

Uma Teologia do Inferno

Comentários sobre a dialética de Walter Benjamin

Marília Martins*

Numa carta datada de 5 de março de 1924, para seu amigo Gershom Scholem, Walter Benjamin anuncia um plano de três capítulos para a sua tese de livre-docência, *A Origem do Drama Barroco Alemão*: um dedicado à história, outro à alegoria e o terceiro à melancolia. Nove meses depois, às vésperas do Natal, ele já terá subvertido inteiramente esse projeto inicial. Ainda mantendo a estrutura tripartite, Benjamin mudaria totalmente a organização do texto. A tese passaria a contar com três partes novas, sendo duas delas subdivididas em outras três. Primeiro, viria uma introdução epistemológica. Em seguida, um capítulo sobre o contraste entre drama barroco e tragédia. E, por último, um capítulo sobre a correspondência entre drama barroco e alegoria.

Essa mudança de planos já deu margem a muitos comentários entre os estudiosos da obra de Benjamin. Pierre Missac, por exemplo, num ensaio intitulado *Dispositio dialéctico-benjaminiana*, aponta nessa mudança uma inflexão decisiva no pensamento do crítico alemão. De um projeto de texto para outro, diante da preferência por títulos em duplas ligadas pelo conectivo *e*, Missac observa que « a confrontação substitui o afrontamento, e que a síntese não é mais procurada ». Para ele,

o processo dialético se desloca de uma composição exterior para uma interior, para a psicologia das personagens. Esses (os personagens) são deliberadamente apresentados dois a dois, ou então duas tendências se opõem na mesma figura, que não é a do herói. Esse movimento culminará na análise feita mais tarde sobre os personagens de Brecht.¹

* Do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

1 Missac, Pierre, « Dispositio dialéctico-benjaminiana », in : Wismann, Heinz (org.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris, 1989, p. 698.

De acordo com Missac, a tese de livre-docência transformaria a dialética benjaminiana, fazendo com que essa *dispositio* deixasse de ser *articulada* (aquela em que as proposições se encontram subordinadas a uma sintaxe, em busca de uma síntese) para se tornar *linear* (aquela em que os termos se relacionam por coordenação e abolem a síntese). Esse teria sido o principal efeito da adesão de Benjamin ao marxismo, uma adesão por sinal bastante particular.

De fato, como bem observa Missac, a escrita da tese de livre-docência ocorre num momento especial da trajetória de Benjamin. Ela coincide com suas primeiras leituras marxistas. Datam de dezembro de 1924 suas cartas para Scholem, elogiando, impressionado, *História e Consciência de Classe*, de Georg Lukács. « Nessa época, a adoção justamente de idéias teóricas do campo marxista proporcionou aos seus trabalhos aquela aparência de ambigüidade que anos mais tarde ataquei numa carta de princípios », conta Scholem. E continua seu depoimento, sublinhando a ausência de noções marxistas na tese :

O livro sobre o drama trágico, em cujo período de incubação a nova perspectiva marxista atuou apenas como um fator de retardo, não contém qualquer alusão a ela. O *background* filosófico que ele deu a esse livro e as teses que nele desenvolveu sobre a dialética do fenômeno do drama trágico permaneceram radicados no domínio metafísico do qual se originam, bem como na sua execução. Não se falou nessa obra de categorias marxistas. Ainda assim, ela foi terminada num período em que Benjamin questionava-se seriamente se deveria filiar-se ao Partido Comunista Alemão, uma questão a que, afinal, depois de pesar todos os prós e contras, respondeu de forma negativa, pouco tempo antes de deixar Moscou, no começo de 1927.²

Scholem, ao que parece, pretendeu « salvar » o livro sobre o drama barroco daquela « aparência de ambigüidade », que posteriormente se revelaria nos escritos de Benjamin, uma « ambigüidade » provocada pelas opções políticas de seu autor. Para Scholem, depois do livro sobre o drama barroco, é como se um hiato abrisse caminho entre Benjamin e seus escritos, o mesmo hiato que Scholem descobriria entre as cartas recebidas de Benjamin e o desejo que seus escritos permitissem uma leitura diversa, apenas metafísica, apenas teológica. Para Scholem, a partir de então o velho Benjamin metafísico travaria uma luta surda com esse outro Benjamin, marxista. Uma luta que surpreendentemente ainda não teria vindo à tona na escrita de *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Mesmo reconhecendo a estrutura dialética do livro, trata-se aí, para Scholem, de uma « dialética de extração metafísica », anti-materialista.

2 Scholem, Gershon, *Walter Benjamin : a História de uma Amizade*, Perspectiva, São Paulo, 1989, p. 126. Sobre judaísmo e materialismo, ver também Gagnebin, Jeanne Marie, *Walter Benjamin : os Cacos da História*, Brasiliense, São Paulo, 1982.

A tensão entre marxismo e judaísmo, entre política e messianismo, tornaria a dialética ponto controverso na obra de Benjamin. Onze anos depois da escrita do livro sobre o drama barroco alemão, essa tensão motivaria a famosa troca de correspondência com Theodor W. Adorno e as críticas severas à primeira versão de seu ensaio sobre Baudelaire, fazendo com que o parecer do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt (então sediado no exílio, nos Estados Unidos) recusasse o texto, recomendando modificações para que fosse publicado. Essa troca de correspondência já foi analisada por comentaristas da obra de Adorno, como Susan Buck-Morss, autora de *The Origin of Negative Dialectics*. Nesse livro, a pesquisadora norte-americana acompanha a repercussão da leitura dos textos de Benjamin na obra de Adorno, desde as conversas de Königstein, onde os dois traçaram um projeto filosófico em comum em 1929, até as críticas abertas do discípulo ao mestre, que a correspondência do exílio vai aos poucos acumulando.

Para Adorno, a expectativa de que o ensaio sobre Baudelaire fosse, como havia sido anunciado por Benjamin, um microcosmo do *Trabalho das Passagens* tornaria ainda mais contundente sua decepção. Adorno criticaria a estrutura do ensaio (« os motivos estão agrupados, mas não são desenvolvidos »), atribuiria a escolha dessa estrutura à influência negativa do conceito surrealista de montagem (negando que a justaposição das citações pudesse « redimir » aqueles fragmentos do passado) e apontaria a tensão insolúvel entre marxismo e teologia. As críticas são feitas por Adorno em carta para Benjamin :

O ensaio é metodologicamente desastroso por pretender emprestar a manifestações particulares ao domínio da superestrutura um cunho « materialista », relacionando-os de forma imediata e praticamente causal a manifestações correspondentes da infra-estrutura. Pode-se expressar a questão da seguinte forma : o motivo teológico de chamar as coisas pelos seus *nomes* tem a tendência de se reverter numa surpreendente apresentação de meros fatos. Falando drasticamente, pode-se dizer que o estudo se localiza no cruzamento entre a magia e o positivismo. Só a teoria poderia quebrar este círculo — aquela boa teoria especulativa que antes vinha sendo desenvolvida nos seus escritos.³

De acordo com Adorno, sem « teoria », quer dizer, sem « mediação conceitual », a filosofia crítica se converte em teologia, a teologia em mágica e o marxismo em positivismo. No que se refere à dialética, a segunda versão do ensaio sobre Baudelaire seria aplaudida por Adorno porque « a análise crítica das imagens poéticas as iluminava como expressões de relações alteradas entre sujeito e objeto no século XIX, vale dizer, como expressões

3 Adorno, Theodor, em carta a Walter Benjamin de 10 de novembro de 1938, in Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*, I:3, p. 1096, citado por Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics*, The Free Press, New York, 1977, p. 156.

inintencionais da verdade social ».⁴ E finalmente, para seu discípulo, Benjamin teria retomado a dialética materialista, iluminando o tema literário da multidão, característico do século XIX, por meio de uma conceituação que nele revelava a desintegração da capacidade de experiência (no sentido filosófico de capacidade de um sujeito extrair conhecimento da realidade objetiva).

