma possibilidade que se mantém aberta constantemente, independentemente da origem que esse fato histórico tem. Quando Benjamin pensa a *origem*, ele pensa na materialidade da natureza real dos fatos históricos e, por conseguinte, dos fragmentos que sobraram desse material histórico. A *salvação* desse fato histórico também

¹³²Idem.p. 18-19.

se dá no campo da realidade histórica. Nesse caso, a salvação é o *não esquecimento* da natureza real do ocorrido, dos fragmentos, das ruínas. O não esquecimento realiza-se por meio da lembrança efetiva e política dos fatos e na sua *reinterpretação* constante. O motivo de não esquecer é que, por mais fragmentado que seja, o fato histórico contém em si a vitalidade e a força da totalidade do mundo, como ideia de uma mônada: “A ideia é mônada — isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo.”¹³³

Benjamin vai até “Leibniz, em seu Discurso sobre a Metafísica, de 1686” para justificar a salvação dos fatos históricos, que só é possível na concepção de *origem* formulada por Benjamin. Sendo assim, a *origem* quebra com a lógica causal, como se a história fosse sempre uma sucessão de fatos encadeados linearmente uns pelos outros.

Essa visão “idealista” não reconhece sua própria fragilidade, na medida em que cria ficções narrativas as quais julgam ser fidedignas com a realidade dos fatos históricos. No entanto, em sua concepção totalizante, abstrai os fatos históricos da natureza e da realidade. As ruínas, os fragmentos e as singularidades dos acontecimentos históricos se anulam em uma suposta cronologia linear dos fatos. Por isso mesmo, a *origem destrói* essas narrativas ficcionais com sua *intensidade*, promovendo um salto (*Sprung*) dos fragmentos históricos, destituindo os fatos históricos de sua continuidade, deixando-os livres para serem pensados isolados, reinterpretados, respeitando a singularidade de cada fato e, dessa forma, *salvando-o* do esquecimento – possibilidade fundamentada na ideia de mônada.

A interpretação de Rouanet confirma esse papel da origem, que tem suma importância na concepção da *filosofia da história* de Benjamin. As ideias de *origem*, *fragmentos*, *ruínas* e *salvação* são pensadas dentro de um contexto altamente político e foram desenvolvidas no seu ápice nas *Teses sobre o conceito de história*, que, infelizmente, não vieram a ser publicadas, devido à morte prematura e trágica de Benjamin¹³⁴. Rouanet afirma que

¹³³Idem. p. 70.

¹³⁴ Precisamente em 1940, foi redigida, mas não publicada, as *Teses sobre a Filosofia da História* por Walter Benjamin. É preciso situar o seu contexto histórico bastante conturbado, pois foi pouco tempo depois de ter redigido o documento, que Benjamin veio a perder a vida de uma forma trágica, em uma tentativa frustrada de escapar de uma França aterrorizada, cujos refugiados judeus e marxistas eram entregues às autoridades nazistas. Nessa tentativa, o filósofo foi interceptado pela polícia franquista na fronteira espanhola (Port-Bou). Aí, em setembro de 1940, Walter Benjamin decidiu pelo suicídio.

Os leitores familiarizados com a obra posterior de Benjamin encontrarão nessas formulações obscuras vários elementos de sua filosofia da história. A ideia de que "o termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção", corresponde ponto por ponto à tese de que o historiador dialético deve libertar o objeto histórico do fluxo da história contínua, salvando-o, sob a forma de um objeto-mônada: fragmento de história, agora intemporal, que o olhar de Medusa do historiador mineraliza, transformando-o em natureza, e que como tal dá acesso à pré-história do objeto, e à sua pós-história. Na perspectiva da história descontínua, a única verdadeiramente dialética, não se pode portanto falar em gênese, que supõe o vir-a-ser e o encadeamento causal, e sim em origem, que supõe um salto no Ser, além de qualquer processo.¹³⁵

Se na linguagem Benjamin busca salvar a própria linguagem, na escrita ele busca salvar a história, ou melhor, os fatos históricos, os fragmentos encobertos pelas narrativas totalizantes. Em sua tentativa de salvar a linguagem e os fatos históricos, ele concebe a alegoria enquanto escrita capaz de cumprir tamanha tarefa. No que diz respeito à linguagem e sua queda, a escrita alegórica é o instrumento que consegue, pela sua concepção, amenizar a queda da linguagem adâmica, por fazer referência direta a ela, mas, sobretudo, por usar de sua *imagem* para *expressar* diretamente a manifestação tanto de Deus, (deuses) quanto da natureza. No que diz respeito à história dos fatos, a alegoria representa a história natural do mundo e do homem, e também pela sua *imagem* e da antinomia derivada dela, está carregada de historicidade.

Em outras palavras, podemos dizer que, ao lerem as estrelas e delas preverem o futuro, os primitivos, ironicamente – e, por que não dizer, poeticamente –, liam e interpretavam no presente, o passado, apontando para o futuro. Com efeito, hoje sabemos que o universo nos revela, antes de tudo, o passado. Assim, nessa perspectiva, as estrelas seriam as ruínas do universo. Benjamin é um leitor de estrelas, um leitor de ruínas. Ele não busca apreender – prender – o conhecimento: ele busca a verdade, mas aquela que se configura mistério e revelação, uma verdade interpretativa e aberta.

Assim, a verdade se constrói através da constante interpretação dos fatos históricos, das ruínas, buscando, no presente, o fragmento do passado para projetá-lo no futuro. Podemos

¹³⁵Idem.p. 19.

observar essa elucubração posta acima na fala do próprio Benjamin, em uma carta a Florens Christian Rang, de 9 de dezembro de 1923, anterior à tese *A Origem do drama barroco alemão*, de 1924:

Uma interpretação, na verdade, faz jorrar conexões que são a-temporais, sem serem por isso desprovidas de importância histórica. As mesmas “potências” que no universo da revelação (isto é, da história) se fazem temporais sob um modo explosivo e extensivo, surgem no universo do mistério (é o da natureza e das obras de arte) sob o modo intensivo (...) as ideias são estrelas no oposto do sol da revelação. Elas não brilham no pleno dia da história, elas não agem aí senão de maneira invisível. Elas só brilham na noite da natureza.¹³⁶

Mesmo que a citação esteja fazendo uma menção direta à historicidade contida na obra de arte e represente uma crítica à concepção simbólica de Goethe da obra de arte, nela se encontram a concepção da linguagem e a perspectiva alegórica da escrita de Benjamin, em relação à questão da verdade. Benjamin é um romântico tardio, que busca nas *imagens* dos escombros históricos, negligenciados pela história e pela filosofia, ditas clássicas, a *revelação* e a *salvação* dos fragmentos históricos, pois, na especificidade de cada um desses fragmentos, encontra-se um todo de significações. Assim cada ruína é uma estrela em sua singularidade, uma *imagem* em sua unidade.

Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin atua como um crítico da forma epistemológica de conceber a filosofia moderna, sobretudo, em sua concepção de escrita usual e suas amarrações conceituais problemáticas, expressa na forma de um *sistema filosófico*. A partir dessa crítica, ele tem como objetivo propor o *tratado filosófico* como paradigma, que se baseia em sua concepção epistemológica de ler a escrita da filosofia como *fragmentos alegóricos*. Assim, Benjamin busca compreender e valorizar uma nova temporalidade da escrita na história, refutando, dessa forma, o idealismo simbólico, a continuidade cronológica linear do sistema e sua ambição de unidade do todo. Como nos aponta Sergio Paulo Rouanet, em sua apresentação analítica do texto do drama barroco,

¹³⁶ Citação da carta de Benjamin retirada do artigo “O ser das ideias” MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética - Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p.141.

É o tratado filosófico (...) que se propõe representar as ideias, e sabe que só pode fazê-lo através da salvação dos fenômenos, adere obstinadamente à ordem das coisas, recusando as falsas totalizações. Ele não procede pela justaposição de objetos e conhecimentos isolados, construindo uma unidade fictícia e sim pela imersão, sempre renovada, em cada objeto singular, nos vários estratos de sua significação (...)¹³⁷

A filosofia do sistema, em sua “matematização” dos fatos históricos, numa soma didática, busca quantificá-los, para assim estabelecer uma cronologia linear, que ignora a condição de historicidade dos fatos e sua fragmentação. Toda particularidade é negligenciada por uma pretensão de uma totalidade discursiva, que tenta abarcar sistematicamente, numa matemática, o todo, o que acaba por produzir ficções transmitidas com verdades constituídas historicamente:

A doutrina filosófica funda-se na codificação histórica. Ela não pode ser invocada *more geometrico*. Quanto mais claramente a matemática demonstra que a eliminação total do problema da representação reivindicada por qualquer sistema didático eficaz é o sinal do conhecimento genuíno, mais decisivamente ela renuncia àquela esfera da verdade visada pela linguagem. A dimensão metodológica dos projetos filosóficos não se incorpora à sua estrutura didática. Isto significa, apenas, que um esoterismo é inerente a tais projetos, que eles não podem descartar, que estão proibidos de negar e do qual não podem vangloriar-se sem riscos. O conceito de sistema, do século XIX, ignora a alternativa à forma filosófica, representada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico. Na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema, ela corre o perigo de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro. Mas o universalismo assim adquirido por essa filosofia não consegue alcançar a autoridade didática da doutrina. (...)¹³⁸

Benjamin afirma a necessidade de se pensar uma nova concepção de filosofia que leve em conta, em sua narrativa – e em sua escrita –, a sua dimensão esotérica, mágica da palavra, como era no início da linguagem. Que leve em consideração a singularidade do nome, que *expressa* o universo particular das coisas; a possibilidade da imersão, enquanto intensidade, nos acontecimentos singulares. Ele propõe uma filosofia que tenha a perspectiva de sempre

¹³⁷BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1984. p. 22.

¹³⁸Idem. p. 49-50.

reinterpretar essas verdades ficcionais. A estrutura filosófica que ele entende que poderá responder a essas reivindicações epistemológicas é a concepção do *tratado filosófico*:

Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema. Esse exercício impôs-se em todas as épocas que tiveram consciência do Ser indefinível da verdade, e assumiu o aspecto de uma propedêutica. Ela pode ser designada pelo termo escolástico do *tratado*(...) Os tratados podem ser didáticos no tom, mas em sua estrutura interna não têm a validade obrigatória de um ensino, capaz de ser obedecido, como a doutrina, por sua própria autoridade. Os tratados não recorrem, tampouco, aos instrumentos coercitivos da demonstração matemática. Em sua forma canônica, só contêm um único elemento de intenção didática, mais voltada para a educação que para o ensinamento: a citação autorizada.¹³⁹

Benjamin propõe o paradigma do *tratado filosófico* como um corte radical com a epistemologia do *sistema filosófico* moderno, que visa à objetividade dos fatos históricos. Ao propor uma neutralidade na sua concepção de narrativa, ele acaba por produzir uma cronologia e uma homogeneização da história. Disso resulta uma sistematização do tempo e dos fatos históricos, criando ficções narrativas e lhe atribuindo um valor de uma verdade inquestionável e universal. Já o *tratado filosófico* proposto por Benjamin concebe a ressignificação constante dos mesmos fatos históricos, se debruçando por inteiro nos acontecimentos singulares da história:

Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo.¹⁴⁰

Essa constante volta do pensamento a um objeto particular sugere que a imagem da história não seja uma linha linear e causal, mas que se apresente como um mosaico. Nessa

¹³⁹Idem. p. 50.

¹⁴⁰Idem. p. 50.

perspectiva, temos a valorização da intensidade da singularidade dos fatos históricos, que justapostos, fazem parte da história como um todo. Contudo, os fatos históricos não são ofuscados quando são integrados com outros fatos singulares para formar um todo, pois não há junção nessas singularidades, não há causalidade nos fatos. Na imagem do todo, sempre são realçados os fragmentos das pequenas partes, que não se completam como se fossem uma peça única. A escrita por fragmentos e sua concepção de mosaico acontece na justaposição de suas partes heterogêneas, que garante o valor da escrita como responsável por alcançar a verdade:

(...) assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.¹⁴¹

A imagem de mosaico que se forma na justaposição dos fragmentos não é gratuita, na medida em que a escrita alegórica e sua concepção fragmentada buscam o poder da imagem visual. O fragmento visual quebra com a harmonia do sistema filosófico e sua cronologia. Assim, Benjamin contrapõe a perspectiva da escrita barroca, que é alegórica e fragmentada, ao estilo de escrita matematizada da filosofia e da história, dos séculos XVIII, XIX e XX.

¹⁴¹Idem. p. 50-51.

3. LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA: O DECLÍNIO DA NARRAÇÃO

3.1 Experiência, narrativa e declínio

Até o presente momento, tivemos a oportunidade de observar em nossa pesquisa que, para Walter Benjamin, é de fundamental importância buscar compreender a origem da manifestação da linguagem, bem como a importância da escrita alegórica. Contudo, o que devemos ter em mente é que esse estudo aprofundado da linguagem que ele promove não é gratuito, nem tem como finalidade a pura abstração das ideias. Antes disso, Benjamin é um inquieto filósofo da modernidade e busca compreendê-la de forma profunda, camada sob camada, pois sua filosofia demonstra a importância de pensar a manifestação da linguagem e da escrita para compreender os fenômenos da modernidade.

