



Rafael Zacca Fernandes\*

**Do conceito de *Gehalt* em Walter Benjamin:  
Para uma crítica do poema como crítica da vida**

**Resumo:** Nos trabalhos de Walter Benjamin, os conceitos de teor-coisal e teor de verdade têm lugar central. Principalmente no ensaio sobre Goethe e no estudo sobre o barroco alemão, onde esses conceitos amparam uma tentativa de se estabelecer uma relação entre a aparência e a verdade. O conceito de teor, *Gehalt*, no entanto, ultrapassa as discussões desses trabalhos, e se refere ainda a um universo estruturado no interior da obra, chamado forma interna, cujo acesso crítico dá origem, ali, a uma determinada experiência do pensamento. Investigamos aqui as implicações desse conceito para a concepção de uma crítica de arte que ultrapasse as dicotomias entre forma e conteúdo. Para isso, realizamos uma leitura dos trabalhos de juventude de Benjamin sobre Hölderlin, Goethe e o barroco, além de analisar a correspondência com Adorno, à propósito do trabalho sobre Baudelaire.

**Palavras-chave:** aparência e verdade; história da arte; crítica

**Abstract:** In Walter Benjamin works, the concepts of "material content" and "truth content" play a central role. Especially in the essay on Goethe and in the study of the german baroque, where these concepts support an attempt to establish a relationship between appearance and truth. The concept of content, *Gehalt*, however, overcomes the discussions of these works, and also relates to a universe structured within a work of art, called inner form, whose critical access originating there a certain experience of thought. Here we investigate the implications of this concept for the conception of an art criticism that goes beyond the dichotomies between form and content. For this, we perform a reading of youth Benjamin's works on Hölderlin, Goethe and the german baroque, as well as of his correspondance with Adorno on Baudelaire essay.

**Keywords:** appearance and truth; art history; criticism.

---

\* Doutorando / PUC-Rio (CNPq). zacca.rafael@gmail.com.

## 1. Crise da vida, crítica do poema

Em agosto de 1914, o poeta Fritz Heinle e sua esposa Rika Seligson abriam a torneira do gás e cometiam o suicídio. O *Vossische Zeitung* relatou o caso como consequência de uma tristeza de fundo amoroso; ao contrário do jornal, muitos identificaram, depois, o ato como uma espécie de protesto do casal contra a entrada da Alemanha na Grande Guerra. Da mesma forma como não se sabe se algo da vida social motiva e mesmo se instala na base das obras de arte, o suicídio dos artistas parece causar essa estranheza na recepção de sua morte – uma estranheza que logo se converte em disputa por sua memória e legado.

Foram mais de setenta os sonetos que Walter Benjamin compôs após a morte de Heinle, em um espaço de cerca de dez anos, lamentando o destino do amigo. Ainda durante esse período, escreveu os seguintes textos: uma crítica sobre “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (1914-5); seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916); e, no contexto de sua tradução dos “Quadros Parisienses”, de Charles Baudelaire, o texto sobre “A tarefa do tradutor” (1921). Caroline Sauter ressalta, em seu “O fantasma do poeta”, que, se “no princípio era a morte de um poeta” (Heinle), em seguida Walter Benjamin teria uma atuação literária intensa, operando ao mesmo tempo como escritor, teórico e tradutor de um poeta lírico.<sup>1</sup>

Devemos escapar do risco fetichizante que é colocar a morte (ou um único fator qualquer) como motor das ideias e escritos benjaminianos – risco que cresce com as mitificações feitas em torno de seu próprio suicídio, em 1940; apesar disso, essa constelação específica de textos e fatos em torno da vida de Benjamin pode ser produtiva. Podemos perceber superposta, a essa imagem de um “fantasma do poeta”, uma estranha presença dos poemas na vida.

Por que, diante da vida ameaçada, ou mesmo arruinada, a atividade literária – tomada muitas vezes como entretenimento, ou ainda como atividade afastada das necessidades básicas ou vitais das pessoas – merece ser exercida? Durante a guerra, por que se ocupar de literatura, de obras de arte e de outras manifestações do “espírito”? Voltar-se para a arte e para a poesia em tempos turbulentos significa buscar refúgio na realidade ficcional? Um recuo diante do “real”, isto é, do turbilhão dos

1 SAUTER, Caroline. “The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin’s Early Poetry, Theory and Translation”. In: FERBER, Iilit; SCHWEBEL, Paula (org). *Lament in Jewish Thought*. Berlim/Nova York: de Gruyter, 2014. p. 205.

acontecimentos no país e na vida pessoal?