Nessa segunda versão, para Adorno, os conceitos de alienação e reificação estariam apresentados em termos visuais e concretos, claramente entrelaçados a uma teoria materialista da transformação da percepção que caracterizaria a vivência (*Erlebnis*) urbana nas grandes cidades. Benjamin comenta que, a partir do século XIX, uma nova percepção cotidiana do mundo substituiria o antigo modelo de experiência (*Erfahrung*, no sentido kantiano). A vivência (*Erlebnis*) moderna se construiria no embate do sujeito com uma série de colisões perceptivas, que o separam do mundo e impedem o acesso ao conhecimento por meio da experiência (*Erfahrung*). No lugar da antiga experiência, o mundo moderno é percebido como « vivência de choque » (*Chockerlebnis*), que corresponde à « vivência » do operário diante da máquina no processo industrial.

Se, para Adorno, o primeiro ensaio sobre Baudelaire teria equiparado a recusa de Benjamin em assumir a postura de intérprete (o texto seria simples « justaposição de materiais sem submetê-los a uma linha de argumentação interpretativa ») à extinção do sujeito cognitivo que surpreendia em sua análise do mundo moderno (o declínio da aura e da experiência como mediações necessárias para o conhecimento), agora, na segunda versão, extinguiu-se no texto a idéia de sujeito histórico. Como afirma Susan Buck-Morss, ao invés de afirmar a consciência empírica dos trabalhadores, Benjamin valoriza Baudelaire no que sua poesia tem de reflexão sobre a relação íntima existente entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas.

Na poesia de Baudelaire, « não se pensa em nenhuma classe, em nenhuma forma estruturada de coletivo, nela não há mais do que a multidão amorfa de passantes, de pessoas nas ruas ».⁵ Além disso, o trabalho do operário — e principalmente do operário não-especializado — é profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. « Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência; nela a prática não serve para coisa alguma. » Assim, segundo Susan Buck-Morss, o paralelo entre o passante e o operário serve para mostrar que « a vivência urbana trabalha contra a consciência de classe ».

É nesse sentido que a autora aponta, no segundo ensaio sobre Baudelaire, um tom mais desiludido com os meios de transformação social e com as

4 *Idem, ibidem*. Ver também, da mesma autora, *The Dialectics of Seeing*, MIT Press, Cambridge, 1991.

5 Benjamin, Walter, « Sobre alguns Temas em Baudelaire », in : *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*, Brasiliense, São Paulo, 1989, p. 113.

possibilidades efetivas de uma revolução proletária, que teria conciliado Benjamin com as premissas da filosofia adorniana, entre elas a da dialética negativa. O Adorno dos anos 30 é extremamente cético em relação aos rumos da revolução socialista na União Soviética (um ceticismo político bem anterior ao de Benjamin, que ainda teria levado um choque com o pacto de não-agressão nazi-comunista em 1939) e bastante reticente quanto às possibilidades de resistência ao facismo na Alemanha. Sua dialética já se mostra apocalíptica. Como afirma Susan Buck-Morss, definindo a dialética adorniana :

Justapondo conceitos anti-téticos (natureza *versus* história) e expondo o caráter irreconciliável desses conceitos com a realidade que eles pressupunham descrever (a idéia de história ou de natureza *versus* sua realidade objetiva), Adorno estava engajado na dupla tarefa de observar para além das aparências da realidade burguesa e da alegada adequação dos conceitos burgueses utilizados para defini-la. Como em Hegel, a contradição, com a negação como seu princípio lógico, empresta ao pensamento adorniano sua estrutura dinâmica e fornece a força motriz para a reflexão crítica. Mas onde Hegel via negatividade, o movimento do conceito em direção ao outro como um momento num processo amplo em direção à completude sistêmica, Adorno renega qualquer possibilidade de um argumento descansar numa síntese inequívoca. Ele fez da negatividade a marca de seu pensamento dialético exatamente porque acreditava que Hegel havia errado num ponto : realidade e razão não coincidiam. Como em Kant, as antinomias de Adorno permaneciam antinômicas, mas tal se devia antes aos limites da realidade do que aos da razão. O pensamento que se recusava à reconciliação era compelido a tal por condições objetivas : se as contradições sociais não poderiam ser banidas por meio do pensamento, então as contradições tampouco poderiam ser banidas do pensamento.⁶

Assim, o princípio da « não-identidade » havia se tornado a base de sua filosofia e da dialética negativa. Para Adorno, o conflito, observado dialeticamente, não poderia ser representado nos termos de uma ambigüidade. Ao contrário, deveria se traduzir numa oposição frontal, insolúvel, irreduzível e irreversível, entre tese e antítese. Benjamin, porém, até o inacabado *Trabalho das Passagens*, confirmaria seu compromisso com uma dialética da ambigüidade, reafirmaria o cunho *reverso* de suas oposições, em busca de uma síntese monadológica, capaz de congelar os conflitos como pólos de contradição, imagens de oposições que se apresentam em suspenso. Para Benjamin, « a ambigüidade é a aparição em imagem da dialética, a lei da dialética em suspensão ».⁷

6 Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics*, op. cit., p. 63. Para uma análise das diferenças entre os dois filósofos ver também Kothe, Flávio, *Adorno-Benjamin : Confrontos*, Ática, São Paulo, 1985.

7 Meschonnic, Henri, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », in : Wisman, Heinz (org.), op. cit., p. 733.

Para além das querelas entre judaísmo e marxismo e do jogo entre aplauso e recusa de seus financiadores do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, talvez se possa dizer que Benjamin se revelou sempre fiel ao modelo dialético erigido na escrita de sua tese de livre docência — a dialética da reversão, que (ao invés de aboli-la) faz da síntese a mônada paralisada de um conflito insolúvel, em suspensão. *A Origem do Drama Barroco alemão* é sobretudo o primeiro texto em que Benjamin trabalha uma dialética que não se constrói em torno da negatividade, mas da ambigüidade. Nesse sentido, talvez se possa marcar a diferença entre a obra de Benjamin, de um lado, e os escritos de Adorno e Horckheimer, do outro, como a insistente recusa do primeiro em se render ao modelo da « dialética negativa », aquela que abole a idéia de síntese.

O que se pretende aqui é esquadrihar a dialética benjaminiana, surpreendê-la nos seus modos de agir, nos lugares em que se oculta. Trata-se de rastrear, ao menos em termos gerais, as transformações que sacudiram a concepção dialética de Benjamin, da tese de livre-docência às anotações do inacabado *Trabalho das Passagens*. Nesse sentido, privilegia-se o contraste entre as duas obras, a que pela primeira vez concretiza essa dialética original e a que leva essa concepção às suas mais complexas variações e conseqüências. O que se pretende é arrancar oposições e mediações do emaranhado em que se produziram, mantendo intacta a arquitetura enigmática dos textos, ao descrevê-los no que eles têm de emblemáticos, no que concretizam a forma do tratado filosófico, defendida pelo autor. O ponto fundamental é a relação entre dialética e alegoria. Mantendo equilíbrio invejável, Benjamin salta entre teologia judaica e marxismo, com a destreza de um trapezista que conta apenas com o truque irônico de estar onde não está sendo procurado. Por isso, não interessam aqui os pólos desse confronto, mas os saltos dialéticos dessa filosofia.

1. A dialética da origem

Dialética e linguagem

A dialética metafísica de que fala Scholem se traduz, na tese sobre o drama barroco, nos termos de uma filosofia da linguagem. É dialética a relação entre idéia e fenômeno, mediada pelo conceito. Na tese de 1925, a forma do drama barroco é uma idéia, as obras são os fenômenos. Os fenômenos não se incorporam nas idéias e não estão contidos nelas. As idéias pertencem a um universo fundamentalmente distinto daquele em que estão os fenômenos. A forma do drama barroco não se confunde com as obras escritas na Europa no século XVI. Para ilustrar a relação entre idéias e fenômenos, Benjamin recorre a uma analogia : « As idéias se relacionam com as coisas assim como as constelações com as

estrelas». ⁸ O que quer dizer que as idéias não servem para o conhecimento dos fenômenos, assim como estes não podem servir como comprovação das idéias.