Em Benjamin, todo conhecimento humano é de alguma forma uma expressão da língua. Da arte ao direito, podemos entender que também toda *experiência* humana se dá na linguagem. Assim, a queda da língua também representa o declínio da capacidade humana de experimentar o próprio mundo em sua plenitude. Esvaziado de sentido, o homem moderno se vê cercado de objetos que não lhe dizem nada; sem acesso à espiritualidade das coisas, no seu silêncio, apenas vivencia sua própria solidão.

Na modernidade, esse homem não compreende sua solidão existencial por não compreender sua condição linguística, que representa sua queda, seu distanciamento do puro conhecimento divino. Neste sentido, a linguagem deixa de ser a *manifestação* direta – *Médium* – de Deus e da natureza, para ser usada como um *meio* de *comunicação*. A palavra não é mais *convenção* e *expressão* direta de Deus e dos objetos da natureza, e passa a ser usada como *signo* da *representação* dos objetos.

Essa representação mostra o empobrecimento da palavra, pois abstrai arbitrariamente, pelo significante, o sentido do mundo e da natureza, limitando a importância da linguagem, como nos aponta Zahira Souki:

A herança cultural chega até esse homem pela via dos meios de comunicação, empobrecida, incapaz de ajudá-lo nas reflexões do cotidiano. A sua linguagem, destituída do seu poder de nomear as experiências, torna-se meramente comunicação. Com a perda da ligação com o concreto, vive-se uma nova pobreza. Em meio a ruínas, sob a lei do transitório, o homem contemporâneo vive, na verdade, num mundo abstrato. Devora-se tudo: a

cultura, as coisas e os próprios homens, na procura de salvação. Esta se revela ilusória, pois acaba por conduzi-lo à exaustão e à melancolia. Enfim, esse homem é um homem emudecido.¹⁴²

Na busca pela plenitude perdida do valor divino da palavra, Benjamin propõe a alegoria como a escrita da filosofia e da história, pois sua *imagem* é uma forma de *expressão* tanto do divino, quanto do mundo da natureza. Com essa antinomia alegórica, busca-se superar a relação arbitrária do signo e significante e sua representação. Mas e a *narrativa*? Qual a importância da narrativa na constituição da linguagem? E qual o papel da narrativa na constituição do pensamento filosófico-histórico de Benjamin? Como ela pode e deve contribuir na restauração da linguagem e amenizar a solidão do homem?

Desde já podemos afirmar a grande importância da narrativa na estruturação do pensamento filosófico benjaminiano, segundo o qual a narração é parte constituinte de um legado da tradição, da memória e da subjetividade do homem. No entanto, só foi e é possível constituir esse legado pela via da *experiência* coletiva –“*Erfahrung*”. Assim, a narrativa se constitui como sendo a expressão da experiência. Para Benjamin é inviável pensar a história sem pensar na experiência que o historiador desenvolveu como o passado. Por isso mesmo, em seu último escrito *Sobre o conceito de história*, na tese 16, afirma que, diferentemente do historicista acadêmico, que “*apresenta a imagem ‘eterna’ do passado*”, o historiador materialista faz desse passado “*uma experiência única*”.¹⁴³ Não por acaso, tal como fez com relação à linguagem, Benjamin desenvolve o conceito de *Experiência* ao longo de toda a sua vida intelectual e por toda a sua obra. Podemos começar citando um texto escrito na juventude: *Experiência “Erfahrung”*, de 1913. Em 1917 escreveu um ensaio sobre o conceito de experiência em Kant intitulado *Sobre o Programa da Filosofia do futuro*. Em 1933 publicou *Experiência e pobreza* e, em março de 1936, *O narrador*.

É perceptível, ao longo do desenvolvimento desses textos, a preocupação de Benjamin em desenvolver o conceito de experiência, pois é através dela que vivenciamos o mundo, e é ela que possibilita o surgimento da narrativa, por sua vez, fonte de expressão da linguagem, oral e escrita. Dessa forma, inevitavelmente, a experiência vai perpassar todo o nosso modo

¹⁴² Kalagatos- *Alegoria: A linguagem do silêncio*. p. 77 a 105. REVISTA DE FILOSOFIA. v 5, n. 9. Fortaleza, INVERNO 2008, p. 77

¹⁴³ BENJAMIN, W. *Sobre o conceito da História*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 231 e 232.

de ser, pensar e sentir, e é justamente aqui que se manifestará o declínio da experiência e, conseqüentemente, da tradição, o que gera a crise da modernidade.

Segundo Benjamin, um dos fatores que promovem essa crise é o capitalismo tardio, que acaba por transformar todo o modo de viver do homem moderno e implica o abalo de seu modelo tradicional. A principal consequência dessa crise e dessa transformação no *modus vivendi* é a transição da Experiência coletiva (*Erfahrung*) ou autêntica, para uma nova forma de experiência, a Experiência individual (*Erlebniz*) ou inautêntica, também colocada por Benjamin como vivência, no sentido de ser um modo solitário de se viver. Esse fracasso da “*Erfahrung*” para a acessão da “*Erlebniz*” desencadeia o *declínio* da *arte de contar*, de *narrar histórias*, culminado com seu fim.

Mas qual é a motivação de Benjamin para essa questão, que perpassa toda a sua obra?

Benjamin enxergava nessa transformação o isolamento do homem moderno e questionava qual a implicação que isto poderia ter na constituição de uma memória coletiva e na formação de uma sabedoria, tomando como base um saber comum, como nos aponta Jeanne Marie Gagnebin:

Nos textos fundamentais dos anos 30, (...) Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da “*Erfahrung*” no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a “*Erlebnis*”, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social.¹⁴⁴

A preocupação de Benjamin não é meramente com a tradição, ou mesmo com sua manutenção; afinal, não se trata de um filósofo saudosista, como alguns autores insistem em classificá-lo, ou de um melancólico tardio. Por mais que essas derivações possam de alguma forma fazer sentido, na nossa visão, sua preocupação de fato é com a *linguagem* em sua *expressividade*, na constituição de uma narrativa que dê conta da *verdade* e da *sabedoria* que passam de geração em geração. Benjamin vê na memória coletiva e na sua continuação por

¹⁴⁴GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta*. BENJAMIN, W. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 9.

meio da arte de contar histórias aspectos que reverenciam o tradicional saber prático. Todos esses componentes representam a *Experiência coletiva* e, portanto, a autêntica experiência da vida.

Contudo, o capitalismo em seu auge, no século XIX, promove uma grande mudança no modo e na percepção de vida do homem moderno. Com as transformações promovidas pelo advento da técnica e da tecnologia, que avançam em todos os âmbitos da vida cotidiana, incluindo a concentração da população urbana, ocorre um profundo abalo da tradição e dos hábitos de vida consagrados. Esse abalo acaba por impossibilitar as narrativas tradicionais e sua sapiência prática, que só pode acontecer no seio da coletividade. Desse modo, corre-se o risco de a memória coletiva sucumbir no esquecimento, sem o seu reconhecimento por parte do grupo em que se insere. É nesse sentido que a pesquisadora Gagnebin chama a nossa atenção:

A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas “sintéticas” de experiência e de narratividade (...) frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (“*Erlebniz*”).¹⁴⁵

Não por acaso, Benjamin faz uma análise da modernidade, procedendo a uma incursão profunda no século XIX e direcionando sua lente para uma das mais modernas e luxuosas cidades do mundo: Paris. Ele escreve diversos ensaios e estudos para compreender o curso desse novo modo de experiência individual –*Erlebniz*. Entre eles, *A modernidade e os modernos*, de maior relevância, e os diversos estudos sobre Baudelaire e Proust. Nesse âmbito, sem sombra de dúvida, o grande esforço da pesquisa intelectual de Benjamin foi o projeto das *Passagens*¹⁴⁶. A obra é fruto de uma minuciosa investigação sobre o modo de vida do homem moderno, tendo como cenário a cidade de Paris do século XIX. Esse projeto tinha

¹⁴⁵ Idem, p. 9 e 10.

¹⁴⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*; traduções: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/ São Paulo: EdUFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

como objetivo desvelar o complexo de ideologias e utopias, de mitos, de fantasmagorias, próprias do século XIX. Isto significava decifrar o universo citadino em suas manifestações simbólicas aparentemente secundárias: tipos sociais e arquitetônicos, interiores burgueses, bibelôs, práticas de jogo e de prostituição, a fim de interpretar adequadamente o estado da cultura na época, de uma modernidade em processo de expansão.

Paralelamente a essa investigação, Benjamin buscava compreender os aspectos dessa nova formação cultural e seus desdobramentos, questionando quais eram os impactos relevantes da morte gradativa da arte de narrar, que tinha como referência a memória da comunidade e a sabedoria da tradição dos antigos; que tipo de sociedade esperar da consolidação do modo burguês de vivência – solitário, efêmero e silencioso.

Para Gagnebin, esse modo de experiência individual (*Erlebniz*) não abarca a plenitude da experiência “*Erfahrung*”, que existe no seio da comunidade tradicional. Para ela, o diagnóstico de Benjamin sobre essa questão é que “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna.”¹⁴⁷ Gagnebin analisa que, para Benjamin, existem três grandes motivos que explicam porque a experiência individual não atinge a plenitude da experiência autêntica:

- a) a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu.
- b) Esse caráter de comunidade entre vida e palavra apóia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal.
- c) A comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito.¹⁴⁸

Nitidamente, o fator principal da experiência plena, a autêntica “*Erfahrung*”, é a comunidade. Contudo, esse elemento, que representa a essencialidade da experiência vital,

¹⁴⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta* BENJAMIN, W. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Editora Brasiliense. 7ed. 1994p. 10

¹⁴⁸ Idem, p. 10 e 11.

não pode ser reproduzido nas grandes cidades, que demandam uma nova realidade, onde a individualização e o efêmero se destacam. Tanto a superficialidade dos saberes, quanto o ritmo do tempo, cuja percepção é alterada pelo avanço tecnológico, tão presente na vida moderna, acabam por criar, ironicamente, o isolamento do sujeito moderno, alinhado com esse novo estilo de vida e sintetizado pela experiência individual (*Erlebniz*).

Sobre o primeiro motivo para o fim da experiência coletiva e o surgimento da individual, destacamos que o poder dos mais velhos de narrar, que outrora tinha um valor real de vivência acumulada ao longo da vida e que, no espaço da comunidade, era tido como um saber, na modernidade acaba por sucumbir diante das transformações tecnológicas e sociais, e fazer desse ancião alguém sem serventia. Na modernidade, ganha força a percepção de que o tempo ficou acelerado e de que a diferença entre as gerações se tornou enorme. Assim, as gerações não conseguem mais comungar de um mesmo conhecimento, como nos relata Gagnebin: “A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em um abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação.”¹⁴⁹

No que diz respeito ao segundo motivo, o modo de produção industrial multifacetou o artefato produzido, fragmentando o trabalho e alienando o trabalhador. A produção ganha um ritmo de máquina, acelerado, desumanizando o processo de fabricação. Há somente o barulho ensurdecedor das máquinas triunfantes e o silêncio da palavra, das histórias. O trabalhador se vê isolado e limitado em seu fazer, o que alimenta a miséria da experiência individual. Nada que se compare ao fazer do artesão, que é autônomo e responsável por gerenciar o seu próprio tempo. Faz parte da tradição o artesão aprender, com seus antepassados, uma arte que passa de geração a geração e depende fortemente do ato de narrar. O tempo é orgânico e respeita o mais velho, que sempre tem algo a ensinar ao mais novo. Por sua vez, ao ouvir a sabedoria do ancião, o jovem está apto a perpetuar-lhe o saber e a tradição. Aqui floresce a experiência autêntica da coletividade, que, nas grandes cidades, se vê próxima do fim.

O terceiro motivo é a síntese do que representa a arte de narrar e de sua importância para uma comunidade. A narrativa é a *expressão* por excelência da *experiência autêntica* e coletiva (*Erfahrun*). Com seu declínio, desbota a memória coletiva e histórica, limitando a compreensão do homem moderno quanto a suas raízes e a seu presente. Na experiência plena

¹⁴⁹ Idem, p. 10.

da comunidade, a narrativa dos mais velhos não só canaliza um saber teórico fundamental à preservação da memória e à história, como registra conhecimentos práticos. Ela é a sapiência que educa e orienta os mais novos, representa as suas crenças ancestrais e carrega uma espiritualidade. Podemos sem sombra de dúvida fazer um paralelo entre a experiência plena da coletividade e os primeiros povos. Como vimos, para Benjamin, antes mesmo da invenção da escrita, os povos primitivos liam as estrelas e delas conseguiam tirar significados que construía a sabedoria do grupo. Esse saber era perpetuado pelo poder das narrativas, que marcavam identidade e conseguiam manter vivas a memória coletiva e a tradição dos costumes. Assim, narrar era um meio de garantir a sobrevivência e o avanço dos povos, mesmo sem o registro escrito.

O que Benjamin busca deixar bem claro é que a arte de narrar é a possibilidade da continuidade da história, a possibilidade da abertura efetiva e afetiva entre as gerações, algo que entrou em colapso na modernidade. A prática da narrativa representaria a interação do narrador com aquele que ouve a história. Benjamin fala em conselhos, mostrando que aquele que narra tem um saber a transmitir pela sua vivência e experiência das coisas, e que aquele que escuta comunga desse saber. Não é uma intervenção, mas uma comunhão, pois ambos habitam o mesmo espaço, tempo e afetividade, traduzida na comunidade e na memória. Como podemos observar na fala de Gagnebin, quando cita Benjamin:

Ora diz Benjamin, o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.” Esta bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto.¹⁵⁰

Na modernidade, devido à realidade industrial e ao novo *modus vivendi*, cujo alcance modifica a percepção do tempo e do espaço e leva à geração de uma nova sociedade de individualizados, gradativamente se instaura, para Benjamin, a morte da memória coletiva. Não há mais espaço para experiência da comunidade e para a manutenção dos seus princípios. A nova percepção do tempo absorve e exaure o homem moderno, que não pode mais cultivar a memória dos antepassados. Não há tempo para contar e ouvir histórias; desorientado, pobre

¹⁵⁰Idem, p. 11.

de histórias, sem memória e vigor para dar conselhos, não acha interlocutores para seu estreito repertório.