Um quarto de século separa dois textos seminais de Walter Benjamin que nos ajudam a responder a essa questão. Tratam de poemas. Um escrito sobre duas obras de Friedrich Hölderlin, outro sobre Charles Baudelaire. Cada um é contemporâneo a uma das duas guerras mundiais que marcaram a vida de Benjamin: o primeiro data de 1914, o segundo de 1938. À sombra deles figura um conceito que atravessa discretamente toda a obra de Benjamin.

Trata-se do conceito de *Gehalt*, teor. Aparece apenas acessoriamente em 1914 e em 1938. No ensaio sobre Hölderlin, ele é referido nas primeiras palavras, mas logo é abandonado em prol do conceito de “poetificado” (*das Gedichtete*); e, no contexto do ensaio sobre Baudelaire, ele é mencionado apenas na polêmica correspondência com Adorno, embora sua aparição se dê em meio a uma formulação epistemológica central. As formulações mais bem-acabadas a propósito do conceito de teor podem ser encontradas nas considerações introdutórias do ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, e no prefácio da *Origem do drama barroco alemão*, ambos acabados na década de 1920. Tal conceito, apresentado em todos esses escritos (além de sua breve aparição em outros), deve nos orientar no sentido de responder à seguinte pergunta: pode a crítica de arte encontrar alguma dignidade diante da vida ameaçada?

## 2. Nem forma, nem conteúdo: forma interna

Ao comentar uma edição de *A alma e as formas* de Georg Lukács, Judith Butler afirmou que “nos estudos literários contemporâneos ouve-se frequentemente falar de uma tensão entre as perspectivas formalistas e historicistas da literatura”.<sup>2</sup> Essa tensão remete a outra, mais geral e mais antiga, presente desde as discussões dos teóricos modernos da arte, a propósito da relação entre a forma e o conteúdo. “Por um lado, alguns historicistas defendem um retorno ao tema, às condições históricas ou ‘ressonâncias’ (...) e contestam abertamente a crítica formalista (...) [e] lamentam que, nas mãos dos formalistas, a literatura se torna um processo técnico”. Por outro lado, alguns formalistas, segundo Butler, afirmam que “não podemos nos aproximar de uma obra sem determinar o gênero ao qual pertence, as convenções que subjazem à sua produção e a seus modos de expressão e o que constitui seu genuíno caráter literário”, enquanto outros “sustentam que o texto não se reduz à obra literária”, e que

<sup>2</sup> BUTLER, Judith. “Introdução”. IN: LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 15

caberia ao crítico determinar pelo exame imanente “as conexões que todo texto mantém com outros âmbitos de significado literário”.<sup>3</sup>

É diante desse mesmo impasse que se ergue o conceito de teor. Ele não surge tanto como uma equalização das soluções, mas sim deslocamento da questão. Passamos aqui a comentar como o “jovem Benjamin” tratou a questão, antes de sua chamada “fase materialista”.

Desde o ensaio sobre Hölderlin, Benjamin não opta pela prioridade da forma ou do conteúdo, assim como não se satisfaz com uma mera síntese. Sugeriria, algum tempo depois, nas “Treze teses contra os esnobes”, que “Conteúdo [*Inhalt*] e forma [*Form*] são na obra de arte um só: teor [*Gehalt*]”.<sup>4</sup> Sua teoria, no entanto, vai mais longe, ao afirmar que as obras possuem uma espécie de forma interna, que regularia não apenas “geometricamente” os “elementos”, mas definiria a intensidade de suas relações.<sup>5</sup>

Poderíamos dizer o mesmo da seguinte forma: o conteudismo, em sua radicalidade, encontraria satisfação em afirmar os elementos da obra, a existência de tais e quais temas; o formalismo, em afirmar a geometria da obra, os contornos de suas imagens e sons; o bom senso sintético, em unir a constatação de elementos à afirmação de seus contornos.

O conceito de teor não tenta reconciliar a dicotomia forma e conteúdo, mas superá-la, ao afirmar a existência de níveis de intensidade nas relações constituídas em determinada configuração. É como se a obra fosse composta principalmente por graus de densidade. A medida de Benjamin não é quantitativa (tais ou quais temas e/ou recursos formais), mas qualitativa.

Veremos como essa superação envolve a análise dos pormenores formais e conteudísticos. Cabe, porém, ressaltar que esse movimento envolve uma segunda

3 Ibidem. pp. 15-16.

4 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 29.