Entre idéia e fenômenos, encontra-se a mediação do conceito. Mediar quer dizer representar, reapresentar, apresentar de novo. As idéias não são nem os conceitos extraídos dos fenômenos e nem as suas leis. Trata-se, portanto, de uma estrutura tripartite, em que cada um dos termos é irreduzível aos demais, ainda que entre eles exista uma relação de representação. « Para as idéias, a significação dos fenômenos se esgota em seus elementos conceituais. » ⁹

As idéias se relacionam com os conceitos de forma inversa aos fenômenos. Há indução na forma como fenômenos e conceitos se relacionam : os conceitos se extraem a partir de um confronto entre os fenômenos (ou entre os seus elementos). E há dedução na forma como idéias e conceitos se relacionam : os conceitos são determinados pelas idéias. A mediação dos conceitos se realiza em sentidos diferentes e opostos, na medida em que os pólos — idéias e fenômenos — são termos gerais de uma relação dialética.

Enquanto os fenômenos, por sua existência, por suas afinidades e por suas diferenças, determinam o escopo e o conteúdo dos conceitos que os circunscvem, sua relação com as idéias é inversa, na medida em que são elas, como interpretação objetiva dos fenômenos, ou antes, dos seus elementos, que determinam as relações de afinidade mútua entre tais fenômenos. ¹⁰

Onde se localizam as idéias ? Benjamin tampouco propõe um retorno ao céu de Platão, onde as idéias brilham eternas, imutáveis, tornando o mundo pálida sombra de seus reflexos. Para ele, as idéias não estão no mundo empírico, na matéria bruta que alimenta o conceito, nem se confundem com os conceitos, simples mediações entre o particular e o universal, entre o fragmentário e a mônada. As idéias estão na linguagem. As idéias (como as de Platão, eternas e imutáveis) seriam resquícios, mônadas em ruínas de uma dimensão perdida da linguagem — a dimensão nomeadora, adamítica, paradisíaca. A esta linguagem adamítica pertence o Nome, o « Ser da verdade », este « ser livre de qualquer fenomenalidade, no qual reside exclusivamente a forma que determina a essência da empiria ». ¹¹

A referência a uma linguagem paradisíaca, capaz de despertar as coisas ao nomeá-las, remete aos primeiros ensaios de Benjamin sob inspiração da teologia judaica, sobretudo *Sobre a Linguagem em geral e sobre a Linguagem*

8 Benjamin, Walter, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Brasiliense, São Paulo, 1984, p. 56.

9 *Idem*, p. 57.

10 *Idem*, *ibidem*.

11 *Idem*, p. 58.

Humana (de 1916), em que Benjamin inaugura os temas de sua filosofia da linguagem. À semelhança desse ensaio, *A Origem do Drama Barroco Alemão* também opõe dois modelos de linguagem humana : a linguagem paradisíaca, pura nomeação, em perfeita harmonia com a natureza, sem qualquer distância entre pensamento, linguagem e empiria; e a linguagem profana que sobreveio à Queda, exilada, de dimensão comunicativa, em que a cada momento se marca a tensão entre linguagem e natureza, significantes e significados. O Nome pertence à linguagem adamítica, a palavra à linguagem profana.

A tarefa da filosofia é exatamente a de restaurar a dimensão nomeadora da linguagem, por meio de uma *anamnesis* fugaz. Esta restauração é dialética : trata-se de confrontar opostos, de atingir a uma síntese que não se confunde com os dois primeiros termos da oposição e que no entanto os contém. Para cumprir essa tarefa delicada de surpreender uma correspondência especial, iluminadora, capaz de abolir o tempo e atualizar o Nome, a filosofia precisa se tornar descrição das idéias, ao invés de multiplicar conceitos « universais » que se extraem da « média ».

Como afirma Benjamin : « É falso compreender como conceitos as referências mais gerais da linguagem, em vez de reconhecê-las como idéias. É absurdo ver no universal uma simples média. O universal é a idéia ».¹² Renascimento, barroco, tragédia são idéias inacessíveis por métodos indutivos ou dedutivos de análise. Não são idéias que se deixem apreender pela simples compilação de semelhanças num conjunto genérico de obras, nem pela definição *a priori* de um analista, necessariamente inserido num presente interessado. Nesse sentido, renascimento, barroco e tragédia não são conceitos.

« Mas o que esses nomes não conseguem fazer como conceitos, conseguem fazer como idéias. Pois nelas não é o semelhante que é absorvido e sim o extremo que chega à sua síntese ».¹³ A idéia, portanto, para Benjamin, é uma síntese que se produz na medida em que a filosofia, promovendo a sua minuciosa descrição, revela a atualização do Nome, dessa dimensão perdida, paradisíaca, da linguagem. « Do mesmo modo que a mãe só começa a viver com todas as suas forças quando seus filhos, sentindo-a próxima, se agrupam em círculo em torno dela, assim também as idéias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta, » escreve Benjamin, « as idéias — ou ideais, na terminologia de Goethe — são a mãe fáustica ». A idéia, essa mãe fáustica, é uma síntese, que se extrai a partir do confronto dos extremos. « A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo ».¹⁴ De que extremos fala Benjamin ?

Os conceitos, enquanto termos mediadores, têm uma função dupla : salvar

12 *Idem*, p. 57.

13 *Idem*, p. 63.

14 *Idem*, p. 57.

os fenômenos e representar as idéias. Para tanto, os conceitos precisam agrupar os fenômenos em torno das idéias, estabelecendo distinções entre eles, desmembrando seus elementos e deles arrancando os extremos. « Os elementos que o conceito, segundo sua tarefa própria, extrai dos fenômenos, se tornam especialmente visíveis nos extremos ».¹⁵ Se a forma do drama barroco é uma idéia, as obras constituem os fenômenos, que por sua vez são divididos em elementos. Quais os elementos do drama barroco? Os personagens, as suas falas, a trama, a cena teatral, sua relação com a platéia, os adereços, tudo que se encontra nas obras visadas por essa forma. Esse é o material que Benjamin minuciosamente comenta, separando em pares opostos. Assim, entre os personagens do gênero, ao príncipe se opõe o mártir; ao santo se opõe o intrigante, e por aí vai. Do mesmo modo, ao drama do tirano e do terror corresponde, na outra extremidade, o drama do mártir e da piedade.

Essas oposições são dialéticas. O que quer dizer que os opostos se alinham como tese e antítese, produzindo sínteses. Um cortesão pode se apresentar como santo e como intrigante, assim como o príncipe pode se apresentar tirano e fraco. « A justaposição dessas formas só parece estranha a quem perde de vista o aspecto jurídico do principado barroco. [...] Para o Barroco, tirano e mártir são as faces de Jânus do monarca ».¹⁶ É dialética a própria constituição dos personagens, figuras arremessadas, num vaivém infindo entre os extremos, entre duas máscaras opostas.

« O que nos fascina, sempre de novo, na destruição do tirano é a contradição entre a onipotência e a abjeção de sua personalidade, por um lado, e a convicção da época quanto à força sacrossanta de sua função, por outro ».¹⁷ Há, portanto, uma antítese entre o poder do governante e sua capacidade de governar (*Hamlet*, de Shakespeare, é um exemplo). A corte é o espaço onde se vislumbra a possibilidade de uma salvação secular e o príncipe deveria ser o agente capaz de resgatar os seus súditos das ameaças da natureza-destino. Essa antinatureza, à mercê do Estado absolutista, é aquela que foi expulsa do Paraíso, a que rememora, a cada instante, a intemporalidade perdida. A corte é o espaço de atuação de um príncipe, que se revela incapaz, e também é o esconderijo do intrigante — conspirador e rebelde. A corte é, portanto, o reverso do paraíso, é o lugar em que se revive a Queda. Ela é o inferno aqui mesmo, na Terra, o lugar da « eterna tristeza », da catástrofe.

Essa fraqueza do príncipe, porém, não é psicológica, personalizada. É uma fraqueza típica, inerente ao personagem. O príncipe é o melancólico, sujeito aos desígnios de Saturno. Sua oscilação é *acedia*. Ele hesita porque está entre dois mundos, sua condição de soberano e de criatura é ambivalente. Trata-se de uma oscilação de quem conhece a impotência dos seus atos, de quem

15 *Idem, ibidem.*

16 *Idem, p. 93.*

17 *Idem, p. 95.*

assume os riscos de uma arbitrariedade permanente. Daí o horror diante da queda, desfecho violento, que acomete não a pessoa, mas a figura do monarca. « Se o déspota não fracassa apenas como pessoa, mas também como governante que exerce seu poder em nome da humanidade histórica, sua queda é também um julgamento que atinge os próprios súditos ».¹⁸

O mesmo se passa com o cortesão, nas melhores obras do barroco.