Tal condição tem uma implicação direta na forma de perceber e compreender o mundo. Na experiência coletiva, tem prioridade a arte de narrar histórias, a preservação da memória coletiva e tudo que dela deriva, como a afetividade, os costumes e os conselhos. Se esse é um projeto social coletivo ao qual não é mais possível ater-se, eleva-se como alternativa o universo individualista e seu modo de ser. Segundo Benjamin, a primazia do individual substitui a arte de narrar, até pelo fato de não mais existir um núcleo comum de histórias, muito menos uma memória coletiva à qual se possa recorrer. Em lugar do acervo coletivo de narrativas, surgem alternativas que impessoalizam: o romance, o jornal. Ambos se direcionam ao sujeito solitário e, pelo fato de serem impressos, têm a comodidade de serem facilmente transportados e manuseados. Podem ser lidos em qualquer parte, em qualquer momento, preservando e incentivando o isolamento e a individualização dos seres e, nesse caso, satisfazendo a necessidade do burguês de distinguir seu ambiente.

Como já foi pontuado, essa concepção interfere diretamente na comunicação e na interação do homem com sua coletividade. Agora as relações pessoais são intermediadas pela tecnologia e pela instrumentalização das máquinas. Seja no trabalho, com as grandes fábricas; seja na arte, com a fotografia e principalmente com o cinema; seja na comunicação mais direta, com a invenção da imprensa, que possibilita a produção em grande escala, em um tempo recorde, do jornal e do romance, vemos a intervenção das máquinas e da tecnologia no que se refere à vida social. E, de um modo nunca antes visto, a tecnologia fará, das guerras, uma máquina da morte em dimensões globais.

3.1.1 Sobre a arte de narrar e sua decadência; o romance e o jornalismo

Para Benjamin, o ponto central do abalo da tradição na modernidade é o declínio da arte de narrar. Esse declínio está diretamente associado à decadência da experiência coletiva (*Erfahrung*) e à acessão da experiência individual (*Erlebniz*). Se a arte de contar histórias fundamenta-se na experiência coletiva, a individual direciona-se para a leitura do romance e da informação jornalística. A primeira exige e preserva a oralidade e os costumes; quando escrita, constitui-se em contos e pequenas novelas e faz uso da palavra cotidiana, prosaica, que remete ao popular, às conversas do dia a dia e aos “causos” curiosos. A segunda é filha da

modernidade e explora o isolamento do indivíduo, por isso se materializa no livro impresso, fácil de transportar e que toma, como pressuposto, a introspecção do leitor na sua solidão.

Todas essas questões foram muito bem trabalhadas por Benjamin em dois importantes ensaios dos anos 30: *A crise do romance*¹⁵¹, escrito e publicado em 1930, e *O narrador*¹⁵², escrito em março de 1936. Ambos os ensaios têm como inspiração original a análise de Benjamin sobre autores específicos e suas obras; *A crise do romance* tem como principal autor a ser analisado Alfred Döblin; no ensaio *O narrador*, Nikolai Leskov. Embora a análise sobre os autores seja de fundamental importância, o foco principal dos ensaios, definitivamente, é a questão da narrativa e sua crise e de como essa derrocada afeta diretamente a sobrevivência da tradição. Benjamin busca analisar nos ensaios a crise da experiência coletiva (*Erfahrung*) e o fortalecimento da experiência solitária (*Erlebniz*), associando este movimento com a falência da narrativa e a crise do romance e da informação. Enquanto a crise da experiência coletiva espelha o declínio da arte de narrar, o fortalecimento da experiência individual fomenta a consolidação do romance, que busca a introspecção e o isolamento. A importância dessa análise se dá na medida em que essas transformações configuram o modo de existir e de percepção do mundo considerados tipicamente modernos, como podemos perceber na fala do próprio Benjamin, logo no início do ensaio *A crise do romance*:

Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia do trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.¹⁵³

Benjamin vê com preocupação esse movimento de afirmação do romance na modernidade, por representar o colapso da milenar arte de narrar história, fundamentada na

¹⁵¹BENJAMIN, W. *A crise do romance*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁵²BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁵³Idem, p. 54.

oralidade. As histórias orais estão engajadas na preservação da memória coletiva dos povos, seus costumes diários, sua capacidade de interação e integração. As lutas e batalhas épicas só existem pela memória, que reivindica, a cada vez que é contada, sua própria existência. A cultura do romance e sua prática de leitura, para Benjamin, em nada contribuem para a formação e continuação da cultura da oralidade; mais do que isso, não somente esvaziam a oralidade como também atuam de forma direta para seu fim. Essa é a questão posta por Benjamin no ensaio *A crise do romance*:

A tradição oral, patrimônio da epopéia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta. Essa característica o distingue, sobretudo, da narrativa, que representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência.¹⁵⁴

Por mais que essa radicalidade na afirmação de Benjamin tenha um propósito de ser, não devemos nos fechar na visão de que a cultura do romance seria responsável pelo fim da narração.¹⁵⁵ O que de fato nos importa é a preocupação de Benjamin com o declínio da arte de narrar e a ascensão do romance e o isolamento que ele promove. Benjamin busca entender qual é a real consequência disso na vida prática moderna. No clássico ensaio *O narrador*, logo no final do primeiro parágrafo Benjamin já anuncia sua questão:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Idem. p. 54-55.

¹⁵⁵ No ensaio *O narrador*, escrito pouco depois, Benjamin ameniza essa afirmação quando diferencia os tipos de memória, apontando que a epopéia e o romance teriam a mesma origem – a rememoração. *Eingedenken*, “a musa do romance”, figurava eventualmente nos poemas homéricos junto à lembrança *Erinnerung*.

¹⁵⁶ BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-198.

Não por acaso ele fala de uma “faculdade”, conceito clássico em Kant e muito representativo, quando se trata de uma qualidade específica do homem. Leitor de Kant, Benjamin não associa gratuitamente esse conceito com o de experiência. Essa relação sugere que Benjamin faz uma análise profunda da capacidade humana de *intercambiar experiências* e entende que a possível falência dessa faculdade é real. Encontra-se no corpo da arte de narrar diversas dimensões do saber. Assim, a narrativa se associa à memória, à história, ao saber prático, aos costumes e às tradições, mas, sobretudo, à dimensão humana de trocar experiências e perpetuar seus saberes. Daí a preocupação de Benjamin com a extinção da arte de narrar.

Tal posicionamento facilmente pode ser visto como um sentimento romântico de nostalgia, que, segundo Gagnebin, está “*presente, sem dúvida, no grande ensaio sobre “O Narrador”, mas não é exclusiva*”. Se de fato a dimensão nostálgica faz parte da reflexão benjaminiana sobre a decadência da arte de narrar, é um erro limitá-la apenas a esse teor. Ele faz ponderações muito mais consistentes do que aquelas motivadas pela mera nostalgia; são políticas, teológicas e o acompanharão durante toda a sua trajetória intelectual até a sua morte, podendo ser identificadas principalmente no ensaio *Experiência e pobreza* e na tese *Sobre o conceito de história*. Na crise do narrar e no isolamento do indivíduo moderno revelam-se aspectos que levam à deterioração não apenas da tradição, mas da própria sociedade moderna. É nítida essa constatação em *Experiência e pobreza*.

Logo no início do ensaio, Benjamin já chama a atenção para o abismo que se estabeleceu na modernidade entre as gerações. Não há mais confiança, ensinamentos, empatia. Paire entre as gerações um tipo de silêncio; instaura-se na não intercambialidade de experiências uma pobreza na sociedade moderna. Talvez por isso o tom nostálgico dele ressoe fortemente quando ele se pergunta sobre o que foi feito da *experiência autêntica (Erfahrung)*, que representava a possibilidade do contar a história, do respeito aos mais velhos e de sua sabedoria acumulada ao longo da vida: “Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?”¹⁵⁷

¹⁵⁷BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114.

As consequências para uma sociedade da deterioração do ato de narrar é o empobrecimento das trocas de experiências, o emudecimento do homem e seu isolamento. Para Benjamin isso o levará à miséria e à barbárie:

(...) qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.¹⁵⁸

De acordo com essa análise, a barbárie refere-se à superficialidade sobre a qual a modernidade deitou-se. Ao abraçar a superficialidade e negar-se à troca de experiência, a modernidade enquanto sociedade renega o passado e negligencia o futuro. Benjamin sugere que estão por surgir homens “limpos”, estéreis de experiência, transluzentes e frios como o vidro, duros como o aço. Ele baseia-se em sua leitura do romancista *Scheerbart* e no estilo arquitetônico do *Bauhaus*. Na obra, afirma que o que importava para o homem no final do século XIX eram os interiores com seus objetos. Esse homem vive sua miséria, reverenciando seu isolamento e, por isso mesmo, se apega aos seus objetos e aos interiores. Contudo, esses objetos e interiores representavam ainda um vestígio de sua presença. Com a gradativa deterioração do ato de narrar, no começo do século XX anuncia-se que nem mais esses vestígios vão existir, e a modernidade vai sucumbir à tecnologia das construções de aço e à translucidez do vidro. É nesse sentido que o filósofo cita *Scheerbart* e a técnica do *Bauhaus*, pois eles “criaram espaços em que é difícil deixar rastros”¹⁵⁹. Mesmo que seja metafórica, a análise é bem significativa, pois avalia “que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura”.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Idem. p. 115.

¹⁵⁹ Idem. p. 118.

¹⁶⁰ Idem. p. 117.

Benjamin trabalha o conceito de aura no clássico ensaio *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*¹⁶¹. Nesse contexto, é lícito interpretar que, quando afirma que não tem aura, considera que o vidro uniformiza as relações, situando aqui, historicamente, a *concepção* de homem do final do século XIX, início do século XX. Esse homem tem sua *percepção* forjada pelas condições históricas, que implicam um novo modo de existência, devido às técnicas de reprodução das imagens e das informações. O próprio Benjamin desenvolve essa ideia no ensaio *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.¹⁶²

¹⁶¹ BENJAMIN, W. *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. A preocupação de Benjamin com o abalo da tradição não se restringe à arte de narrar, mas vincula-se à percepção de um modo geral do homem moderno, abrangendo a obra de arte de uma forma geral, perpassando-a pela perspectiva visual, auditiva e tátil. As transformações sociais e tecnológicas da modernidade, como a impressão da informação jornalística e a indústria gráfica do romance, quanto à tradição de narrar; o advento da reprodutibilidade técnica, como a fotografia e o cinema, no que tange às artes visuais; e o rádio, no que diz respeito à música, tiveram consequências decisivas para que ocorresse o abalo e o declínio da tradição. Estas novas mídias da reprodutibilidade técnica afetaram diretamente a forma da *percepção* humana. Os ensaios de Benjamin dos anos 1930 refletem diretamente essa questão. Após a leitura e análise dessas obras, é possível fazer um paralelo entre o declínio da arte de narrar, que Benjamin desenvolve no ensaio *O Narrador*, e a perda da aura, aprofundada em *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*. Em *O Narrador* ele diz “A narrativa (...), é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. No texto *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*, ele define aura: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. “Podemos perceber a proximidade dos conceitos de narrativa e aura dentro da concepção de Walter Benjamin, sendo a narrativa “artesanal” próxima ao tempo “singular” da aura. É como se, mesmo sendo a mesma, cada história fosse única no momento em que é contada, porque o narrador mergulha as palavras da narrativa na essência da sua própria vida, passando assim a sua experiência que é única e singular, como “uma aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”. Benjamin deixa bem claro que reconhece a impossibilidade da sobrevivência tanto da arte de narrar quanto da aura, devido ao advento tecnológico e pela reprodutibilidade decorrente dele, fatores responsáveis pela falência da experiência autêntica “*Erfahrung*” e pela derrocada da tradição.

¹⁶² BENJAMIN, W. *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 169.

Essa análise benjaminiana é de suma importância para a compreensão da relação direta que se estabelece entre os modos de produção da modernidade e o abalo da tradição. Com o advento das novas técnicas de impressão e a possibilidade de se reproduzir em grande escala, a cultura romanesca e a jornalística crescem em um ritmo acelerado e influenciam diretamente na *forma* e no *conteúdo* da comunicação oral e escrita. Passa-se gradativamente de uma cultura épica, que se baseava na oralidade, para uma cultura jornalística e romanesca impressa, que se faz com a escrita e o papel.

Essas transformações têm um impacto direto no declínio da arte de narrar, fundamentada no princípio da oralidade, no relato do dia a dia, no boca a boca. Para Benjamin, a narração “privilegia a experiência que passa de pessoa a pessoa, que é a fonte a que recorrem todos os narradores”. Contudo, na modernidade, a informação ficou mais rápida, acessível, a percepção do tempo acelerou, e, por isso mesmo, as mazelas invadem como uma tempestade nosso cotidiano citadino, tornando-nos cada vez mais silenciosos e vazios. A informação é superficial e perde-se muito rápido; não se cultua a experiência, não se preserva a memória. Benjamin chama a atenção dessas mudanças profundas, que afetam a nossa percepção do tempo e, conseqüentemente a rapidez das mudanças das coisas. Ele cita como exemplo o jornal: “Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis”¹⁶³.