5 “Busca-se, nestes poemas, expor a forma interna, aquilo que Goethe designava por teor [*Gehalt*]. Trata-se de estabelecer a tarefa poética como condição para uma avaliação do poema. (...) Nada do processo de criação lírica, nada da pessoa nem da visão de mundo do autor será aqui investigado, mas sim a esfera particular e única na qual repousa a tarefa e a condição do poema. (...) Essa esfera, que assume uma figura particular em cada poema, é designada como o ‘poetificado’. (...) Em sua forma universal, o ‘poetificado’ é a unidade sintética de duas ordens, a intelectual e a intuitiva. Essa unidade recebe sua figura particular como forma interior de cada criação em particular. (...) O que deve ser comprovado não é nada menos do que a intensidade do vínculo entre os elementos intuitivos e intelectuais, e isso, em primeiro lugar, em exemplos singulares.” BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin.” Trad. Susana Kampff Lages IN: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34. pp. 13-17

superação, referente a uma dicotomia ainda mais polêmica: a que envolve o par vida e obra. Se os contornos dessa polêmica são análogos ao da primeira – afirma-se, de um lado, que a obra pode ser explicada pela vida do artista e pelo exame de seu tempo; por outro, que a obra é autônoma com relação ao criador e ao contexto; por fim, o bom senso sintético que afirma que a obra é tudo, inclusive a vida do artista e o aspecto de sua era – também a solução benjaminiana não se dá pela insistência no mesmo ponto de vista que elabora a pergunta fundamental.

Se é verdade que o ensaio sobre Hölderlin afirma que o crítico não deve procurar na obra nada do autor nem de sua visão de mundo,<sup>6</sup> não é de menor importância a afirmação de que na forma interna, no “poetificado”, “a vida se determina através do poema”. Benjamin se refere não à atmosfera da vida individual [*individuelle Lebensstimmung*] do artista, mas sim a “um conjunto de relações vitais [*Lebenszusammenghang*] determinado pela arte”.<sup>7</sup> Que são essas conexões vitais, que é a vida para Benjamin? Se isso não pode ser encontrado na “atmosfera individual”, do que se trataria? Algo muito distante tanto do conceito biológico de vida como do conceito anímico. Para o filósofo, o conceito de vida não deriva da atividade do corpo, nem da presença da alma.

Em uma nota crítica a uma tradução brasileira de “A tarefa do tradutor”, Jeanne Marie Gagnebin afirmou que, na base do pensamento do “jovem Benjamin”,

a “mera vida” (*das blosse Leben*, como escreve [Benjamin] no ensaio “Para uma crítica da violência”...) não tem valor absoluto em si, como vida natural e orgânica, mas encontra sua finalidade somente para além de si mesma. No vocabulário benjaminiano da época, isso significa que, para ter valor, a vida humana deve sair do domínio da Natureza – e do mito – e adentrar o domínio da história – e da religião.<sup>8</sup>

Entre os ensaios de Benjamin “de juventude”, “A tarefa do tradutor” é aquele que se dedicou a compreender os modos de “vida”, “sobrevivência” (*überleben*) e “pervivência” (*fortleben*) das obras; nele, o conceito de vida, portanto, tornou-se central. E o que nos diz esse ensaio sobre tal conceito?

O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade

6 Ver nota anterior.

7 Ibidem, p. 16

8 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Nota. IN: *Escritos sobre mito e linguagem*. p. 106.

orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento era dos mais preconceituosos. Mas não por isso se trata de estender o império da vida sob o débil cetro da alma, da maneira tentada por Fechner; menos ainda, trata-se de poder definir a vida a partir de aspectos da animalidade, ainda menos propícios a servirem de medida, como a sensação, que apenas ocasionalmente é capaz de caracterizá-la. É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida.<sup>9</sup>

Não se passa apenas que a vida só adquira valor quando sai do reino da Natureza – e do mito –, mas a caracterização do que é a própria vida deve escapar a esse domínio. Quando Benjamin afirma, no ensaio sobre Hölderlin, que relações, conexões vitais estão sedimentadas nos poemas, o que se quer dizer é que tudo aquilo que possui história atravessa e serve de base às intensidades postas em jogo por esses escritos, ainda que, a princípio, essa vida pareça demasiado “natural”. Vida é “tudo aquilo que possui história”. Assim, os escritos, quando emergem, tornam-se também vida. Não se trata, portanto, de ver o que há de conexão entre vida e poema, mas compreender que a forma interna, isto é, o teor, corresponde à experiência de trânsito que faz com que vida e obra se afetem mutuamente.