O drama protestante alemão acentua os traços infernais desse conselheiro; na Espanha católica, pelo contrário, ele aparece revestido da dignidade do 'sosiégo', que combina, para compor o ideal de um cortesão eclesiástico e mundano, o *ethos* católico com a *ataraxia* antiga.¹⁹

Daí a excelência do drama de Calderón : seu texto se atreve a explorar, nesse personagem, « a profundidade vertiginosa da antítese », nos dois rostos do cortesão — o intrigante, como a alma danada do déspota, e o servidor leal, como companheiro de sofrimento da inocência coroada.

Alegoria e síntese

Essa dialética constitutiva dos personagens se desdobra igualmente na cena teatral, que se concentra na dramatização da concepção barroca da história.

O que é decisivo na tendência barroca de fugir do mundo não é a antítese entre história e natureza, mas a total secularização da história no estado de Criação. Não é a eternidade que se contrapõe ao fluxo desesperado da crônica do mundo, mas a restauração de uma intemporalidade paradisíaca. A história migra para a cena teatral.²⁰

Isso significa que, no palco, o movimento temporal é exibido como uma imagem espacial. A corte se transforma na chave para a compreensão da história. « O teatro espanhol incorpora no palco a natureza inteira, subordinando-a à autoridade do monarca, e com isso desenvolve uma verdadeira dialética do cenário ».²¹

Se na Idade Média concebia-se a história como destino, imersa num presente contínuo, em queda, cujo *telos* seria o Apocalipse — o Juízo Final, o fim dos tempos, a dissolução da cidade terrestre na *Civitas Dei* —, no drama barroco se abole a dimensão apocalíptica da história.

A função do tirano é a restauração da ordem num estado de exceção : uma ditadura cuja vocação utópica será sempre a de substituir as incertezas da história pelas leis de ferro da natureza.²²

18 *Idem, ibidem.*

19 *Idem, p. 120.*

20 *Idem, p. 115.*

21 *Idem, p. 116.*

22 *Idem, p. 97.*

Não há uma oposição entre história e natureza. Há, sim, uma naturalização da história, instaurada pela vontade do príncipe.

No drama barroco mergulha-se inteiramente numa história-destino que apenas sublinha a desesperança da condição humana terrena. Se existe redenção, ela se encontra antes no abismo dessa percepção do que na realização de um plano divino, de caráter soteriológico.

A rejeição do elemento escatológico inerente ao teatro religioso caracteriza o novo drama em toda a Europa. Mas a fuga cega para uma natureza desprovida de Graça é especificamente alemã, pois o drama de Espanha, o mais perfeito da Europa, [...] consegue resolver os conflitos resultantes de um estado de Criação destituído de graça, cuja representação em miniatura é a corte de um monarca que detém de forma secularizada, o poder de redimir.²³

A resolução encontrada por Calderón é a *stretta* do terceiro ato, que inclui a transcendência de forma indireta, « através de espelhos, de cristais ou de uma dança de fantoches ». Na dialética imanência-transcendência, cenários, figurinos, adereços e efeitos produzem a síntese desses dois pólos : a ambigüidade do efeito, sua polissemia que hesita entre dois contrários. Calderón, num drama secularizado, reinventa a transcendência, como um desvio, por meio do jogo. Um exemplo ? *La vida es sueño*, em que « o sonho se estende sobre a vida desperta como a abóbada celeste ».²⁴ Por isso, é na obra de Calderón que o *Trauerspiel* encontra sua melhor tradução : *trauer* (jogo) e *spiel* (espetáculo), *theatrum mundi*.

O universo secularizado do *Trauerspiel* se organiza em torno da morte, a verdade última da vida, na qual mesmo o soberano sucumbe à condição de criatura. A morte é o duplo cerne da alegoria barroca : é o seu conteúdo (seu significado primordial) e é também o seu princípio estruturador. Como diz Sergio Paulo Rouanet na introdução da edição brasileira da *Origem do Drama Barroco Alemão* :

o alegorista fala em paraíso e quer significar cemitério; fala em armazém e quer significar sepultura; fala em harpa e quer significar o machado do carrasco, do mesmo modo que mostra uma bela mulher, e quer significar um esqueleto, e mostra um velho e quer significar o tempo que tudo destrói.²⁵

A alegoria, ou seja, esse movimento incessante de dizer uma coisa por outra (*allos*, outro, *agoreuein*, falar na ágora), se encontra nas metáforas (exemplo : *Oração Fúnebre*, de Hallmann), nos diálogos que usam fragmentos de linguagem (exemplo : *Leo Armenius*, de Gryphius), no ordenamento das

23 *Idem*, p. 104.

24 *Idem*, *ibidem*.

25 *Idem*, p. 39.

cenas, na função ambígua do aparato cênico, na constituição de personagens, enfim, na própria *estrutura* do drama barroco. Por isso, para Rouanet :

a concepção barroca de história pode penetrar na forma do drama barroco, determinando sua estrutura porque a linguagem desse drama, a alegoria, estava em relação com o pensamento histórico do barroco. Através da figura da morte, a alegoria se relacionava com a história-destino, e através da significação, com a anti-história. Entre a origem — concepção barroca de história — e a estrutura, interpôs-se, como instância mediadora, a linguagem alegórica, que permitiu converter conteúdos externos em elementos estruturais.²⁶

Ora, essa « estrutura » nada mais é do que o caráter dialético do drama barroco. Adotar a alegoria como princípio estruturador é multiplicar a marca da dialética por todas as instâncias de significação da cena — personagens, trama, diálogos, metáforas, cenários, figurinos, iluminação, efeitos... Trata-se, no entanto, de uma dialética especial, que se cristaliza numa figura de linguagem, a alegoria. Talvez se pudesse afirmar que a alegoria, para Benjamin, é a dialética transformada em linguagem, uma dialética que parte de extremos (tese e antítese) para produzir uma síntese. Que síntese é essa ? A própria figuração do confronto entre os opostos.

A alegoria é o procedimento pelo qual se produz a imagem que congela uma oposição, é o que torna cristalina a irremediável, irreversível dicotomia entre os termos. A dialética benjaminiana não deixa de produzir sínteses. Ao contrário, ela produz sínteses incessantemente, na medida em que as compreende como totalidades capazes de englobar a própria oposição entre os termos. A síntese é a mônada, que paralisa a contradição. A alegoria é a transformação em imagem do movimento pelo qual se chega a essa síntese.

Nesse sentido, a dialética benjaminiana não abole a síntese. Abole, isso sim, a superação dos termos iniciais. O último termo da dialética não destrói os dois primeiros, ele os engloba. A síntese é totalizante e totalitária : ela se impõe sobre os outros termos, retirando-os da univocidade de sentido e, com isso, multiplicando seus significados, agora polissêmicos. A síntese é o rastro de uma ambigüidade permanente, insolúvel.

Dialética e história

A síntese transforma contradição em ambigüidade. Ao operar essa transformação, o movimento dialético vislumbra uma correspondência entre passado e presente, a correspondência que produz condições de leitura e possibilidades de interpretação da crítica.

As idéias têm uma origem, um ponto de emergência histórica. « 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, » afirma Benjamin, « a origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese ». ²⁷ A origem destrói o *continuum* da história. Ela é, a um só tempo, emergência na história e um salto para fora do curso do tempo.