Benjamin chega a apontar, em *O Narrador*, que essas transformações são fruto de um “*processo que vem de longe*” e que não devemos limitá-lo apenas aos séculos XIX e XX. No entanto, não podemos perder de vista que, mesmo que esse processo de declínio da arte venha se constituindo ao longo do tempo, é no século XX com suas peculiaridades que a arte narrativa está próxima do fim. Não por acaso, Benjamin tenta, como se fosse um último suspiro, preservar o valor da arte de contar histórias. Ele compreende que na narração fecundamos nossas melhores sementes. Na modernidade, pobre de experiência comunicável, o homem tende a se perder no esquecimento, promovido pelo excesso e superficialidade das informações e pela sua introspecção solitária na ficção romanesca. As conseqüências dessa ausência do homem diante de si mesmo e da sociedade, para Benjamin, pode representar a falência da cultura e servir de aurora para mais uma grande guerra:

¹⁶³ BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 198.

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo de seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra.¹⁶⁴

Benjamin associa a falência do patrimônio humano ao abalo da tradição, o que resultana condição lastimável em que o homem se encontra. Daqui vem a urgência de se pensar nesse modo existencial do homem moderno e na enorme interferência dos meios de comunicação na produção de sua subjetividade. A experiência da pobreza revela um homem órfão da verdadeira sabedoria, que só tem como ponto de apoio a comunicação de massa, a qual pulveriza sua singularidade, sua história e o uniformiza diante da multidão.

Ainda que as conclusões de Benjamin, nesses ensaios sobre a modernidade, tenham um caráter um tanto exagerado ou trágico, ele é enfático em seu diagnóstico, quando relaciona a pobreza da experiência humana com a crise e a barbárie do homem contemporâneo. Sua nostalgia romântica em querer restabelecer o valor da narrativa não se limita a uma questão meramente estilística de linguagem: ele atribui à narrativa o poder de reestruturar o lugar do patrimônio humano. Tal reestruturação representa uma posição política e teológica na tentativa de salvar a história. Por meio da narrativa realizam-se nossa concepção de homem e a preservação da memória coletiva, que impede as opressões culturais e que a sabedoria dos anciões caia no esquecimento. A narrativa busca um continuar da história, mantendo-a aberta de sentidos. Aquele que narra não tem como preocupação a explicação dos fatos nos seus detalhes; ele apenas espera que o outro continue a sua história, que assim, intercambiada entre as bocas, se mantém viva e aberta a interpretações no decorrer das gerações, preservando a riqueza cultural, que representa a experiência autêntica. Benjamin deixa essa ideia bem clara em *O Narrador*, quando cita como exemplo Heródoto, considerado o primeiro narrador grego. Benjamin reproduz a história presente no capítulo XIV do terceiro livro das *Histórias* de Heródoto. Nelas, o autor narra a ocasião em que o rei egípcio Psammetit foi derrotado e mantido em cativeiro pelo rei persa Cambises. Este resolve humilhar o rei egípcio, ordenando que ele fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfante dos persas:

¹⁶⁴ BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 119.

Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada (...). Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammentit ficou silencioso e imóvel, com seus olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça e mostrou os sinais do mais profundo desespero.¹⁶⁵

Benjamin relata essa história para explicar o poder de uma narrativa que, pela sua simplicidade, foca apenas na descrição dos acontecimentos, sem interferências de cunho hermenêutico. Essa narrativa tem a virtude de deixar a história aberta, viva entre aqueles que a sucederam, mantendo o mistério de uma história milenar e permitindo as possibilidades interpretativas. Essa característica da narrativa é essencial para as mais diversas áreas do conhecimento humano e fonte da preservação e renovação constante da própria linguagem. Para Benjamin, a narrativa é a perspectiva do contar a história, como está desenvolvido em *Sobre o conceito da história*. Aqui, ele propõe a escrita narrativa como *historiografia progressista*, concepção em vigor na social-democracia alemã de Weimar, e como o *historicismo acadêmico* de Ranke e Dilthey. O que leva Benjamin a propor a narrativa enquanto saber histórico é justamente sua possibilidade de permitir as mais diversas interpretações, sem a pretensão de buscar uma explicação racional dos fatos narrados nem instituir causalidades ou cronologias inexistentes.

Todavia, para além da possibilidade de manutenção da abertura interpretativa da história pela narrativa, a concepção de Benjamin reflete, sobretudo, uma visão política. Tanto a historiografia progressista quanto o historicismo se baseavam em uma concepção de tempo linear e cronológico e buscavam, cada um a sua maneira, explicar os fatos históricos por uma via científica, para a qual reivindicavam o valor de verdade histórica, em um processo que, segundo Benjamin, contribuía para a manutenção da opressão cultural milenar entre as culturas. Benjamin, ironicamente, começa a *tese VII* com uma citação de Fustel de Coulanges¹⁶⁶, um historiador positivista francês do século XIX que “recomenda ao historiador que quer reviver uma dada época que se esqueça de tudo aquilo que se passou em

¹⁶⁵ BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 203-204.

¹⁶⁶ Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1899) era um adversário declarado da democracia e da república. Defensor da família e da propriedade, recusa-se aceitar o sufrágio universal, que considera responsável pelo fim do Império, pela derrota de 1870 e pela Comuna. Positivista, considerava que “a história é ciência pura, uma ciência como a física ou como a geologia”. Citação retirada do livro LOWY, Michael. *Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005. p.71.

seguida.”¹⁶⁷ Segundo Michael Lowy, para Fustel de Coulanges a “história é pura ciência”¹⁶⁸. Para rebater essa suposta neutralidade e pretensão científica, Benjamin vem colocar uma nova possibilidade de ver e buscar a história, como podemos perceber em uma carta sua a Horkheimer, de 16 de março de 1937: “O corretivo desta linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que a história não é apenas ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência “estabeleceu” pode ser modificado pela rememoração.”¹⁶⁹

Rememoração que se dá pela narrativa de fatos e das histórias singulares. O discurso científico das historiografias e do historicismo não preserva as particularidades das narrativas. Para Benjamin, essa perspectiva de promover uma história com base em causalidades, priorizando um conjunto global dos fatos, tem como finalidade o controle político da constituição do sentido histórico, como nos aponta Gagnebin em sua análise:

pois o que a história tradicional quer apagar são os buracos da narrativa que indicam tantas brechas possíveis no continuum da dominação. Mas essa figura de pensamento indica muito mais que um instrumento de luta ideológica. Ela significa mais profundamente que a verdade de um discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna.¹⁷⁰

Devemos frisar que Gagnebin é bem enfática em sua posição, no que se refere à intencionalidade da história tradicional de ocultar as narrativas discordantes, o que acaba conduzindo à opressão e à dominação cultural. Assim, Gagnebin afirma que, para Benjamin, o que constitui a verdade, na narrativa histórica, são justamente as narrativas que o historicismo tradicional se omite de revelar, como podemos notar nas em suas palavras:

Em sua teoria da narração, e em sua filosofia da história em particular, o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a esconde, nos seus tropeços e nos seus silêncios.¹⁷¹

¹⁶⁷ BENJAMIN, W. *Teses sobre a Filosofia da História; Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*; Tradução: Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p. 160.

¹⁶⁸ LOWY, Michael. *Aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. p. 71.

¹⁶⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*; traduções: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/ São Paulo: EdUFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.513.

¹⁷⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 100.

¹⁷¹ Idem. p. 100

Essa pretensão de sentido mantém o controle sobre a história, transmitindo uma história pronta e esgotando suas possibilidades de interpretação, na medida em que o discurso científico positivista já elaborou todos os sentidos possíveis. Evidentemente o arbítrio da história tradicional da academia tem duras consequências; no sentido político, é a manutenção da barbárie cultural, e, no sentido do abalo da tradição, é colaborar com o sepultamento da forma milenar da arte de narrar histórias, destituindo da narrativa popular o seu valor de verdade e contribuindo para o declínio da experiência autêntica. Assim, em seu último escrito, Benjamin ressalta essa narrativa que se mantém aberta a interpretações e que se recusa a se fechar em si mesma, em um sentido acabado. Por isso mesmo, as teses *Sobre o conceito de história* permaneceram levantando dúvidas e contradições e suas repercussões não devem tão cedo acabar. Devido a esse caráter de obra em curso, Brecht afirmou:

Quanto tempo
Vão durar as obras? Vão durar
Enquanto não estiverem prontas.¹⁷²

Quando contrapõe a perspectiva do historiador acadêmico à perspectiva da narrativa, Benjamin sugere que o *cronista* é por excelência o narrador da história. Esse pensamento é desenvolvido no ensaio *O Narrador*, quando afirma que o cronista tem a prerrogativa de escrever a história por não querer explicá-la. Nesse sentido, diferente do historiador acadêmico, o cronista é um narrador nato, pois possibilita à história suas variações. Assim, o cronista não se limita à coerência interna da narrativa e sua verificação, mas busca preservar puro o ato de narrar em sua integridade, ou seja, a condição de abertura e liberdade da própria narrativa:

O cronista é o narrador da história. (...) O historiador é obrigado a explicar de uma ou de outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, (...). Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento

¹⁷² Citação de Brecht, tirada do livro, BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (org.). *A Filosofia de Walter Benjamin Destruição e Experiência*; tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p.98.

exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas.¹⁷³

Fica clara nessa passagem a influência teológica na concepção da história em Benjamin e a evidência da limitação do discurso verificacional da história positivista. O narrador representa o cerne da história e sua continuidade narrativa. Se a linguagem tem origem divina, a narrativa da história não pode se limitar ao modelo científico da história. A narração é por excelência a expressão da linguagem e, após a queda adâmica, passou a ser a forma linguística de expressar a passagem do patrimônio cultural entre as gerações. O cronista possibilita a continuidade da história, independentemente de um possível cunho sagrado, que represente os desígnios divinos, ou de que ela se identifique com o profano e represente a história natural em toda a sua peculiaridade. A finalidade do cronista em narrar a história está nela mesma, ao transmitir e resguardar a sabedoria e as tradições dos povos. Assim, na figura do cronista, através da sua narração, residem a continuidade e a abertura da história. Bem distinto é o teor controlador do discurso das histórias produzidas pela academia dos séculos XIX e XX, que se orientava por métodos científicos e buscava em suas explicações o sentido pleno da história.

Porém, não são apenas as correntes historiográficas acadêmicas do século XIX e XX que buscam dar um sentido pleno e fechado às histórias. O romance e a imprensa jornalística também têm essa intenção. Ao que parece, Benjamin entende que essa busca de sentido é uma tendência da modernidade e perpassa por diversos ramos do saber. Sua introspecção em muito contribui para a morte da narrativa e para o fracasso da experiência autêntica coletiva, com a consequente consagração do burguês moderno.

O romance é um típico artigo que contribui para esse crescente da experiência individual, como já foi apontado. Por se tratar de um produto reproduzido em grande escala e de fácil transporte, a cultura do livro, no gênero romance, vai de encontro à narrativa, contribuindo para seu fim. Diferentemente desta, cuja natureza oral exige uma comunicabilidade entre aquele que conta e aquele que escuta, o romance em sua essência contribui como a tendência moderna da busca pelo sentido e pela introspecção do isolamento. Como podemos perceber na análise benjaminiana:

¹⁷³BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 209.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura.¹⁷⁴

Essa busca de sentido contida no romance metaforiza uma fuga da própria forma de existir do leitor do início do século XX. É o que sugere Benjamin em sua afirmação, quando diz que

o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.¹⁷⁵

Desse ponto de vista, *pedagogicamente* falando, o romance não é significativo, e essa afirmação é de suma importância, pois exclui da concepção do romance a vocação do conselho, de transmitir um saber prático, como Benjamin relata em, *O Narrador*: “Quando, no correr dos séculos, se tentou ocasionalmente incluir no romance algum ensinamento (...), essas tentativas resultaram sempre na transformação da própria forma romanesca”¹⁷⁶. Como representação da falência da experiência coletiva autêntica, o romance favorece a concepção de pobreza da experiência do homem moderno. Por mais que o leitor busque pelo sentido da vida no romance, pela via da introspecção subjetiva, esse sentido da vida não representa um ensinamento, mas uma fuga. Se no romance busca-se o sentido da vida, na narrativa, busca-se o ensinamento, a “moral da história”:

Com efeito, “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. Num caso, “o sentido da vida”, e no outro, “a moral da história” – essa duas palavras de ordem distinguem entre si o

¹⁷⁴BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 213.

¹⁷⁵ Idem. p. 214.

¹⁷⁶ Idem. p. 201-202.

romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e de outra forma.¹⁷⁷

Como foi desenvolvido por Benjamin em *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*, a percepção das coletividades humanas não se dá apenas pela natureza, mas é condicionada pelo modo de existência, dentro de um contexto histórico. Nesse sentido, a diferença entre o postulado da narrativa e do romance, para a qual Benjamin nos chama a atenção, tem uma implicação direta com o novo modo existencial do homem moderno. O modo de existir e a percepção desse homem moderno foram condicionados e gerados pelas novas técnicas de reprodutibilidade, que modificaram a sua concepção e à sua percepção em relação a sua forma tradicional de viver.