### 3. O lamento de Camões ou os contextos de teor de linguagem

“Os artistas são as antenas da raça”.<sup>10</sup> Essa definição de Ezra Pound, em seu *ABC of Reading*, de 1934, tenta definir uma posição orgânica daqueles que exercem a atividade criadora. Enquanto antenas, os artistas se configurariam como um órgão captador, uma espécie de médium, de seu povo ou da própria humanidade. Isto não está distante de dois lugares comuns, na história das artes, na caracterização daqueles que engenham: as supostas “sensibilidade” hipertrofiada e capacidade de “canalização” das energias dos deuses e da população, que seriam mediadas nas obras a partir de sua linguagem. Graças a essas duas características, associadas à potência artística, Pound definia a tarefa da arte como sendo a “nutrição de impulsos”. Essa espécie de eleição dos artistas, no entanto, contribui mais para alimentar o

9 “A tarefa do tradutor” Trad. Susana Kampff Lages IN: *Escritos sobre mito e linguagem*. pp. 104-105.

10 POUND, Ezra. *A arte da poesia. Ensaios de Ezra Pound*. Trad. Helyoza de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix; EdUSP, 1976. p. 77

preconceito do gênio indispensável do que para se compreender o que se passa na relação entre arte e vida (do artista, ou “da raça”, segundo Pound).

Muitas vezes a capacidade mediúnica da arte foi associada à existência (material ou espiritual, pouco importa) da musa inspiradora – dotada da faculdade de transmissão poética, destacada desde os tempos de Homero, Hesíodo e mesmo Platão –, cujos efeitos se fariam notar mais fortemente na poesia épica. Foi preciso, no entanto, que um poeta de sensibilidade lírica, que se pôs a escrever um épico sobre o seu povo, pressentisse a violência interpenetrativa entre obra e vida na atividade poética. Dois pequenos versos de Luís de Camões, no último canto dos *Lusíadas*, atestam-na:

Nô-mais, Musa, nô-mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida<sup>11</sup>

Não é apenas lamentado o destino do povo português, vencidas a honra e a glória pela cobiça. Algo mais se passa nesta breve passagem. Obra e poeta são violentados pela insistência da Musa; em termos benjaminianos, o grito por socorro é um grito de horror contra o teor, e a própria obra não se pode fazer sem a vida, isto é, sem a história, sem esse mesmo destino do qual se lamenta – embora essa vida, essa história mesma, figure, para o poeta como para o leitor, como força mítica. Diante disso, a Lira se destempera, a voz enrouquece... o poema, no entanto, continua a ser escrito. Não é que o poeta não tenha controle sobre seu processo e seja atravessado por forças completamente involuntárias, como cavalo de santo: mas seus movimentos carregam sempre a marca da vida, da história; mesmo o destempero, que poderia ser visto como fracasso diante do poema, é parte integrante de seu teor, e é constituído por história.

Para Benjamin, na base desse processo está o fato de que as obras literárias (não os artistas) intencionam determinadas relações ou “contextos de teor de linguagem” [*sprachliche Gehaltszusammenhänge*].<sup>12</sup> Para levar a questão adiante, no entanto, Benjamin precisou cindir o conceito de teor em dois para compreender as diferentes densidades das obras. Essa cisão tenta responder ao seguinte impasse: se o poema sobrevive à sua época e pervive (para falar no vocabulário do ensaio sobre

---

11 CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 262.

12 “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. p. 112.

“A tarefa do tradutor”),<sup>13</sup> e se ele se estrutura não apenas *na* história, mas *através* dela, como captar as suas densidades sem ignorar a carga histórica de suas construções de linguagem?

#### 4. Material e Ideal

No ensaio sobre Hölderlin, Benjamin afirmava que não era possível identificar o poema com o “poetificado” porque aquele seria uma solução possível para este. Como se aquilo que teria sido “poetificado” fosse mais volátil que a argamassa do poema, e configurasse mais uma tarefa que uma solução. Em outras palavras, a forma interna, aquilo que o poema condensaria em múltiplas densidades, não poderia ser confundido com sua forma e conteúdo.

É preciso, entretanto, evitar alguns mal-entendidos. A análise do poema não pode ignorar a sua aparência para lhe perscrutar uma essência oculta, como se a escritura nada dissesse sobre a verdade da obra. Em verdade, o “poetificado”, conceito pré-histórico daquele denominado teor, só é constituível – só ganhar existência de fato – através da solução caracterizada pela materialidade do poema. Trata-se, para Benjamin, de um “conceito-limite” (*Grenzbegriff*), entre a esfera da vida e a esfera do poema, que autoriza a crítica.