O originário nunca se encontra no mundo dos fatos brutos e manifestos e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. ²⁸

A origem do drama barroco não é algo que repousa, incólume, no fundo dos tempos, até que a crítica filosófica remova as camadas geológicas do passado. O fenômeno de origem é ao mesmo tempo uma criação e criatura, síntese entre o presente do trabalho interessado da crítica filosófica e o passado dos fatos históricos, que se oferece à contemplação. Ela tanto escapa ao postulado positivista da neutralidade do observador quanto ao idealismo puro, hegeliano, do « pior para os fatos ». « A atitude genuinamente idealista paga por sua segurança o preço de abandonar o cerne da idéia de origem, » avisa Benjamin, « pois cada prova de origem deve estar preparada para a questão da autenticidade do que ela tem a oferecer; se ela não consegue provar essa autenticidade, não tem direito de se apresentar como prova ». ²⁹ A crítica filosófica tampouco apela para o psicologismo croceano, que apenas « substitui a definição da arte como expressão pela de arte como intuição ». ³⁰

Há uma dialética da origem. « As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética imanente à origem. Essa dialética mostra como, em toda essência, o único e o recorrente se condicionam mutuamente ». ³¹ Benjamin retoma, portanto, o tema nietzscheano do eterno retorno : « O autêntico — o selo da origem nos fenômenos — é objeto de descoberta, uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento ». Nisso consiste o trabalho de *anamnesis*, de salvação dos fenômenos. O novo é, ao mesmo tempo, o mesmo, o reconhecível, aquilo que é visado pela sua pré- e pós-história. Ao destruir o *continuum* do tempo, a origem divide o curso da história em antes e depois, numa pré- e numa pós-história.

Benjamin retoma, no texto sobre o drama barroco, a insistência teológica num retorno à origem, à linguagem adamítica, anterior à Queda, ao aparecimento dessa « multiplicidade de significações » que nos é contemporânea (lembrando o seu ensaio *A Tarefa do Tradutor*, escrito em 1921, publicado em 1923). Na tese, porém, não se trata de um retorno ao começo dos tempos, e sim, a cada instante, de uma regeneração possível do sentido original da

27 *Idem*, p. 67.

28 *Idem*, p. 68.

29 *Idem*, *ibidem*.

30 *Idem*, p. 67.

31 *Idem*, p. 68.

linguagem. É fundamental à noção de origem essa dupla determinação : ser ao mesmo tempo o absolutamente primeiro e o radicalmente novo. A origem tanto se abre ao passado imemorial quanto ao presente mais atual.

De acordo com Stéphane Mosès, a noção benjaminiana de origem tem uma dupla fonte — a primeira é a *Bíblia*, mais precisamente os primeiros capítulos do *Livro do Gênesis*, que visam a situar a idéia de origem no interior de uma filosofia teológica da linguagem; e a segunda é a filosofia natural de *As Afinidades Eletivas*, de Goethe, sobretudo as noções que explicam a evolução orgânica e continuidade natural, como *Urphänomen* (o fenômeno original que, no domínio estético, garante a adequação da obra de arte à « verdadeira natureza, a natureza física »), *Urpflanze* (planta original), *Urbild* (imagem original, protótipo). Da primeira fonte, Benjamin extrai a noção de origem como fundamento, princípio explicativo; da segunda, a origem como começo histórico. A noção benjaminiana de origem é uma fusão desses dois sentidos.

Como afirma Mosès :

A aparição sempre renovada de uma mesma idéia primordial, sob a forma de fenômeno de origem, priva a idéia de origem de sua conotação de começo (primeira manifestação no tempo de uma série contínua de acontecimentos) e a qualifica sobretudo como um princípio permanente de estruturação do devir. Nesse sentido, a origem intervém no tempo como recomeço permanente, como ruptura sempre renovada do devir.³²

Por isso, Benjamin pode definir a origem como *repetição*, como princípio de inteligibilidade histórica, sem abrir mão do novo, da ruptura, da revolução.

Do mesmo modo, a noção de fenômeno de origem permite a Benjamin repensar os antecedentes do drama barroco, sem descontextualizar o gênero e nem abrir mão de uma perspectiva histórica. Para Benjamin, a pré-história do drama barroco não é o período imediatamente anterior, em que a tragédia grega foi retomada pelo Renascimento. Daí as críticas a contemporâneos como Heinrich Wölfflin (1864-1945, autor de *Renascença e Barroco*), que, no rastro de Jakob Burckhardt (1818-1897), mesmo reconhecendo no barroco um estilo próprio, independente, insiste em encará-lo como decadência, degenerescência do classicismo renascentista de Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Rafael, Andrea del Sarto. Diz Benjamin sobre os críticos do seu tempo : « A falta de autonomia característica da presente geração sucumbiu ao peso impressionante do barroco, ao defrontar-se com ele ».³³

Benjamin, ao contrário, em toda a primeira parte do livro, enfatiza o sentido diacrônico de sua abordagem histórica, sublinhando o confronto entre drama barroco e tragédia. Este confronto é diacrônico no sentido em

32 Mosès, Stéphane, « L'idée d'origine chez Walter Benjamin » in : Wismann, Heinz (org.), *op. cit.*, p. 817.

33 Benjamin, Walter, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 76.

que trabalha uma diferença de tempos entre uma forma artística que pertence ao passado e outra que se inscreve no presente porque revela a sua contemporaneidade. Para Benjamin, a pré-história do drama barroco não é a tragédia grega, e sim o diálogo socrático. Sua pós-história é o drama expressionista alemão. Como afirma Benjamin :

Somente em poucos casos a mudança de perspectiva que começou com o expressionismo, embora tenha sido afetada pela poética de Stefan George, levou a uma intuição capaz de descobrir novas e verdadeiras conexões, não entre o crítico moderno e o seu objeto, mas dentro do próprio objeto. Os velhos preconceitos, porém, começam a perder sua vigência. Analogias perceptíveis entre o barroco e o estado atual da literatura alemã ocasionaram um interesse, na maioria das vezes sentimental, em todo caso positivo, pela cultura daquela época.³⁴

Para ele, não é por acaso que o primeiro drama expressionista, *As Troianas*, de Werfel, tenha recorrido ao mesmo enredo de uma obra de Opitz, do período inaugural do barroco. O expressionismo é o movimento que permite a leitura do passado como contemporâneo, é o que atualiza o barroco, o que denuncia a urgência de sua reinterpretação. O expressionismo é a aparição renovada da alegoria barroca. Ele faz da alegoria barroca um fenômeno de origem, princípio permanente de estruturação do devir.

Nesse sentido, a descrição do fenômeno de origem é a grande síntese a que aspira o trabalho dialético do intérprete Walter Benjamin sobre o drama barroco. Nele, essa síntese é uma figura de linguagem. O fenômeno de origem se deixa apreender pelas palavras, ainda que a crítica filosófica se faça por meio de uma escrita obscura, enigmática.

Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada, retrospectivamente, para a percepção original. A *anamnesis* platônica talvez não esteja longe desse tipo de reminiscência. Não se trata de uma atualização visual das imagens, mas de um processo em que, na contemplação filosófica, a idéia se libera, enquanto palavra, do âmagô da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação.³⁵

Mais tarde, nas obras de Benjamin que datam dos anos 30, e sobretudo em *O Trabalho das Passagens* — essa síntese não mais se traduzirá em imagens de pensamento, imagens dialéticas. A noção de alegoria se espalha por outras obras de Benjamin, mas deixa de ser uma figura de retórica, um estilo de escrita, para extravasar o texto e se tornar *também* modo de organização dos fatos sociais. A alegoria está no texto de Baudelaire e também está nas

34 *Idem, ibidem.*

35 *Idem, p. 59.*

passagens de Paris, nas mercadorias transformadas em fetiches. É a imagem de um instantâneo. A alegoria é o traço comum entre o barroco e o moderno, aquilo que dá condições de leitura a intérpretes especiais, o que permite a leitura simultânea de tempos diversos.

2. A dialética da reversão

Reversão e suspensão

Essa dialética concebida por Benjamin em *A Origem do Drama Barroco Alemão* — uma dialética que, por meio da alegoria, transita entre a filosofia da linguagem e a filosofia da história — será presença constante nos seus escritos posteriores, até o inacabado *Trabalho das Passagens*. E, ao contrário do que afirma Scholem, essa dialética não se torna crescentemente materialista, à medida que Benjamin aprofunda sua adesão ao marxismo. Em momento algum Benjamin abandona a vertente teológica e mística de seu pensamento. Ele chega a comparar o *Trabalho das Passagens* com a tese sobre o drama barroco alemão, definindo ambos os textos como « teologias do inferno ».