Na modernidade, emergem com toda a potência os leitores de romance, e isso se dá pelo avanço da técnica de reprodução em massa, possibilitando a difusão e a ampla distribuição dos livros. A essência do romance é a solidão; a leitura pressupõe o isolamento, o distanciamento do outro, o ensimesmamento. Busca-se no romance “*o sentido*” que não existe no mundo e nem na vida desse leitor, que, devido ao modo de existir moderno, está condicionado à solidão na multidão. Dissipa-se nesse indivíduo a capacidade de desenvolver e transmitir experiências autênticas, no sentido de expressar um saber prático, coletivo e histórico.

Essas mesmas condições usurpam a possibilidade da continuidade da narrativa. O novo *modus vivendi*, permeado pela técnica de reprodução em massa, perpassa toda a vida do homem moderno cidadão, a começar pelo trabalho e sua produção em grande escala e acelerada. Produção que fragmenta o fazer do trabalhador, cerceia a sua autonomia, o aliena do seu próprio saber, empobrece e impossibilita a troca de experiência. Já o entretenimento do homem moderno, centrado na leitura do romance e do jornal, exige o seu silêncio e o seu isolamento. Todas essas condições vêm decretar a falência da narração.

Por isso mesmo, a narração é considerada por Benjamin uma arte que representa um outro contexto histórico. Um contexto que diz sobre nossas origens, raízes e expressa uma arte milenar e épica, que representa um outro tempo e um outro modo de existir, em vias de findar-se nesse novo tempo. Daí o abalo da tradição e o declínio da experiência autêntica. Se,

¹⁷⁷Idem.p. 212.

no romance, o leitor em sua solidão busca pelo “*sentido*” que não existe no próprio mundo e representa essa nova condição histórica do modo de existir do homem, o legado da narrativa representa a continuação e abertura da história, a possibilidade de transmitir um saber prático, no qual se busca respeitar os conselhos dos mais antigos. “*A moral da história*” representa uma sapiência, uma possibilidade de interpretação e sugestão de um continuar a narrar.

À percepção moderna do tempo, acelerada, ditada pelo ritmo da produção e das máquinas, contrapõe-se o tempo da narrativa, natural, orgânico: o tempo do artesão. Se o romance preza o silenciar da palavra oral e se apega à solidão da escrita, a narrativa cativa a fala e o ouvinte, como gestual, a troca de experiências. Aquele que narra não o faz como quem lê discursos; o autêntico narrador usa o corpo como instrumento de sua narrativa, por isso fala além da língua, contamina os braços, transmite um saber prático. A matéria que constitui as palavras do narrador são as experiências, suas e as dos outros, às quais ele tem acesso. Nessa medida, o fazer do narrador se assemelha ao do artesão:

Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. (...) Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?¹⁷⁸

As narrativas têm o peso de um saber popular, pois expressam a essência de um mundo milenar, onde as manifestações do saber eram voltadas para a coletividade, a tradição e costumes dos povos, e o valor do indivíduo jamais se sobrepunha ao valor do coletivo. Seus representantes são das mais diversas camadas da sociedade: artesãos, comerciantes, marinheiros, camponeses e outros. Assim, Benjamin afirma que “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais”¹⁷⁹.

Contudo, esse modo de existir que fomentou durante séculos a continuação da arte de contar histórias está com seus dias contados. A narrativa representa um tipo de saber que se estabeleceu em um modo de existir muito distinto do da modernidade, em vários aspectos.

¹⁷⁸ Idem. p. 221.

¹⁷⁹ Idem. p. 214.

Mas podemos destacar, sobretudo, a grande diferença no sentido do estilo de vida propriamente dito, em que o homem deixa de habitar um meio coletivo que representava a sua origem genealógica e cultural e passa a morar nas grandes cidades, sem grandes referências e no isolamento. Muda radicalmente o seu modo de trabalho, pois ele deixa sua condição autônoma e se insere na lógica capitalista de produção, que o cerceia em seu saber de artesanato e o silencia. Outra consequência direta do ritmo acelerado da produção é a mudança da *percepção do tempo*: o homem deixa de habitar o tempo mágico do mito e do sagrado, vale dizer, o tempo natural da produção artesanal, que corresponde ao tempo da narrativa, para viver no tempo alucinado da modernidade, como representado por Charles Chaplin no filme “*Tempos modernos*”¹⁸⁰. Tal percepção do tempo, ligada ao apelo da produção e suas novidades, cria um abismo entre as gerações, impossibilitando a troca de experiências, e contribui para a falência dos valores e do saber dos mais antigos. No tempo mítico e natural da narração, há tempo de aprender e de acumular a sabedoria oriunda das experiências dos mais velhos; há um tempo de observar e absorver o aprendizado do errar e de fazer novamente. Na modernidade, a memória é suprimida pelo excesso de informação; na narrativa, a memória é preservada e cuidada. No final de seu ensaio, Benjamin expõe de uma maneira específica esse tempo e o papel do narrador, cujo perfil se confunde com o de sua arte:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.¹⁸¹

Essa possibilidade de tecer, com os fios da própria história de vida, narrativas que conseguem repassar um saber válido, que preserva as experiências e as diferenças, definitivamente não tem mais espaço no contexto histórico moderno. Não só pelas diversas

¹⁸⁰*Tempos Modernos* é um filme que foi produzido nos Estados Unidos em 1936, dirigido por Charles Chaplin. O filme retrata com crítica, ironia e bom humor, as condições sociais das grandes cidades dos anos 1930, repercutindo como o modelo capitalista de produção condicionou a percepção e o modo existencial do homem moderno, que é o que nos interessa em nossa pesquisa.

¹⁸¹BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 221.

razões já apontadas aqui, mas particularmente por um advento, que, para Benjamin, de forma ainda mais enfática do que o romance, contribui para o fim da arte de narrar: o jornalismo, com sua difusão da informação.

Por sua natureza, o jornalismo representa, em grande medida, a própria concepção da modernidade e de um novo contexto histórico. O jornalismo é fruto da imprensa, da era da reprodução técnica, e tem como matéria-prima a realidade dos fatos; seu produto é a informação. Como objeto de uma indústria, sua produção é acelerada e em grande escala. Nunca se produziu tanta informação na história, e seu consumo é rápido e feroz. A informação busca por neutralidades, objetividades, com sentido definido, acabado. Todas essas características representam o novo modo de existir do homem moderno, que tem sua percepção condicionada por uma nova realidade, delineada pela técnica e sua produção. O que poderá restar da narrativa que é filha de outro tempo? Para Benjamin, não muito. A informação jornalística segue a tendência da modernidade e por isso preza pela rapidez e objetividade. Sua concepção de informação é limpa e superficial. A consequência desse ritmo de produção acelerado é a morte da narrativa, pois esse processo rechaça o fazer artesanal, uma vez que impede a expressão de mundo no narrador, ao mesmo tempo em que impossibilita o intercâmbio de experiências:

A narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “o puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

É, portanto, esse artesão-narrador que está deixando de existir na modernidade, e, se não há mais o personagem daquele que conta a história, também deixa de existir aquele que escuta. Interrompe-se assim, na modernidade, a continuidade da história e a troca das experiências autênticas, restando apenas a experiência da vivência solitária. Aqui retomamos a informação jornalística, pois ela tem uma implicação direta neste deixar de existir do narrador. Por suas características próprias, inerentes à sua concepção industrial, a informação jornalística aproxima a informação do leitor, lapidando-a de tal forma, que entrega uma informação limpa de experiência, pronta para ser consumida e, em seguida, descartada como um produto qualquer. Tais características, segundo Benjamin, promovem o declínio da narrativa em suas peculiaridades.

A proximidade da informação não é apenas espacial; também é proximidade temporal e, nesse sentido, retira a autoridade e o desejo de querer ouvir as histórias do narrador da tradição, que, por sua vez, representa a sabedoria e a experiência das gerações passadas. Por seu turno, a informação jornalística não se preocupa se suas especificidades irão afetar a milenar arte de narrar, pois ela tem outros métodos e objetivos e precisa passar pelo crivo da verificação imediata. Podemos perceber essas afirmações na análise de Benjamin no ensaio *O narrador*:

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. (...) Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio¹⁸²

Essa exigência por explicações encerrou as histórias informadas nelas mesmas; não há o que continuar. Estéril, representa apenas um relato objetivo dos fatos. A informação jornalística, quanto mais explicada, elucidada, melhor é enquanto informação, no entanto, nada pior para a arte da narrativa, do que a explicação da história:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.¹⁸³

A narração motiva o outro a fazer a sua interpretação e mantém o mistério do não explicado, que se transforma no interesse pela continuação da história. Segundo Benjamin, o leitor “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.”¹⁸⁴

¹⁸²Idem. p. 202-203.

¹⁸³ Idem. p. 203.

¹⁸⁴ Idem. p. 203.

Esses fatores da proximidade e da explicação dão um caráter de imediatismo à informação jornalística, que só tem valor se for atual; nesse instante de atualidade ela se consome e logo perde o seu valor, pois rapidamente será substituída por outra mais nova. Nesse nível de informação, o saber é superficial e não possibilita ao homem bagagem para constituir um saber autêntico. Primeiro porque a informação chega pronta, explicada, não havendo a necessidade da interpretação, o que faz do leitor mero consumidor de informações. Segundo, porque as informações são produzidas em grande escala e são efêmeras, pois são descartadas e substituídas em seguida. O excesso de informações superficiais e de curta duração é, por definição, alheio e indiferente à questão da memória e desestimula, por sua vocação, a possibilidade da troca de experiências autênticas. Totalmente diferente da informação é a narrativa, que tem na memória sua musa inspiradora e busca, na abertura hermenêutica, sua vitalidade dentro do tempo:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.¹⁸⁵

A narrativa se manteve viva durante os séculos pela sua capacidade de se auto inventar. Quem conta uma história volta a ela várias vezes, de diversas formas. Quem a ouve repassa a história, deixando nela a sua própria marca. Sob esse signo, é imprescindível a interlocução constante entre o narrador e os ouvintes. Essa dinâmica mantém viva a história, por meio de sua constante reinvenção. Não existe narrador sem ouvintes, e sem ouvintes não se fazem mais narradores. Não existe narrativa no silêncio. Ela é um sair de si para mergulhar no outro e na história. O ritmo do trabalho artesanal possibilita que o narrador conte sua história e que o ouvinte a escute. Para Benjamin, o tecer do artesão vai além do trançar os fios e as redes: em seu ofício está a história e sua continuação. Em seu ritmo de trabalho, ele tece os fios da narrativa e estabelece a relação de narrador com seu ouvinte, de modo a que este incorpore as histórias narradas, preservando o *dom* e a continuidade da narrativa:

¹⁸⁵ Idem. p. 204.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.¹⁸⁶

O desfazer dessas redes prolonga-se ao longo dos séculos, moldando assim um novo modo existencial, que retirou do homem não só sua capacidade de contar histórias, mas também de ouvi-las. Em sua individualização, o homem foi lançado a uma introspecção profunda, que é alimentada pelo seu ritmo de trabalho, pelo consumo de informações e pela leitura dos romances. Nessa concepção moderna de sociedade, o homem se basta em sua solidão, e, por isso, a narrativa tende a seu fim. Primeiro, porque não se preservou a figura do narrador. Segundo, porque a introspecção lançou o homem em seu próprio mar de obscuridade, destituindo a figura do ouvinte e impossibilitando a troca de experiências autênticas. Nesse processo, esvaziou-se o sentido do conselho, enquanto um saber, que se encontrava no âmago da narrativa. O homem moderno, leitor de romance, na solidão de sua introspecção, não sabe dar conselhos e se inibe de tentar; tornou-se “o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.”¹⁸⁷ Para Benjamin, a consequência direta dessa falta de conselhos é a falência da sabedoria e da arte de narrar. “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.”¹⁸⁸

Se a arte de narrar está comprometida pela capacidade do narrador de transmitir um conselho, é na transmissão desse conselho que se estabelece uma experiência autêntica – “*Erfahrung*”. A autoridade dessa narrativa se encontra nas experiências acumuladas ao longo da vida daquele que narra. O auge dessa autoridade, no entanto, é a *morte*. É no momento da morte que o narrador atinge o ápice de seu saber, e nessa hora sua história se torna fonte de sabedoria para sucessivas gerações:

¹⁸⁶ Idem. p. 205.

¹⁸⁷ Idem. p. 201.

¹⁸⁸ Idem. p. 200-201.

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.¹⁸⁹

“Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si”¹⁹⁰. Ao citar Pascal, Benjamin deixa claro que, essencialmente, o que importa não é a trajetória da vida de um homem, mas a transmissão do seu saber na hora da sua morte. Nessa hora, torna-se autêntica a troca da experiência. A narrativa que respeita a morte remete ao ciclo natural da história do homem e das coisas: “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.”¹⁹¹ Respeitar a morte e reconhecer a natureza da vida é sinônimo de sabedoria. Segundo Benjamin, aqui a narrativa se assemelha à alegoria; não por acaso, a imagem de uma caveira representa a figura alegórica do homem. Essa referência à morte na história natural remete à historicidade da vida e dos acontecimentos. Nesse contexto, a morte não significa o fim, mas simboliza a imagem da presentificação da vida do narrador; se neste instante finda sua vida enquanto indivíduo, está apenas começando a sua história enquanto narrador.

Contudo, só é possível a continuação da narrativa se, nesse momento, ocorre uma autêntica experiência coletiva. A história do narrador e a sabedoria acumulada ao longo de sua vida, na hora da morte, têm que ser compartilhadas na coletividade e abraçadas por ela: essa é a garantia da continuidade das histórias e dos saberes e fundamenta a manutenção da memória coletiva de uma comunidade, que lhe confere historicidade. Assim vista, a morte não é negada, pois é algo que remete à natureza das coisas, e é vivenciada na coletividade. Quando não ocorre essa partilha, essa comunhão, a história é silenciada e morre junto com o narrador.