Foi na realização da crítica do romance de Goethe, intitulado *As afinidades eletivas*, que Benjamin precisou explicitar a relação entre a verdade da obra e sua concretude. Nesse ensaio o teor não figura mais como um conceito unívoco: fala-se de um teor-coisal (ou teor-de-coisa ou ainda teor-factual, *Sachgehalt*) e de um teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Em *Sachgehalt*, a tradução por “fato”, teor-factual, pode levar a crer que esse teor se refere apenas aos “fatos” e “acontecimentos” no tempo; em verdade, ele se refere muito mais à materialidade do texto, e à condensação histórica presente nessa massa de “coisas” (*Sache*) relacionadas sintaticamente, do que àquilo a que costumamos chamar “fato histórico”. No caso do ensaio referido, é à própria escritura de Goethe que corresponde o índice coisal desse teor, e não simplesmente o seu “contexto histórico”. A escritura de Goethe é história.

Para o filósofo, o teor-coisal sempre fora intencionado pelos estudos filológicos, cujos produtos consistiriam em “comentários” à obra, em contraposição ao objetivo da

13 “Pervivência” é uma solução de Haroldo de Campos para traduzir o uso do vocábulo “*Fortleben*” por Benjamin. “De pervivência se trata: *Fortleben*, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer”. CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. p. 59.

“crítica”, que almejaria o exame do teor de verdade.

É nesse contexto que vem à luz um dos trechos mais célebres de Benjamin, que compara as diferenças entre o trabalho do comentador e o do crítico com as diferenças entre o químico e o alquimista:

Se, por força de um símilo, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado.<sup>14</sup>

As madeiras e as cinzas correspondem aos vestígios do teor-coisal apreensíveis na obra. O teor de verdade, por sua vez, é análogo à chama, que o crítico deve sempre ter em vista. No entanto, não parece ocorrer que o crítico deva se afastar do trabalho filológico, do comentário. Segundo Benjamin, a crítica deve partir do comentário, da densidade das achas e do testemunho de vida das cinzas. Isso se explica na medida em que existe certa ligação entre os dois teores.

Que ligação é essa? Quanto mais significativo for o teor de verdade da obra, mais intimamente ele estará ligado a seu teor-coisal. Para o Benjamin do ensaio sobre Goethe, a durabilidade mesma das obras – e, nesse sentido, a sua sobrevivência até a crítica – depende disso. Essa ligação faz com que a obra, no momento em que surja, oculte radicalmente a sua verdade a seus contemporâneos; o distanciamento histórico (que, para retomar a discussão que está na base do conceito de vida, evidencia o quanto há de história naquilo que identificamos como “natural”) prepara a crítica dessas obras. Na medida em que os dados do real que as compõem desaparecem na realidade empírica, mais capacitado ficará o crítico para ver o teor-coisal, no qual poderá, enfim, experimentar o teor de verdade. A estranheza diante da linguagem que constrói a obra, e, principalmente, diante do seu cabedal de coisas (conteúdo, tema, forma, língua), é pré-condição da visada crítica diante dos teores.

Segundo o ensaio sobre Goethe, o teor de verdade sempre se mantém oculto.

---

14 BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”. Trad. Mônica Krausz Bornebusch. IN: *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009. pp. 13-14.

O teor-coisal, no entanto, revela-se no desdobrar histórico. A realidade dada é uma espécie de segunda natureza para os que nela vivem, e apenas o distanciamento é capaz de revelar a sua composição radicalmente histórica. “Torna-se cada vez mais uma condição prévia para todo crítico vindouro a interpretação do teor-coisal, isto é, daquilo que chama a atenção e causa estranheza”.<sup>15</sup> No momento em que esse material abandona a esfera do natural e entra naquela do estranho, isto é, quando a realidade que deu ensejo à sua construção ameaça desaparecer, o intérprete pode olhar para o seu teor-coisal como um crítico. Pode, então, perscrutar-lhe o teor de verdade.

O teor de verdade não reside, portanto, em “outra esfera”, apartada da obra, como um ideal flutuante. Ele se oculta na malha de coisas. Portanto, se não é a filologia que poderá alcançar o teor de verdade, não é sacrificando-lhe o método que se poderá fazer a crítica das obras.