Talvez se possa mesmo afirmar que o que aumenta é a tensão entre esses dois pólos, marxismo e teologia, de modo que mais e mais as noções caras a Benjamin são aquelas que capturam, por sua ambigüidade, dois modos de leitura. Benjamin fala de mosaicos e constelações, o que agrada os leitores afeitos a metáforas religiosas, e de colagens e montagens, o que serve para leitores ateus. De um lado, há ruínas, do outro, fragmentos; de um lado, mônadas, do outro, imagens dialéticas; para uns, redenção, para outros, revolução. A dialética, que em textos escritos nos anos 20 se traduzia na oposição entre dois tripés (Nome/linguagem adamítica/oralidade, de um lado, e palavra/linguagem simbólica/escrita, do outro) e se apresentava na mediação entre idéia, conceito e fenômeno de origem, passa a ser traduzida, na década seguinte, pela relação entre imagem mítica e utopia, no intrincamento entre imagem de sonho, consciência desperta e imagem dialética.

Rolf Tiedemann, em texto introdutório para a edição do *Trabalho das Passagens*, define a dialética benjaminiana como uma « dialética da reversão ». Citando o próprio Benjamin, Tiedemann comenta :

Os objetos e acontecimentos passados não são fatos definitivos e imutáveis, dados ao historiador; « a dialética, ao contrário, os apreende, convulsiona e revoluciona, deixa-os em desordem » : eis o que deve cumprir o despertar ao arrancar o século XX de seu sonho. Eis por que Benjamin considera a tentativa de saltar de um sonho, despertando, como « o melhor exemplo de reversão dialética ».³⁶

36 Tiedemann, Rolf, « Introduction » in : Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle — le livre des passages*, Cerf, Paris, 1989, p. 17.

A palavra *reversão* (*Umkehrung*), quando aplicada à dialética benjaminiana, pode ser compreendida de dois modos. Trata-se de uma dialética da reversão porque se constrói uma oposição entre extremos nos termos de uma ambivalência irreductível, que trabalha incessantemente no sentido de *reverter* um extremo ao outro, isto é, de *vislumbrar* a antítese na tese e vice-versa. E há reversão no sentido de que se trata de uma dialética de figuração alegórica. É alegórico o modo pelo qual se invertem os sinais entre os extremos. Daí talvez a impropriedade dos que qualificam os escritos dos anos 30 de Benjamin como exemplos de um « materialismo metafórico ». É preciso ter clara a diferença entre metáfora e alegoria : não se trata apenas de dizer uma coisa por outra, mas sim de dizer uma coisa pelo seu oposto, de vislumbrar, como num relâmpago, em cada termo o seu inverso.

Houve mesmo um momento em que Benjamin concebeu essa reversão dialética como uma partição infinita, deslocamento incessante do ângulo de visão, uma espécie de « reversão em abismo ». É o que se pode deduzir de um comentário de Rolf Tiedemann :

A certo estágio do trabalho, as passagens foram concebidas como restituição mística — o pensamento dialético, tal como Benjamin o concebia, deveria separar a cada momento da história o elemento positivo, portador do futuro, do elemento negativo, retrógrado, para em seguida aplicar à parte negativa uma nova partição, « de tal sorte que, deslocando-se o ângulo de visão, surgisse um elemento positivo diferente daquele que havia sido previamente descartado. E assim ao infinito, até que a totalidade do passado fosse, numa apocatástase histórica, introduzida no presente ».³⁷

Reversão, porém, não é o único termo pelo qual se define a dialética de Benjamin. Ele próprio, nas anotações mais diversas, se refere a uma « dialética em estado de repouso, ou dialética da suspensão ». A primeira expressão se refere ao fato de que a dialética benjaminiana se priva de todo e qualquer movimento. Não há evolução e nem superação dos dois primeiros termos. A mediação não é provisória, mas, ao contrário, se faz permanente, na mesma medida em que o conflito se revela insolúvel, em que um extremo se mostra irreductível ao outro, ou mesmo a um terceiro termo derivado da junção de partes dos dois primeiros. A síntese benjaminiana não é derivada, ela engloba ambos os extremos, sem fragmentá-los, sem apreendê-los num denominador comum.

Não há, portanto, movimento interno a essa dialética. A figuração dos opostos se congela num instante, no relampejar de uma correspondência entre o arcaico e o moderno, entre a imagem mítica e o presente. Benjamin anota no *Trabalho das Passagens* :

37 *Idem*, p. 19. A citação de Benjamin é a anotação N 1a.

Uma vez que o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Seu lugar naturalmente não é arbitrário. É preciso procurá-lo lá onde a tensão entre os contrários dialéticos é maior. O objeto construído na apresentação materialista da história é, portanto, a imagem dialética.³⁸

A suspensão dialética reatualiza a utopia no cerne da história.

A suspensão é utopia e a imagem dialética, uma imagem de sonho. É essa a imagem que apresentam as mercadorias, como fetiches. Essa é a imagem das passagens, que são tanto casas como ruas. Essa é a imagem da puta, que é, ao mesmo tempo, cliente e mercadoria.³⁹

Benjamin se refere à uma dialética da suspensão também no sentido de sublinhar o fato de que se trata de uma dialética construída para além da noção corrente de tempo progressivo, acumulativo. Ele trabalha definições que se escapam a uma concepção linear do tempo: «Catástrofe — ter perdido a ocasião; instante crítico — o *status quo* que ameaça se perpetuar; progresso — primeira medida revolucionária».⁴⁰ Essa relação entre a dialética benjaminiana e o tempo é o que se verá a seguir.

Dialética e diacronia

Se, como aqui se pretende, a alegoria é a dialética transformada em linguagem — ou melhor, o princípio estruturador da linguagem que multiplica a marca da dialética — como a dialética benjaminiana se relaciona com o tempo? Para Benjamin, a dialética não se desenvolve no interior do tempo, mas nele se desdobra. Benjamin faz uma releitura muito especial do tempo tal como definido por Hegel. Ele mesmo reconhece a referência hegeliana, na primeira versão de seu estudo sobre Bertolt Brecht, *O que é o Teatro Épico?* (de 1931):

A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. Assim como, para Hegel, o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas apenas o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que, no teatro épico, a matriz da dialética não é a seqüência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto.⁴¹

Nesse sentido, o Hegel retomado por Benjamin é aquele que recusa a tradição do idealismo pós-kantiano, que pensava o tempo como o termo que apaga a contradição (afinal, o princípio da contradição é que o diz que uma coisa não pode ser e não ser *ao mesmo tempo*, sugerindo, nessa alusão ao

38 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle — le livre des passages*, N 10a,3, p. 494.

39 Meschonnic, Henri, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », in : Wismann, Heinz (org.), *op. cit.*, p. 733.

40 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle — le livre des passages*, N 10,2, p. 493.

41 Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas*, volume 1, Brasiliense, Rio de Janeiro, 1985, p. 86.

tempo, uma reconciliação possível *na sucessão*). O Hegel retomado por Benjamin é o que faz do tempo o próprio modo de aparição da contradição, o instante-limite que traz em si mesmo sua negação e já a negação da negação.

O mesmo gesto provoca a ascensão e a queda de Galy Gay, protagonista da peça *O Homem é um Homem*. Ele diz sim quando a mulher pede que ele saia de casa para comprar um peixe, quando soldados invadem o mercado em busca de voluntários para a guerra, quando se exige do pelotão um temerário que desafie o inimigo, quando se precisa de um traidor para ser fuzilado. O tempo não transforma Gay, apenas desdobra seu gesto, imprimindo um movimento vertiginoso a um personagem paralisado na sua incapacidade intrínseca de dizer não. « Um homem é um homem, um estivador é um mercenário, » escreve Benjamin, « porque não se trata de fidelidade à sua própria essência, mas sim da disposição constante para receber uma nova essência ». ⁴² Para ele, o teatro brechtiano pertence à mesma tradição do drama barroco :

Desde os gregos, nunca cessou, no palco europeu, a tentativa de encontrar um herói não-trágico, [comenta Benjamin,] apesar de todas as ressurreições da Antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram o máximo de distância com relação à forma autêntica da tragédia, a grega. Não é aqui o lugar de descrever como esse caminho foi percorrido na Idade Média, por Hroswitha, no drama de mistério, mais tarde por Gryphius, Lenz e Grabbe, enfim por Goethe no segundo Fausto. Mas é o lugar para dizer que esse caminho é o mais alemão de todos, se é que podemos chamar de caminho essa trilha de contrabandistas, rasgada no sublime mas estéril maciço do classicismo, pelo qual chegou até nós o legado do drama medieval e barroco. Essa vereda — por mais inóspita e selvagem que seja — aparece hoje nos dramas de Brecht. ⁴³