¹⁸⁹ Idem. p. 207-208.

¹⁹⁰ Ibidem. p. 212.

¹⁹¹ Idem. p. 208.

Então, não somente a memória do narrador, mas de toda a coletividade se perdem. É justo afirmar que a continuação das histórias daquele que se foi representa a própria superação da morte, pois a verdadeira morte é o esquecimento. Por isso mesmo, para Benjamin, o indivíduo que consegue transmitir suas histórias e repassar à coletividade seus conselhos, na hora de sua morte; consegue transmitir um saber e fundar nessa passagem uma experiência autêntica, não encontrará na morte apenas um fim. Neste sentido, na experiência coletiva, a imagem da morte é naturalizada. Totalmente diferente é a morte no sentido da experiência individual, daquele que morre em sua solidão, como podemos perceber na análise de Benjamin:

Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.¹⁹²

Essa bela alusão poética de Benjamin à experiência coletiva “*Erfahrung*” se justifica na medida em que ela representa a historicidade viva de uma coletividade, que se mantém e se perpetua por meio do acolhimento das histórias narradas, no momento da morte do narrador. A superação da morte pela narrativa não significa a negação da morte propriamente dita; antes, é na sua afirmação que se dá valor à vida e se pode ter acesso à eternidade. “A ideia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica.”¹⁹³

No entanto, no decorrer dos séculos – sobretudo na modernidade –, surge uma tendência de suprimir a morte dos ambientes coletivos:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sócias, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte.¹⁹⁴

¹⁹²Idem. p. 215.

¹⁹³Idem. p. 207.

¹⁹⁴Idem. p. 207.

Para Benjamin, esse é mais um fator que contribuiu para o desaparecimento da narrativa na modernidade e o declínio da experiência autêntica. A narrativa tem na morte um princípio de autoridade, pois representa a possibilidade de uma troca de saber entre as gerações. Quando a morte passa a ser consolidada na individualidade, ela extingue não apenas o indivíduo, mas a sua história; nesse sentido, não há superação da morte, mas apenas esquecimento. Enquanto experiência solitária “*Erlebniz*”, a morte é absoluta. Benjamin critica a burguesia pela sua falta de sensibilidade em lidar com a morte, quando busca uma higienização dos ambientes até da sugestão da morte. Não era preciso esperar a consumação da morte; bastava o indivíduo aparentar estar moribundo, ou mesmo se encontrar em um estado avançado de idade, para que fosse depositado em sanatórios, hospitais e asilos – atitude que comprova a indiferença com a figura dos mais velhos e o enorme distanciamento entre as gerações. Não há empatia, não se desenvolvem afinidades no que diz respeito ao saber. O ritmo acelerado da vida moderna transforma os mais velhos em pessoas antiquadas, e o seu saber não passa de um saber arcaico, sem uso para os mais novos. Assim, o silêncio do abandono se dá não apenas na hora da pré-morte, ou na morte propriamente dita: ele se enraíza entre as gerações e se torna absoluto no luto da morte.

A consequência desse isolamento na hora da morte é a falência da narrativa e o declínio da experiência autêntica, que leva ao isolamento. Nesse cenário, perde-se a possibilidade de cultivar a memória coletiva, que é responsável pela superação da morte e representa um saber oriundo da experiência autêntica das gerações. Na experiência solitária abre-se caminho para uma nova concepção de vida, em que o homem se apega ao presente; nega seu passado, até mesmo por não ter acesso a ele, e negligencia seu futuro, submetendo-se totalmente à individualização da morte.

Observam-se, no decorrer deste recorte da pesquisa, os vários aspectos que levam ao declínio da narrativa e ao fracasso da experiência coletiva autêntica “*Erfahrung*”, o que leva ao surgimento e ao fortalecimento da experiência solitária “*Erlebniz*”. Ainda que nossa leitura siga uma tendência nostálgica, dentro do universo benjaminiano, e demonstre um apego à *arte de narrar*, ela não se limita a essa nostalgia narrativa e seu universo. Nossa preocupação maior é demonstrar as consequências deste pensamento na modernidade e, conseqüentemente, nos questionarmos sobre a intervenção da tecnologia nas relações e no fazer cultural humano (quais as implicações dessa intervenção?) e pensar também no isolamento e na indiferença do sujeito moderno, que Benjamin tanto analisou – quem seria esse sujeito hoje?

3.2 A arte de narrar histórias – Benjamin, o contador de histórias

Para Benjamin, a narrativa não foi apenas matéria de sua análise; tampouco se limitava a ser um estilo linguístico capaz de compor sua crítica estética. Para além dessas importantes atribuições pensadas como funções da narrativa, ele a concebia como a sua forma pessoal de se comunicar com o mundo, de retratar suas impressões da modernidade, de expressar, pela palavra, a sua verdade. Dedicou muito do seu tempo para analisar a importância da narrativa em seus ensaios; Benjamin dedicou-se ainda mais a cultivá-la, a vivenciá-la, tanto na sua forma oral, em seus programas de rádio, quanto na sua forma escrita, compondo belas prosas narrativas, que remetiam ao cotidiano da cidade e a sua memória. Vamos analisar e citar como exemplos de sua prosa narrativa os textos publicados no Brasil como os títulos *Rua de mão única*¹⁹⁵, e *Infância em Berlim por volta de 1900*.¹⁹⁶

Em sua prosa narrativa, Benjamin explicita a importância e o papel da narrativa. Sua escrita está comprometida com toda a sua crítica analítica em relação ao modo existencial do homem na modernidade, que o levou à perda da arte de narrar. Não há distanciamento entre sua análise da narrativa e a constituição de sua própria narrativa. Nos textos de *Rua de mão única*, ele retrata, como um cronista, a imagem do cotidiano, com seus costumes; o popular, o estético, o político e o prosaico ganham contornos fortes, assim como, nos textos que compõem *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin faz referência à memória, a “musa” da narrativa.

O livro *Rua de mão única*, também traduzido por *Rua de sentido único*¹⁹⁷, foi publicado pela primeira vez em 1928, na Alemanha, pela editora Rowohlt. A obra é dedicada a Asja Lacis¹⁹⁸ (1891-1979). A atmosfera que o livro constrói representa as questões que afligem o cotidiano do cidadão alemão comum. O livro relata os costumes dos anos 1920 e as impressões do autor. Os textos da *Rua de mão única* têm um forte apelo político-social (aqui

¹⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II, Rua de Mão Única*; Tradução: Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 9 a 69.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II, Infância em Berlim por volta de 1900* ; Tradução: Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71 a 142.

¹⁹⁷ Existem três traduções completas para a língua portuguesa, uma no Brasil (*Rua de mão única*; 1. ed. 1987) e duas em Portugal (*Rua de Sentido Único*; 1992; *Rua de Sentido Único*; 2004).

¹⁹⁸ Benjamin a conheceu em 1924, em Capri. A importância de Asja Lacis manifesta-se em sua influência política sobre o pensamento de Benjamin e pelo fato que ele foi apaixonado por ela – informação confirmada em seus próprios escritos, como, por exemplo, no *Diário de Moscou*.

se mostra a importância da influência de Asja Lacis sobre o autor) e retrata a experiência democrática da República de Weimar na Alemanha (1919-1933), com suas crises econômicas, e as implicações dessas crises nos hábitos dos alemães. Assim, as narrativas de Benjamin respiram as questões comportamentais e urbanas, como podemos notar no seu texto “*PANORAMA IMPERIAL*” *viagem através da inflação alemã*:

VII. A liberdade do diálogo está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em diálogo, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço dos seus sapatos ou de seu guarda-chuva. Fatalmente impõe-se, em toda conversação em sociedades, o tema das condições de vida, do dinheiro. No caso, trata-se não tanto das preocupações e dos sofrimentos dos indivíduos, nos quais talvez pudessem ajudar um ao outro, quando da consideração do todo.¹⁹⁹

Nos textos de *Rua de mão única* Benjamin se faz passar por um cronista dos costumes. Sua narrativa, carregada de detalhes, não tem como finalidade a explicação dos fatos, mas sim o registro de suas impressões. Nesse gênero, descreve eventos e práticas da cidade. Mesmo que os seus ensaios críticos também se debrucem sobre os mesmos fatos e costumes, na sua narrativa literária, diferentemente dos ensaios, ele preserva a essência do ato de narrar.

Por ser uma crônica do seu tempo, *Rua de mão única* possui um ritmo urbano, e esse ritmo não é gratuito. Com sua habilidade de narrar, Benjamin observa o mundo urbano ao seu redor e leva todos os detalhes para a sua narrativa. Não por acaso, encontramos títulos, em caixa alta, que remetem a diversas placas, letreiros, folhetos, cartazes, sinais e avisos encontrados nos labirintos que surgem entre as construções das metrópoles com a força das orientações das ruas: *POSTO DE GASOLINA*; *CANTEIRO DE OBRAS*; *ATENÇÃO: DEGRAUS!*; *PROIBIDO COLAR CARTAZES!*; *ALARME DE INCÊNDIO*. Ao se inspirar nos temas do cotidiano da cidade para a composição dos títulos, Benjamin confere aos espaços, ambientes e também aos costumes prosaicos uma importância peculiar. Ele nos conduz a uma percepção expressiva de lugares e pessoas, como se, falando deles, quisesse nos conduzir a uma espacialidade e a uma moral do seu tempo que muitas vezes passam despercebidas.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II, Rua de Mão Única*; Tradução: Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 23.

Sua narrativa expressa o valor existencial do gênero, na medida em que narra os fatos, as pessoas e os sentimentos reais, que habitam os lugares reais, o que lhe permite compor um retrato expressivo de toda a alegria e toda a miséria de um cotidiano. Nesse sentido, Benjamin se torna um verdadeiro cronista, como ele mesmo analisa do ensaio *O Narrador*. O valor estético de sua narrativa fundamenta-se na poética que atinge ao narrar o real de uma forma “nua”. Como uma “foice”, a narrativa recorta do real toda a sua profundidade:

IV. Não é em vão que se costuma falar de miséria “nua”. Em sua exibição, que começou a tornar-se costume sob lei da calamidade e, no entanto, torna visível um milésimo apenas do escondido, o que é mais funesto é que não é a compaixão ou a consciência igualmente terrível da própria incolumidade que é despertada no observador, mas sua vergonha. Impossível viver em uma grande cidade alemã, na qual a fome força os mais miseráveis a viver das notas com as quais os passantes procuram cobrir uma nudez que os fere.²⁰⁰

A prosa é, antes de tudo, uma atitude do espírito, e Benjamin usa da prosa narrativa para denunciar a condição miserável do homem na Alemanha entre guerra. Em sua narrativa, ele não se furta a empregar as palavras como um instrumento da realidade para narrar todo o drama dos seus coirmãos. Contudo, *Rua de mão única* não é apenas denúncia. Quando se fala que a estética narrativa de Benjamin é poética, é porque ela narra o homem de uma forma pura em seus sentimentos. É possível dizer que a memória amorosa também é parte constituinte de sua crônica narrativa, haja vista que o livro foi dedicado a uma de suas paixões:

Primeiros Socorros

Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitaria, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusse a região com feixes de luz.²⁰¹

²⁰⁰Idem. p. 22.

²⁰¹Idem. p. 35.

Se suas narrativas constituem crônicas dos acontecimentos e dos espaços do seu tempo, dos seus afetos e memórias, elas não se limitam a ser apenas crônicas. Como um narrador nato, Benjamin também busca dar conselhos, passar algum tipo de saber que advém dos antepassados, na forma de uma história, e se dedica a que este saber possa ser repassado aos mais novos:

XIV. Dos mais antigos usos dos povos parece vir a nós como uma advertência: na aceitação daquilo que recebemos tão ricamente da natureza, guardar-nos do gesto da avidez. Pois não somos capazes de presentear à mãe Natureza nada que nos é próprio. Por isso convém mostrar reverência no tomar, restituindo, de tudo que desde sempre recebemos, uma parte a ela, antes ainda de nos apoderar do nosso. Essa reverência se manifesta no antigo uso da *libatio*. Aliás, é talvez essa mesma antiquíssima experiência ética que se conserva, transforma, na proibição de juntar as espigas esquecidas e recolher cachos de uva caídos, uma vez que estes fazem proveito à terra ou aos antepassados dispensadores de bênçãos. Segundo o uso ateniense, o recolher de migalhas durante a refeição era interdito, porque pertenciam aos heróis.²⁰²

Benjamin consegue ser fiel a si mesmo e respeita, na sua narrativa, as posições de suas análises críticas sobre o fundamento que constitui a narrativa. Seja no aspecto da crônica, da narração do cotidiano sem se deter em explicações, deixando em aberto as interpretações sobre sua narrativa; seja no sentido de buscar passar um conselho, que remete à autoridade das gerações passadas: Benjamin buscou salvar a narrativa, não apenas pelo crivo crítico de suas análises, mas, antes de tudo, buscou salvá-la por meio da criação da própria narrativa, seja pela oralidade, em seus programas de rádio, seja pela via da escrita, em sua prosa narrativa.