Pode-se comparar esse crítico ao paleógrafo perante um pergaminho cujo texto desbotado recobre-se com os traços de uma escrita mais visível, que se refere ao próprio texto. Do mesmo modo como o paleógrafo deveria começar pela leitura desta última, também o crítico deveria fazê-lo pelo comentário. E inesperadamente surge-lhe daí um inestimável critério de seu julgamento: só agora ele pode formular a pergunta crítica fundamental, ou seja, se a aparência do teor de verdade se deve ao teor-coisal ou se a vida do teor-coisal se deve ao teor de verdade. Pois na medida em que se dissociam na obra, eles tomam a decisão sobre a imortalidade da mesma.<sup>16</sup>

Ora, essa relação entre os teores será fundamental em toda a obra de Benjamin. É ela quem configura da maneira mais bem acabada a inseparabilidade, no filósofo, do material e do ideal, do aparente e do verdadeiro. A obra possibilita a passagem da esfera das coisas para a verdade. Ao fazê-lo, revela essa qualidade essencial da verdade em Benjamin: seu núcleo temporal, sua relação inevitável com a história. Por isso o filósofo se dedicaria a escrever ensaios, que, desde Lukács, constituem aquela forma que se dedica a objetos formados historicamente, e só se autoriza a falar da vida a partir desses objetos.<sup>17</sup> No projeto materialista das

---

15 Ibidem, p. 13.

16 Idem.

17 O crítico discute sempre “as questões fundamentais da vida, mas sempre como se falasse apenas de livros e imagens, dos ornamentos bonitos e supérfluos da grande vida; e de modo algum de sua substância mais íntima, mas somente de uma superfície bela e inútil. (...) Na maioria dos casos, a

*Passagens*, a concepção de um núcleo temporal da verdade ficaria ainda mais aguda:

É importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma ideia.<sup>18</sup>

De qualquer forma, com relação à crítica de textos (poemas, romances...), o exame do teor-coisal passa por uma análise minuciosa da escritura mesma. Como identificar, no entanto, a esfera material da obra? O que é, para Benjamin, o “coisal”? A esse propósito, ainda em sua crítica sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin afirma que há nas obras ao menos duas camadas. A técnica constituiria a camada superior, exposta. Essa técnica toca o teor-coisal, ao tocar os dados do real, mas seria também uma barreira contra o teor de verdade. A técnica não é definida, portanto, pelo teor de verdade. Para o autor, “a apresentação [*Darstellung*] dos teores-coisais constitui o enigma cuja solução ele deve procurar na técnica”.<sup>19</sup> É na técnica que o teor-coisal se torna perceptível – mas é importante destacar que ela não se identifica com esse teor! Mesmo no âmbito do teor-coisal, como explicou o ensaio sobre Hölderlin, o teor é sempre forma interna, isto é, não aparente, não exposta. A técnica configura aquela forma interna, sendo, mais precisamente, a lei de seu funcionamento, de sua configuração. É isso que autoriza a identificação do “coisal” com a “escritura” mesma da obra.

Mas quando se passa do “coisal” para o “verdadeiro”? Se a técnica constitui uma barreira para a verdade na mesma medida em que constitui a porta de acesso às coisas, ela deve ser investigada pelo crítico no mesmo passo em que deve ser superada em sua análise.

---

crítica, isto é, o ensaio, fala de imagens, livros e ideias. (...) O ensaio sempre fala de algo já condensado em forma ou, no melhor dos casos de algo que já existiu; faz parte de sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente reordenar coisas que em algum momento foram vivas.” LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. p. 43.

18 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009. p. 505.

19 BENJAMIN, Walter. “*As afinidades eletivas* de Goethe”, p. 43.

## 5. Uma nota sobre a relação da técnica com o “teor-coisal”: No fim do mundo o livro fina

A técnica possibilita que o escritor “poetique”, isto é, configure um “poetificado” na imagem do poema. No entanto, ela não coincide com a sua forma interna, com o seu teor. A exigência de encontro entre vida e poesia, protagonizada pelas vanguardas artísticas do século XX, e a recusa irônica da possibilidade desse encontro, constituem o objeto da percepção dessa característica da técnica. Vida e poesia se encontram apenas na medida em que não se reconhecem, em que permanecem estranhas entre si e uma não sabe quando a outra irá emergir de seu centro. O lamento camoniano tem ainda muito que dizer sobre esse malogro.