O gesto, no teatro épico de Brecht, corresponde à alegoria, no drama barroco. Ambos denunciam a presença de uma dialética, que não se dá no interior do tempo, mas dele se apropria para duplicar e distanciar seus extremos. Como escreve Paulo Arantes em *Hegel, a Ordem do Tempo* : « Na condição de sua base subterrânea (e haveria círculo em querer engendrará-lo), o tempo está também na origem da miragem da contradição especulativa; não é a dialética, mas o tempo que une os opostos; o poder pensar a co-pertinência dos contrários que a dialética reclama para si é o mero deslocamento abstrato de uma virtualidade (no sentido feuerbachiano do termo) da temporalidade ». ⁴⁴

42 *Idem, ibidem.*

43 *Idem, p. 82.*

44 Arantes, Paulo, *Hegel, a Ordem do Tempo*, Editora Polis, São Paulo, 1983, p. 298. Ver também os comentários do autor sobre o retorno à sensorialidade proposto por Feuerbach como anúncio de um novo *a priori* estético da espaço-temporalidade. Para tal, seria preciso repensar a noção de experiência, como faz Benjamin, obrigando a nova dialética a se debruçar sobre o originário e o inefável, que a dialética hegeliana pretendia anular, relegando o inefável ao irracional e, portanto, ao que é alheio ao real e à existência. Nesse sentido, « a reviravolta da dialética empreendida por Feuerbach prepara, no nível dos princípios, a reversão do categorial em existencial » (p. 299).

A dialética benjaminiana, no entanto, também guarda distância da dialética hegeliana. Para Hegel, a dialética — que se define como o trabalho do Espírito em fazer o em-si aceder ao para-si — é constitutiva do real. O que importa é o movimento ascendente do Espírito, capaz de ultrapassar toda negatividade na direção do absoluto : o pensamento real é pensamento no tempo e no espaço porque o espaço e o tempo não são simples formas fenomenais, são condições do ser, formas da razão, leis tanto do ser quanto do pensamento. Trata-se, portanto, de uma dialética calcada sobre um tempo abstrato. Daí o trabalho de apagamento do tempo a que se dedica a dialética hegeliana. Eis por que Benjamin se afasta da dialética hegeliana, e, no mesmo movimento, se aproxima do tempo, tal como pensado por Hegel. Como observa Paulo Arantes, comentando a citação que Benjamin faz da *Estética* de Hegel no ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* (os grifos são do autor) :

Ao definir o tempo pelo imbricamento indefinidamente reversível de uma proximidade e de um afastamento absolutos, como « o ser que, sendo, não é e, não sendo, é », Hegel enunciou sua essência *aurática*; mas ao desentranhar os mecanismos e o sistema de seu apagamento, ele pôs à mostra, igualmente, o declínio da *aura* do tempo. A conjugação, tão desenvolvida quanto problemática, desses dois procedimentos, terá permitido a Hegel, ao que parece, ser o último pensador capaz de acolher e articular uma experiência épica da temporalidade. Nas tentativas, que se multiplicarão a seguir, de detectar momentos privilegiados da experiência que permitem ter acesso a uma temporalidade originária, é possível reconhecer a constatação negativa desse declínio.⁴⁵

Para Benjamin, ao contrário, o tempo não é vazio e homogêneo e a história abre mão de seu sentido teleológico. A positividade é uma direção virtual no aqui e no agora de uma certa correspondência temporal. A história se faz pela correspondência entre tempos diversos, heterogêneos. « Benjamin desejava guardar cada particular enquanto mônada digna de interpretação, imagem micrológica da relação de forças globais. A história não é uma sucessão ascendente de épocas, mas sua intersecção significativa com o momento atual », escreve Mario Pezzela, em ensaio intitulado « Imagem Mítica e Imagem Dialética ».⁴⁶

A história, portanto, se constrói sobre uma confluência de tempos heterogêneos, que têm sua espessura, peso e dimensão definidos a partir de um presente, de um aqui e agora. No *Trabalho das Passagens*, a dialética, além de se desdobrar no tempo — fazendo com que imagens do presente se encontrem com imagens do passado, arcaicas —, também desdobra o tempo :

45 *Idem*, p. 300.

46 Pezzela, Mario, « Image mythique e image dialectique », *in* : Wismann, Heinz (org.), *op. cit.*, p. 527.

passado e futuro se duplicam em dimensões reais e virtuais. Não há um passado, mas vários, perfeitos, imperfeitos, mais que perfeitos. Assim como há um futuro do presente e um futuro do pretérito. O tempo é a qualidade que possuem os fenômenos lingüísticos de evocar correspondências e contrastes entre si. E a história é o desdobramento dessas correspondências e contrastes no sentido de produzir uma ordem, de se apresentar sob a forma de um ordenamento necessariamente ditado a partir do presente, de um aqui-agora privilegiado.

É nesse sentido que se pode dizer que a dialética benjaminiana tampouco abre mão da diacronia. O que se entende aqui por diacronia? Simplesmente a possibilidade de confrontar fenômenos lingüísticos situados em tempos diferentes. O que Benjamin faz é retirar da diacronia qualquer movimento no sentido de uma evolução, quer progressiva, quer regressiva. Mantém-se a diacronia apenas como confronto de tempos diversos. É isso o que faz, por exemplo, ao trabalhar o contraste entre tragédia e drama barroco, ou entre símbolo e alegoria. Benjamin exhibe esse contraste diacrônico, mas sem que essa diacronia signifique trabalhar com uma história linear, vazia, homogênea. O que quer dizer que só é possível contrastar o drama barroco do século XVI e a tragédia grega clássica, na medida em que se percebe, para além desse contraste, uma correspondência entre o passado barroco e a estética expressionista do presente. A diacronia é consequência, por exclusão, de uma sincronia percebida a partir do presente.

Outro exemplo do sentido diacrônico da dialética benjaminiana pode ser encontrado nas suas notas para a primeira versão, de 1935, de *Paris, Capital do Século XIX*. Lá, na anotação número nove, se encontram esquemas dialéticos do texto. Na rubrica « tese », estão : o apogeu das passagens sob Luís Felipe, os panoramas, os magazines, o amor. Na rubrica « antítese », se encontram : o declínio das passagens ao fim do século XIX, a pelúcia, a matéria abortada, a prostituta. E como « síntese » se acham : a descoberta das passagens, o saber inconsciente do outrora tornado consciente, a teoria do despertar ou a dialética do despertar, a dialética da moda, a dialética da sentimentalidade.⁴⁷ Assim, o começo e o declínio das passagens são exemplo de extremos diacrônicos da dialética benjaminiana — um momento em que os tempos não se correspondem, mas se confrontam enquanto extremos. Pode-se dizer que, na dialética benjaminiana, predomina o sentido sincrônico (como é exemplo a *flânerie*, em que o interior é visto como rua e a rua como interior). Esse predomínio, porém, encontra seus limites nos fenômenos que, por contraste, não se filiam às correspondências do presente, obrigando à percepção de um sentido diacrônico da história. Pode-se dizer que Benjamin reencontra a diacronia no interior da sincronia, ou nas suas margens.

47 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle — le livre des passages*, p. 895.

Alegoria e imagem

Se, no livro sobre o drama barroco alemão, o fenômeno de origem é o que permite a leitura de tempos diversos, o encontro marcado entre passado e presente, nos seus ensaios dos anos 30, e sobretudo nas anotações para o *Trabalho das Passagens*, Benjamin substitui o fenômeno de origem pela imagem dialética. Como ele diz : « A imagem dialética é a forma determinada do objeto histórico que satisfaz todas as exigências de Goethe no que se refere a um objeto de análise : revelar uma síntese autêntica. Ela é o fenômeno originário da história ». ⁴⁸ É síntese, portanto, o ponto de inflexão da história, no qual os tempos se encontram. A imagem dialética é aquela que permite a visibilidade de uma correspondência entre os tempos.