Assim, a narrativa representa a forma estilística e estética da escritura do livro *Rua de mão única*. Suas principais preocupações são a prática dos costumes e a realidade político-social do seu tempo, que remete ao final dos anos 1920. A narrativa também é a forma estilística e estética presente na composição do livro *Infância em Berlim por volta de 1900*, no qual apenas confirma seu apreço pela narrativa. Contudo, diferentemente de *Rua de mão única*, que mantém o foco no presente, *Infância em Berlim por volta de 1900*, como o próprio título sugere, é um retorno ao passado e um cultivo à memória.

²⁰²Idem. p. 26.

Benjamin iniciou, por volta de 1932, em Ibiza, a redação de um texto que a princípio teria o título “*Crônica berlinense*”. Esse texto deveria atender à proposta da revista *LiterarischeWelt*, que havia solicitado a ele um relato autobiográfico que remetesse a sua cidade natal. Esse texto permaneceu inacabado; em seu lugar, Benjamin redigiu o que viria a ser conhecido como *Infância em Berlim por volta de 1900*. Mas de fato o livro só viria a ser publicado em 1950, organizado por Theodor Adorno.

Infância em Berlim por volta de 1900 é uma coleção de prosas que narram a infância de um garoto na cidade de Berlim, antes da Primeira Guerra Mundial. Esse garoto, a propósito, é o próprio Benjamin. Trata-se de um livro de memórias, e, como tal, sua narrativa é fragmentada, descontínua, assemelhando-se a um mosaico. Não por acaso tem esse formato, que é intencional uma vez que o livro foi escrito com base em suas reminiscências. Mais uma vez, Benjamin está sendo coerente em sua narrativa, que se encontra no livro *Infância em Berlim*, e com a sua análise crítica sobre a narrativa, apresentada no ensaio *O Narrador*. Aqui, o autor fala da importância da reminiscência para a constituição da narrativa:

A reminiscência funda a cadeia de tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.²⁰³

Numa análise de *O Narrador*, compreendem-se os motivos que levaram o autor a usar a reminiscência como base narrativa. Como ele mesmo sublinha, a reminiscência representa a possibilidade da própria escrita da história. Benjamin não tem a pretensão de dominar o seu passado pela memória, já que ele é consciente da impossibilidade de ter acesso de uma forma plena a suas recordações. O que de fato importa é tecer uma “teia” com os acontecimentos recordados, reunir esses fragmentos de recordações e criar uma imagem do passado. Essa imagem, que parte de suas recordações, remete ao meio social, a um contexto histórico, que Benjamin quer *salvar* e perpetuar por meio da narrativa. A abordagem por meio da

²⁰³ BENJAMIN, W. *O narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 211.

reminiscência é fundamental para compreender a percepção da filosofia da história de Benjamin, sendo ainda mais marcante nas teses *Sobre o conceito de história*.

Recordar o passado não é lembrá-lo como de fato ele foi, mas garantir no presente a sua continuidade, pois no passado existe o cerne do futuro, como nos aponta Peter Szondi:

Benjamin não quer se libertar da temporalidade, não é sua intenção contemplar a coisa em sua essência anistórica; ele aspira ao conhecimento e à experiência histórica; o passado ao qual ele se volta não é fechado, mas aberto e guarda junto a si a promessa do futuro. O tempo verbal de Benjamin não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, mesmo assim, passado.²⁰⁴

Nos textos do livro *Infância em Berlim*, Benjamin vai ao âmago de sua concepção de narrativa, extraindo dela toda a força da memória. Ele mesmo afirma no ensaio *O narrador* que “*A memória é a mais épica de todas as faculdades*”. Através da memória, Benjamin revigora e mantém vivo o passado – e é esse passado que garante o futuro. Por mais que a memória se apresente numa perspectiva sempre individual, fragmentada e descontínua, ela faz referência a um contexto social, a um modo de existir temporal, deixando transparecer entre suas linhas as questões tocantes a um momento histórico, como podemos notar nessa narrativa de Benjamin:

MENDIGOS E PROSTITUTAS

Em minha infância fui prisioneiro do antigo e novo Oeste. Meu clã habitava então ambos os bairros, numa atitude em que se misturava teimosia e orgulho e fazia de ambos um gueto, o feudo de nossa família. Nesse bairro de proprietários, permaneci encerrado sem saber da existência dos outros. Os pobres – para as crianças ricas de minha idade – só existiam como mendigos. E foi um grande avanço em meus conhecimentos quando comecei a entender a origem da pobreza na ignomínia do trabalho mal remunerado. Isso ocorreu num breve escrito, talvez o primeiro que redigi inteiramente para mim. Tratava de um homem que distribuía folhetos das humilhações que sofria por parte de um público que não demonstrava interesse pelos papéis. E assim aconteceu que o pobre coitado – eu concluí – se desvencilha secretamente de todo o maço.²⁰⁵

²⁰⁴ SZONDI, Peter. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 13-25, abr.2009

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II, Infância em Berlim por volta de 1900*; Tradução: Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 125-126.

A sutileza da narrativa preserva a inocência do olhar da criança. Mesmo que a lembrança se refira a um problema de cunho social relevante, ela retrata o pensamento de um pequeno garoto que busca compreender as mazelas do mundo ao seu redor. Assim, pela narrativa das reminiscências de uma criança, é possível mergulhar em uma atmosfera histórica, em que Benjamin não é um menino, somente, mas uma metonímia de toda a sua geração, que acaba por se identificar com ele por meio de suas lembranças. Aqui a teia da memória coletiva é tecida, mantendo o legado de um tempo e de uma cidade que não existe mais. É dessa forma que a narrativa mantém em constante movimento as imagens do passado, mesmo que esse passado apenas revele as mazelas sociais, que um menino, ainda na sua inocência, não consegue decifrar.

Com efeito, não é apenas nas questões de cunho social que a memória se revela agregadora da coletividade. A estética arquitetônica de uma cidade implica diretamente um modo de existir de seu povo. Revelada como pano de fundo, a arquitetura presente em uma narrativa de memória está para além da forma e do material bruto e frio que a compõe. Significa um recorte de tempo e de tudo que couber dentro dele: sentimentos, encontros, conflitos, espaços, laços e imagens. Logo no texto de abertura do livro *A infância em Berlim*, intitulado *TIERGARTEN*, (jardim zoológico, embora faça referência ao parque da cidade), Benjamin já direciona o seu leitor para o universo de suas reminiscências, nas quais desvela lembranças que não conseguem separar o que é Berlim do que é Benjamin:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quando um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto, onde não faltava sua Ariadne, passava por sobre a Ponte Bendler, cujo arco suave se tornou minha primeira escarpa. (...) Contudo, mais do que àqueles soberanos, voltava-me aos pedestais, pois o que acontecia sobre eles, mesmo que obscuro em relação ao contexto, estava mais próximo no espaço. Desde logo percebi que havia mais significado nesse labirinto, pois aquela esplanada ampla e banal por nada deixava transparecer que ali, isolada a alguns passos da avenida dos coches e carros de aluguel, dormitava a parte mais notável do parque. Disto recebera um sinal já muito cedo. Aqui mesmo ou perto, Ariadne deve ter assentado seu

leito, em cuja proximidade compreendi pela primeira vez, e para nunca mais esquecer, o que só mais tarde me coube como palavra: Amor.²⁰⁶

O labirinto que Benjamin nos convida a percorrer é o que transforma a cidade em um pedaço de nós mesmos, constituindo uma mixórdia de fisiologia e concreto, sentimentos e espaços. Nada mais existe, a não ser na memória e na sua imagem. Os espaços da cidade revelam sua história. O recorte de uma cidade, como o recorte da arquitetura, representa onde e como as pessoas ocupavam os espaços urbanos e neles se encontravam. As memórias sentimentais, materiais e espaciais da cidade, nas narrativas da infância de Benjamin, não somente promovem um encontro nostálgico com o passado, como garantem a sua continuidade pela narrativa. Perpetua-se, assim, graças à leitura dos outros, a existência de sentimentos de uma cidade e de um tempo que não mais existe(m) entre nós.

Deve-se ressaltar que a narrativa em Benjamin representa um conselho, uma possibilidade de continuação da história e de preservação da memória coletiva. Seja como um cronista dos costumes, seja como um autêntico prosador, Benjamin não se descuida de manter a coerência entre a análise e a prática narrativa e, desse modo, realmente se comprometeu com a arte de narrar. Atribuiu-lhe um alto valor para a constituição do saber. Para Benjamin, a narrativa constitui não só a tradição e a preservação da memória; está nela, propriamente, a possibilidade de escrever a história e a filosofia.

Não por acaso, a narrativa é a voz e a memória de uma sociedade e responsável pela efetivação da experiência autêntica coletiva, que mantém viva a sabedoria das gerações, graças ao conselho. Para Benjamin, com a morte da arte de narrar, o futuro nos reservaria a solidão e o silêncio. As questões que se colocam diante de toda essa angústia de Benjamin são: Quais são as concepções de sociedade que temos hoje? Qual o resultado de nosso isolamento e do fracasso de nossas memórias coletivas? Qual é a consequência do fim da tradição e da sabedoria do conselho? Qual é o fim de uma sociedade que não sabe mais contar histórias? O que diz o silêncio da existência? Sobre as respostas a essas questões é que devemos refletir.

²⁰⁶ Ibidem. p.73-74.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CÉU. Em sonho saí de uma casa e olhei o céu noturno. Um selvagem resplandecer emanava dele. Pois, estrelado como ele estava, as imagens segundo as quais se formam conjunções de estrelas estavam ali, em sensível presença. Um leão, uma viagem, uma balança e muitas outras fixavam, como densas massas siderais, a Terra aqui embaixo. Nenhuma lua estava à vista.²⁰⁷

Estrelas e constelações; palavras e narrativas. Antes mesmo de as palavras se materializarem enquanto escrita, elas já possibilitavam aos homens sonhar. Aqui, neste pequenino planeta Terra, o homem sonha com o universo, e a linguagem nasce desse sonho. Ainda libertas de suas amarras conceituais fixas, as palavras se deixavam levar como as estrelas que dançam no céu. Ainda não formam textos, mas imagens e narrativas que desvelam, em sua magia, o futuro. Benjamin vai buscar na leitura das estrelas, pelos povos antigos, uma linguagem mágica, mística, que fundamenta a sabedoria e as narrativas.

No entanto, essa linguagem das imagens que se revelavam nas estrelas é uma linguagem dos sonhos e em nada se assemelha à linguagem em sua concepção moderna. Com o advento da escrita, gradativamente o homem vai se afastando da magia inicial que precedia a palavra e da narrativa de suas histórias, que tinham nas constelações sua fonte de inspiração. Se a linguagem e a narrativa mágica da leitura das imagens das estrelas não são mais usuais, ao menos não devemos nos limitar à linguagem moderna em sua concepção abstrata, que engessa em sua disciplina conceitual todo o sentido narrativo, atribuindo arbitrariamente uma verdade única para os conceitos que afirmam.

Nesse céu estrelado de palavras da filosofia de Benjamin, nem uma vírgula é em vão. Tudo é pensado visualmente em forma de palavra escrita. Em sua filosofia da linguagem, centralizada na escrita barroca, a alegoria faz com que a palavra reencontre sua concepção original *nomeadora*, permitindo que ela consiga romper com a sua pura abstração semiótica instrumental.

Em sua tese do drama barroco, Benjamin analisa a escrita pela via da teoria romântica de Ritter, que compreende que toda concepção material artística do homem se encontra na

²⁰⁷BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II, Rua de Mão Única*; Tradução: Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 48.

esfera da escrita; “todas as artes plásticas – arquitetura, escultura, pintura – pertencem à esfera do que está escrito, transcrito, pós-escrito.”²⁰⁸ Por isso mesmo, Benjamin defende a alegoria barroca enquanto uma escrita filosófica, pois, como afirma Katia Muricy, para ele: “A escrita nunca é instrumental – toda imagem é imagem escrita”²⁰⁹. Essa é uma concepção de linguagem que se rebela contra si mesma: “a linguagem barroca sempre foi sacudida por rebeliões, provocadas por seus elementos constitutivos”²¹⁰.

A filosofia da linguagem de Benjamin representa sua busca constante pela verdade, mesmo sabendo que essa verdade não se encontra na cognitividade humana. Um homem, uma filosofia e uma paixão; a palavra. Imagine-se que estamos em um quarto escuro e com muita poeira. Só conseguimos enxergar essa poeira e seu movimento quando atravessa por uma fresta da porta do quarto, sem pedir licença, um raio de luz do sol. Essa luz, que se dá num breve instante, é a poética filosófica da verdade. Nas palavras do próprio Benjamin sobre o drama barroco: “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.”²¹¹

Benjamin, de fato, tem uma preocupação fundamental com a escrita, pois ela representa a queda da linguagem adâmica, como pudemos observar em nossa pesquisa. E sua busca por uma escrita que remeta de alguma forma a palavra ao seu estado original é a sua inspiração. Para além da escrita, Benjamin vê na narrativa a fonte que representa toda a riqueza das culturas passadas, de suas sabedorias e verdades. Aqui a narrativa é concebida na forma de conselhos, que possibilitam a continuidade das histórias, mantendo-as vivas, na interpretação do ouvinte, que, com suas impressões, repassa as histórias adiante.

A narrativa representa o patrimônio cultural de um povo e sua memória coletiva. Ela é a primeira manifestação da linguagem do homem, antes mesmo da escrita. A decadência da narrativa na modernidade representa, para Benjamin, uma espécie de segunda queda da

²⁰⁸Citação de RITTE, Johann Wilhelm, retirada do livro de BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: EdUSP/Brasiliense, 1984. p. 235.