A percepção de uma correspondência é sempre efêmera, veloz. « A imagem dialética é uma imagem fulgurante. E é como imagem fulgurante que o agora de uma reconhecibilidade é capaz de reter um outrora, » diz Benjamin. ⁴⁹ O passado é « telescopiado » pelo presente. E esse passado, por força da dialética se duplica :

Numa imagem dialética, o outrora de uma época determinada é a cada vez, ao mesmo tempo, um outrora do sempre. Mas ele só pode se revelar como tal a uma época bem determinada, aquela em que a humanidade, encarando seus olhos, o persegue precisamente como uma imagem de sonho. É nesse instante que o historiador assume, por essa imagem, a tarefa de interpretação dos sonhos. ⁵⁰

Neste sentido, a imagem dialética é por definição alegórica, ela é o alvo do intérprete transformado em alegorista. É apenas por meio da alegoria que se pode perceber esse instante em que relampeja uma correspondência entre os tempos. A imagem dialética é uma alegoria que não se encontra apenas nos textos literários. Ela extravasa para os fatos sociais, para a geografia urbana, mas mantém intacto seu poder emblemático de atração sobre os tempos, sobre presente, passado e futuro. Por isso, Benjamin pode se referir às passagens de Paris — e à própria cidade de Paris — como alegorias.

Como afirma Henri Meschonnic, em « A Alegoria em Walter Benjamin : uma Aventura Judaica » :

Lugar de alegorias, as passagens são lugares onde se invertem os signos. Lugares concretos, onde os surrealistas fizeram passar o maravilhoso. [...] Se, antes dele, os surrealistas (citando *Le paysan de Paris*) atravessaram as passagens, Benjamin as reescreve, transformando-as numa antimitologia. [...] Lugar de inversão do tempo, do espaço. Lugar que propaga a reversibilidade. ⁵¹

48 *Idem*, N 9a,4, p. 491.

49 *Idem*, N 9,7, p. 491.

50 *Idem*, N 4,1, p. 481.

51 Meschonnic, Henri, *op. cit.*, p. 726.

Também no *Trabalho das Passagens*, portanto, se confirma a relação aqui descrita entre dialética e alegoria. A alegoria é o procedimento de linguagem pelo qual se propaga a reversibilidade. Ela é o modo pelo qual tese e antítese se alinham em oposição permanente. Traduzir uma coisa por outra — por meio da alegoria é possível ler a tese na antítese e vice-versa; os extremos se tocam e se repelem apenas no instante em que a linguagem exibe um potencial de ambivalência. E no instante em que, por força dessa ambigüidade, o passado parece visar ao presente e vice-versa, e ambos apontam para um futuro virtual, dupla utopia. A alegoria é descrita como emblema. Ela é linguagem que se traduz numa imagem instantânea. Nesse sentido, a alegoria é uma síntese múltipla. Ela é resultante da tensão entre os extremos da linguagem e entre os extremos da história, uma tensão que se revela ao intérprete transformado em alegorista.

Nos escritos dos anos 30, a dialética benjaminiana transforma suas imagens em sínteses. A realidade presente é resultado de uma condensação, produzida pela superposição de imagens. A realidade é um sonho, no momento que se percebe a correspondência entre modernidade e mito.

O *Trabalho das Passagens* introduz um elemento novo, decisivo : a existência simultânea da modernidade e do mito se revela à consciência sob a aparência de um sonho, [escreve Mario Pezzela,] não se trata de uma analogia vaga e romântica — o universo da mercadoria, totalmente abstrato e desrealizante, não se dá à percepção como objetividade imediata; seu poder supõe uma estrutura simbólica complexa, um jogo de atração e de desejo, que determina o mercado enquanto lugar de sedução e de transfiguração.⁵²

O mundo real é a síntese precária de dois extremos em permanente tensão.

A ambigüidade da imagem mítica se abre sobre o espaço de uma certa antinomia : ela pode sacralizar e transfigurar os conflitos reais — no entanto, ela exprime a esperança de uma reconciliação, de pacificação da negatividade da história.⁵³

As imagens arcaicas se transformam em imagens dialéticas pelo despertar crítico de uma consciência impessoal, coletiva. E mais uma vez Benjamin promove o intrincamento da filosofia da linguagem com a filosofia da história : « Não há imagens dialéticas que não tenham sido imagens autênticas (quer dizer, arcaicas); e a linguagem é o lugar onde é possível aproximá-las ». ⁵⁴

A imagem mítica se encontra na experiência urbana das grandes cidades e no interior das novas formas de reprodutibilidade técnica. É nesse sentido

52 Pezzela, Mario, *op. cit.*, p. 517.

53 *Idem*, p. 520.

54 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle — le livre des passages*, N 2a,3, p. 479.

que Benjamin afirma a condição histórica do mito. Para ele, a imagem mítica se atualiza numa determinada estrutura social e é por ela visada. A idade moderna persegue a antigüidade como um pesadelo que dela se apodera durante o sono. O intérprete trabalha em torno dessas sobrevivências atuais do mito e do arcaico — a Grécia reinventada por Baudelaire, o Olimpo secularizado nas ruas de Paris. É nesse sentido que Rolf Tiedemann, que inicialmente considerava (privilegiando o ensaio sobre *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*) a dialética de Benjamin como uma « dialética da desmitologização », passa a denominá-la « dialética da reversão », em texto posterior de análise sobre o *Trabalho das Passagens*.⁵⁵

Pezzela comenta ainda a reviravolta copernicana que propõe o *Trabalho das Passagens*, quando discute a relação entre estrutura e superestrutura, cara ao marxismo. Para Benjamin, a última é expressão da primeira, o que significa dizer que a relação entre os dois termos não se reduz àquela entre causa e efeito e nem se resolve numa rede complexa de mediações.

« Não há processo estrutural que não seja legível por uma rede de relações simbólicas [escreve Pezzela], ele se torna indizível como o próprio nada, se não adquire essa transparência imaginável, essa emergência representativa, e sobretudo ele não pode exercer o seu poder; é a estrutura simbólica que torna possível o domínio de um modo de produção sobre os sujeitos : ela impregna a visão do cosmos e a percepção mesma do espaço e do tempo.⁵⁶

« É todavia a linguagem que se dá como agente de transmissão e tradução de um universo imagístico, o que não é habitual na filosofia marxista ». ⁵⁷ O materialismo histórico se deixa apreender por imagens, instantâneas e fulgurantes, em que o arcaico brilha no interior do moderno. A propósito do materialismo histórico, Benjamin estabelece cinco princípios básicos a serem observados :

1. O objeto da história é o ponto onde o conhecimento se cumpre como salvação;
2. A história se desagrega em imagem e não em história;
3. Cada vez que o processo histórico se cumpre, far-se-á uma mônada;
4. A apresentação materialista da história comporta uma crítica imanente da noção de progresso e
5. O materialismo histórico funda sua marcha sobre a experiência (*Erfahrung*), o entendimento racional do homem, a presença do espírito e a dialética.⁵⁸

55 Ver sobre a dialética benjaminiana : Tiedemann, Rolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Actes Sud, Paris, 1987 (a edição original, feita pelo próprio Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, como o número 18 de *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, é de 1965, com prefácio de Theodor W. Adorno) e texto posterior do mesmo autor, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983 (ou, em francês, na « Introduction » in : Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle — le livre des passages*, op. cit.).

56 Pezzela, Mario, op. cit., p. 525.

57 *Idem*, p. 521.

58 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle — le livre des passages*, N 11,4, p. 494.

Trata-se, portanto, seguindo o gosto de Benjamin por paradoxos, de uma teologia profana. Nesse sentido, a Paris do século XIX é uma alegoria do inferno. Ela acumula derrotas dos movimentos sociais, repetições do mesmo, « eterno retorno da catástrofe », como diria o revolucionário Auguste Blanqui. « O inferno é as coisas permanecerem como estão » — a frase de August Strindberg é repetida por Benjamin. Ao mesmo tempo, porém, essa repetição reatualiza a revolução, produz um futuro outro, virtual, momento em que se vislumbra a utopia, a redenção dos tempos. Fragmenta-se o inferno : nele se encontram as ruínas do céu. Ruínas que o alegorista recolhe, lentamente, reconstruindo a memória, fazendo da memória uma instância de produção de imagens.