²⁰⁹ MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Relumbre Dumará, Rio de Janeiro, 1999. p. 178.

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: EdUSP/Brasiliense, 1984. p. 229.

²¹¹ Idem. p. 59.

linguagem. No momento mítico da primeira queda, o homem deixou de participar da “língua pura” para participar da multiplicidade das línguas – daí a “tagarelice”, o isolamento e o afastamento dos homens. De forma distinta, mas não menos efetiva, o declínio da narrativa é consequência do isolamento e da introspecção do homem na sociedade moderna. No entanto, o afastamento dos homens nos tempos atuais não acontece por causa da diferença da língua, da “tagarelice” e sua confusão, mas pelo seu silenciar.

Nesse sentido, é lícito associar o sentimento de queda da linguagem com o abalo da tradição e, desse modo, compreender que linguagem e narrativa, escrita alegórica e oralidade fazem parte de um mesmo contexto, que representa o modo existencial do homem. Nossa pesquisa buscou tatear nessa magnífica constelação de pensamentos e ideias benjaminiana para tentar montar uma imagem que refletisse a grande preocupação do filósofo em restaurar o passado, vivenciando o presente e garantido o futuro. Sua crítica à concepção de conhecimento científico e de verdade histórica vai ao encontro de sua crítica ao modo existencial do homem moderno, promovido, entre vários fatores, pela técnica de reprodutibilidade, que alcança seu auge nos séculos XIX e XX.

Com sua crítica, Benjamin questiona primeiro a ilusão promovida pela falsa sensação do conhecimento científico na modernidade e sua pretensão de verdade; em seguida, a submissão do homem moderno à informação e a sua individualização na sociedade. Benjamin quer, com sua filosofia da linguagem, o não esquecimento da verdadeira condição humana, por isso a alegoria e sua antinomia. Assim, formam-se a alegoria do sagrado, que liga o homem à divindade e a sua origem, e alegoria profana, que remete o homem a sua condição natural e histórica –daí a caveira enquanto representação.

Contudo, o grande esquecimento que é questionado por Benjamin é o da memória coletiva e da tradição, da verdadeira experiência da vida, que está prestes a acabar. Tal experiência (*Erfahrung*) tem uma relação com a sabedoria, e essa com a tradição, que, em Benjamin, não tem um apelo moralista, que implique obrigações e regras fechadas a serem seguidas. A tradição não implica uma visão meramente conservadora, com a qual se busca a manutenção de privilégios e domínios dos corpos e das ideias, como é comum pensar. A tradição está para além de suas amarras conservadoras: ela representa a própria possibilidade do saber, oferecendo-nos referências do tempo e do espaço e legando-nos uma memória comum, que nos auxilia na compreensão de quem e por quem nós somos.

A tradição, diz Hannah Arendt, “transforma a verdade em sabedoria”²¹². Sendo assim, a sabedoria seria a “consciência da verdade transmissível”. Como afirma Benjamin, por meio da tradição temos acesso à sabedoria, que representa o “conselho tecido na substância viva da existência”²¹³. Sábio é, portanto, o indivíduo experiente, aquele que soube não somente acolher a experiência viva da tradição como também transmiti-la, comunicá-la; o indivíduo cuja sensibilidade foi capaz de chegar, lenta e pacientemente, a esta “*substância viva*” de que se faz matéria a sabedoria. A sabedoria, como aponta Marcia Tiburi, “não é apenas um conteúdo subjetivo ou objetivo, mas também uma forma de relação com o mundo ou o outro, inimiga da pressa e do imediatismo. Por isso, ela é o elemento presente na narração, a qual envolve a compreensão das camadas mais escondidas do existir.”²¹⁴

A tradição tem na narração o seu fio condutor, e assim a narrativa dá acesso à memória coletiva e às camadas mais profundas da sabedoria. Nossa pesquisa teve como intuito ecoar novamente esse apelo de Benjamin, que aponta para o fim da narrativa, por não haver mais condições, na modernidade, da interface entre as gerações. O tempo na modernidade ficou rápido demais e afastou demasiadamente os homens, no que diz respeito à diferença entre as gerações, e esse afastamento gerou um abismo. O abismo é a nossa “*pobreza de experiência*” da modernidade, que Benjamin retrata como sendo uma nova forma de barbárie.

Na análise de Zygmunt Bauman, em sua obra *Modernidade líquida*²¹⁵, a atual sociedade promoveu a “liquefação” da tradição. Neste sentido, a tradição representaria o que é sólido, “*que por sua vez mantém sua forma com facilidade*”, e o modo existencial da modernidade representaria os “fluidos”, que “*não fixam o espaço nem prendem o tempo*”. Bauman chega a citar o *Manifesto comunista* como uma das fontes que defenderam a “liquefação” da tradição, pois essa obra apontava que este era o caminho, e que no caso representaria uma *tendência* para a modernidade;

²¹² ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 168.

²¹³ BENJAMIN, Walter, *O Narrador*. Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política; Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 200.

²¹⁴ TIBURI, Marcia. *Reflexões do tempo – Sobre Walter Benjamin e a estrela cadente*. In: Estudos Leopoldenses: Série Ciências Humanas, vol. 36, n°157, p. 90.

²¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução: Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

a famosa frase sobre “derreter os sólidos”, quando cunhada há um século e meio pelos autores do Manifesto comunista, referia-se ao tratamento que o autoconfiante e exuberante espírito moderno dava à sociedade, que considerava estagnada demais para seu gosto e resistente demais para mudar e amoldar-se a suas ambições — porque congelada em seus caminhos habituais. Se o “espírito” era “moderno”, ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da “mão morta” de sua própria história — e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos (isto é, por definição, dissolvendo o que quer que persistisse no tempo e fosse infenso à sua passagem ou imune a seu fluxo). Essa intenção clamava, por sua vez, pela “profanação do sagrado”: pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” — isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à “liquefação”.²¹⁶

No entanto, o resultado desta “liquefação” da tradição e a transformação da modernidade neste estado constante de fluidez é a produção de um modelo de homem desterritorializado no espaço e no tempo, perdido nesta rápida e constante mudança promovida pela tecnologia. A memória coletiva deixa de existir, a não ser por iniciativa de movimentos de resistências, que se esforçam para manter vivos os costumes e a tradição de grupos isolados. Até mesmo a memória individual perde seu sentido de ser, devido ao excesso de informações e à sua conseqüente superficialidade. Cria-se a individualização da sociedade e se perde a referência e da sabedoria oriunda da tradição:

São esses padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, que estão cada vez mais em falta. Isso não quer dizer que nossos contemporâneos sejam guiados tão somente por sua própria imaginação e resolução e sejam livres para construir seu modo de vida a partir do zero e segundo sua vontade, ou que não sejam mais dependentes da sociedade para obter as plantas e os materiais de construção. Mas quer dizer que estamos passando de uma era de “grupos de referência” predeterminados a uma outra de “comparação universal”.²¹⁷

Zygmunt Bauman aponta que, na modernidade, o indivíduo perdeu sua referência, mas isso não implicou liberdade; ao contrário, o preço que o indivíduo paga pela formação de sua própria existência é alto. Se os grupos tradicionais se perderam na “liquefação” da modernidade, surge um modo de vida mais global, que tem como molde a cultura de massa e a tecnologia. O indivíduo é lançado a sua própria sorte na multidão, onde ele busca por uma

²¹⁶Idem. p. 9.

²¹⁷Idem, p. 14.

referência, uma “*comparação universal*”, que se perde a todo momento. Nesse sentido, para Bauman, “a responsabilidade pelo fracasso cai principalmente sobre os ombros dos indivíduos”.

É fato que Benjamin não viveu tanto para ver surgir uma modernidade transfigurada, perpassada pela tecnologia e suas múltiplas facetas. Talvez mesmo tenha errado em seu diagnóstico um tanto fatalista sobre a morte da narrativa. Contudo, não podemos negar a relevância da crítica de Benjamin que, como um profeta, anunciou não apenas a Segunda Guerra anos antes, como previu toda essa miséria e barbárie que se tornou nossa condição e nossa interação. Mesmo que a narrativa tenha sobrevivido à corrente cada vez mais potente da informação, promovida pela tecnologia, não há como negar que cada vez mais ela se encontra ausente do âmbito da sociedade, e a consequência disso é a fomentação de uma sociedade cada vez mais pobre de experiências, individualizada, artificial e sem memória.

Posto isso, ressalto que a justificativa deste estudo não se dá apenas por um traço de nostalgia, ou represente uma defesa e um resgate da tradição, até porque não faria nenhum sentido fazer isso. A importância deste estudo não se concentra na busca por um apelo moralista, que restitua as normas e regras de “boa conduta” de algum tempo remoto, ou mesmo que busque meramente fazer uma comparação entre os modos de existência. A importância encontrada aqui está na busca por um outro modo de se constituir. A questão central não é a tradição em si, mas o valor do humano e de suas relações. Nesse sentido, o valor deste estudo decorre da busca pelo respeito e pela preservação das memórias dos povos, como tentativa de ter a narrativa enquanto fonte de sabedoria. Um estudo que acena para que se faça respeitar a “*substância viva*” que constitui a experiência dos mais velhos e para que a verdade se liberte do cárcere da consciência moderna e científica, de modo a que voltem a ter um lugar cativo em nossas imaginações. Que as estrelas sejam mais que astros que morrem a milhares de milhões de quilômetros daqui e voltem a ser fonte das mais belas narrativas. Que a história não se encerre nas explicações positivistas da modernidade e que ela permaneça viva nos ouvidos e nos corações, para que possa ser continuada nas bocas famintas por novas histórias.

Esse foi o legado de Benjamin que procuramos repercutir em nossa pesquisa. Um legado de um homem que buscou no insignificante diante do mundo suas próprias razões de ser e nos demonstrou todo seu amor pela linguagem e pelas palavras escritas ou narradas. Para Benjamin, as palavras adquirem um status real; assim, ele restituiu o valor originário delas de

constituidoras da plenitude e de independência e com o qual expressam o mundo e a espiritualidade do homem e a vontade divina.

Para deixar uma imagem desta admiração pelas palavras por parte de Walter Benjamin, citarei um trecho do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, que genialmente retrata (porque imagem) sua paixão – por semelhança, a paixão de Benjamin – pela palavra. A palavra adquire “fiscalidade” e é tocável, como um belo corpo. Causa calafrios e desassossego. Contudo, é uma louca companhia, sem a qual, na concepção desses grandes homens, seria impossível viver – mesmo porque, para onde se olha, se acham palavras, desde as estrelas no céu, às poeiras na terra.

Do “Livro do desassossego”

[s. d. ; 1931?]

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintática, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.²¹⁸

²¹⁸ PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. Fernando Pessoa; seleção e ensaio introdutório de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1988. p. 83.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro; Editora Jorge Zahar.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann- Belo Horizonte: Editora UFMG 2007.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet- São Paulo- USP, Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*; traduções: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão- Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Teses sobre o Conceito da História*, Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, retirada do livro de LOWY, Michael. *Aviso de incêndio*; São Paulo, Editora Biotempo, 1ed. 2005.

_____. *Teoria das Semelhanças; Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*; Tradução: Maria Luz Moita - Lisboa: Relógio D'Água Editores 1992.

_____. *Curriculum Vitae; Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*; Tradução: Maria Luz Moita - Lisboa: Relógio D'Água Editores 1992.

_____. *A doutrina das semelhanças; Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política*; Tradução: Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Editora Brasiliense. 7ed., 1994.

_____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem; ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM*; Tradução: Susana Kampf Lages e Ernani Chaves; Organização e notas: Jeanne Marie Gagnebin- São Paulo Livraria duas cidades, Editora 34.

_____. *A tarefa do Tradutor: quatro traduções para o português*. Traduções: Fernando Camacho, Karlheinz Barck, Susana Kampff Lages e João Barrento. Belo Horizonte Fale/UFMG 2008.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*; Tradução: Carlos A. L. Salum e Ana Lúcia Franco- São Paulo, Editora Cultrix, 1997.

BUCK-MORSS, Susan, *Dialética do Olhar*; tradução: Ana Luiza Andrade- Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG, Editora Universitária Argos.

COETZEE, J. M. *As maravilhas de Walter Benjamin*, Originalmente publicado em The New York Review of Books, vol 48, nº 1, janeiro de 2001, traduzido por José Rubens Siqueira.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

FILHO, Rubens Rodrigues Torres. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo, Editora brasiliense, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*; São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 2ed. 1999.

GORTHE, Johann Wolfgang Von. *A metamorfose das plantas*. Tradução: Maria Filomena Molder- Rio de Janeiro : Editora Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

GÜNTER, Kollert. *A origem e o futuro da palavra -A Teoria da Linguagem segundo Goethe e Rudolf Steiner-* São Paulo: Editora Antroposófica. 1ed. 1994.

HANSEN, J. A. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo. Ensaio sobre Lukács e Benjamin*. Tradução: Myrian Veras Baptista e de Magdalena Pizante Baptista. São Paulo, Editora Perspectiva da Universidade de São Paulo, 1990.

MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Ed Relume Dumará Rio de Janeiro 1999.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. Pólen. *Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, 1998, Editora Iluminuras, pg. 195.

OTTE, Georg e VOLPE, Miriam Lídia; “*Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*”; Fragmentos, número 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo, 1998, Editora Iluminuras.

SOUKI, Zahira Kalagatos - “*Alegoria: A linguagem do silêncio*” pgs. 77 a 105. REVISTA DE FILOSOFIA. FORTALEZA, CE, V. 5 N.9, INVERNO 2008.