Foi, no entanto, a consciência crítica aguda, aliada ao fazer poético, que fez com que esses versos de Camões ganhassem vida definitiva no século XX. Em suas *Galáxias*, o poeta e crítico Haroldo de Campos transformou o grito de horror, diante da inevitabilidade do teor-coisal, na lei de uma forma. Em um poema sobre o encerramento do próprio livro, Haroldo retoma os versos de *Os Lusíadas*:

musa

não mais não mais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta  
[séde  
me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro  
fina<sup>20</sup>

No fim do mundo o livro fina, e não há mais possibilidade de livro sem mundo. Esse momento coincide com o fim da técnica. Aonde não há coisas, não há poética; e sem esta, não se acessa aquelas. Ao mesmo tempo – a ausência de pontuação possibilita múltiplas abordagens sintáticas – o autor se encerra no fim do mundo onde o livro fina. Essa dupla relação, causa do destempero, é que constitui o jogo limpo do poeta. É a consciência crítica, e não poética, que faz com que Haroldo possa falar nesse tom. Na mesma medida em que o horror de Camões se enfraquece, cresce a atitude criadora, que perde em intensidade aquilo que ganha em reflexividade. Apenas o lamento se mantém. Por isso, ao ler as *Galáxias*, muitas vezes não sabemos se alguns trechos são ainda poesia ou se não se transformaram em discursos sobre esses próprios escritos.

Esse jogo, no entanto, será sempre limitado, e por isso o poema citado, que

---

20 CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011. sem página.

revela essa inevitabilidade, é um núcleo gerador de negatividade.<sup>21</sup> Limitado porque não está realmente ao alcance do poeta a opção final, isto é, o estreito gesto que unificaria o teor-coisal e o teor de verdade.<sup>22</sup> Restam as opções de um protesto ingênuo contra as coisas (como na teoria da arte pela arte, fundada sobre um profundo gesto irônico de atenção às formas), ou uma apaixonada imersão do poeta que não garantirá em hipótese alguma a força da expressão (uma vez que o teor não está ligado diretamente à atmosfera individual daquele que cria, mas a outro conceito de vida).

## 6. Teor e apresentação

Em seu ensaio sobre “A tarefa do tradutor”, Benjamin afirmava a existência de certa afinidade entre as línguas, visível na prática da tradução.<sup>23</sup> Haveria também, nos textos, um índice de traduzibilidade, que não apenas autorizaria a tradução, como a exigiria. As confusões acerca do conceito de *Darstellung* na obra de Benjamin remetem a essas afirmações do filósofo, quando mesmo um “erro” de tradução, digamos, uma opção que induz a uma ideia contrária àquela encontrada no texto traduzido, pode contribuir, na situação histórica, para que a sua verdade ganhe momentos mais nítidos.

Quero considerar aqui as implicações da teoria do teor para a própria escritura da crítica e da filosofia, recompondo a questão em função da exigência, por parte de Walter Benjamin, da forma do ensaio. Tal implicação deve ser compreendida em função da relação dos teores com a “apresentação” da verdade.

É Jeanne Marie Gagnebin quem defende a tradução do conceito de *Darstellung* por “apresentação” ou “exposição”. Em seu ensaio intitulado “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin”, que visa corrigir a tradução usual do termo por “representação”, ou ao menos evitar desentendimentos, há um trecho valioso para a compreensão das implicações do conceito de teor. Sua caracterização do conceito de *Darstellung* explicita a sua determinação com o par verdade e beleza, aparência e

21 Outros versos do poema: “fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não conto não quero anoiteço” (...) “tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que mentira ficção fiação” (...) “não conto não canto não quero descardenei meu caderno livro meu meu livrespelho” (...) “aqui neste fim-de-livro onde a fala coalha a mão treme a nave encalha” Idem.

22 Ainda que estive a seu alcance, essa opção não lhe daria o manejo direto da vida – é a própria ideia de teor que impossibilita esse gesto, e não uma impotência particular ou universal.

23 A esse propósito, cf. o trabalho arqueológico de Susana Kampff Lages, seguido de seu ensaio de leitura sobre “A tarefa do tradutor” em *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2007, especialmente pp. 161-228, onde são sintetizadas interpretação da autora com as de Paul de Man, Jacques Derrida, Haroldo de Campos e Jeanne Marie Gagnebin.

ideal.<sup>24</sup>

Para Jeanne Marie, a opção de Sérgio Paulo Rouanet e de João Barrento, nas traduções brasileira e portuguesa de *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (*Origem do drama barroco/trágico alemão*), pelo termo “representação”, remete o conceito de verdade a uma tradição filosófica que concebe a existência do “verdadeiro” como anterior ao seu próprio momento de aparição. A verdade, em Benjamin, no entanto, não possui existência sem a sua exposição mesma:

[A propósito da expressão *Darstellung der Wahrheit*] Parto da hipótese de que tal sintagma apenas se tornará inteligível se for reconhecido o duplo valor do genitivo ‘da verdade’. A expressão ‘exposição da verdade’ indica, por um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade; mas significa também, por outro lado, que a verdade só pode existir quando exposta, quando se apresenta e se mostra a si mesma. No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, é a própria verdade que guarda um movimento essencial de exposição de si mesma. Esses dois momentos são complementares e indissociáveis.<sup>25</sup>

Se verdade e beleza são indissociáveis e fundamentam como incontornável o momento de apresentação das ideias, no conceito de teor uma ligação análoga ocorre: aquela entre linguagem, história e verdade. (É essa analogia que torna os conceitos de teor e de apresentação, *Gehalt* e *Darstellung*, inseparáveis).

O conceito de teor explicita um condensado histórico que não só participa como funda um momento da verdade. As consequências são imensas: se é certo que a verdade é fundada a partir de um núcleo temporal, a própria escritura do texto filosófico deve lidar com a questão da apresentação. Dessa maneira, os problemas diante do artista, no enigma da obra, são semelhantes àqueles diante do filósofo. Em outras palavras, aquilo que se quer dizer é fundado tão somente pelo que se diz. Assim, é também a própria escritura que inaugura a tarefa cuja solução é por ela apresentada. Da mesma maneira que há um “poetificado” que liga o poema à vida, há

24 Ainda, para uma caracterização da relação entre verdade e beleza a partir da perspectiva do procedimento alegórico, cf. MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009. Especialmente o capítulo “O ser das ideias”, pp. 131-166.

25 GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (Ou verdade e beleza)”. IN: *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 68.

uma espécie de “veridictado”, que poderia ser entendido como “conceito-limite” – de utilidade tão somente metodológica – entre as esferas do texto filosófico e da verdade.

“É próprio da literatura filosófica ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação [*Darstellung*].”<sup>26</sup> A *Origem do drama barroco alemão*, esboçada dois anos depois do texto sobre Hölderlin e finalizada um ano após o ensaio sobre “A tarefa do tradutor”, expõe essa tarefa da apresentação diante dos teores-coisais, destinados a conter em si a experiência do teor de verdade.

Para Benjamin, se a filosofia quiser conservar a sua forma como apresentação da verdade, deve renunciar à ideia da escrita como mediadora de um conhecimento previamente estabelecido, e se ocupar justamente da prática da forma dessa apresentação. Segundo a argumentação do prefácio à obra sobre o barroco, a antecipação da verdade em um sistema previamente constituído seria oposta à experiência da própria verdade, isto é, à verdade mesma na medida em que é experiência. “*Gehalt is das Erprobte*”, “Teor é o experimentado”.<sup>27</sup> O teor só acontece enquanto fenômeno. Ele não é fixável, apenas os seus vestígios o são, na forma da escritura. Esses vestígios guardam a possibilidade de experiência da verdade. O teor não se fixa. Se experimenta, prova, testa. É por isso que o teor de verdade está sempre oculto – justamente no teor-coisal. “A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o teor de verdade se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um teor-coisal”.<sup>28</sup>

Benjamin se insere em uma linha de pensamento que tende a pensar a verdade enquanto beleza. Ele afirma que há duas lições essenciais no *Banquete* de Platão: a verdade (o reino das ideias) é o teor essencial da beleza e; a verdade é bela. O belo se mantém na esfera da aparência (da fulguração) palpável enquanto se reconhece abertamente como aparência, como fulguração. É por isso que a verdade não pode ser nunca desvelada, apenas experimentada. Ela é muito mais o objeto de uma revelação que de uma apreensão. “A verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça. E a questão mais profunda d’*O Banquete* é a de saber se a verdade poderá alguma vez fazer justiça ao belo.”<sup>29</sup>

São palavras introdutórias a uma de suas maiores obras críticas. Embora não

26 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 15.

27 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. p. 29

28 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. p. 17.

29 Ibidem, p. 19.

seja o lugar para uma apreciação dessa crítica, um breve comentário a esse propósito nos ajuda a esclarecer a questão. Trata-se da investigação do teor das peças do *Trauerspiel*, em que Benjamin colocou diante de si, como uma das etapas incontornáveis na imersão em seu teor-coisal, a análise do teor moral dessas obras, devido à sua relação com o conceito de culpa. Nesse contexto, precisou se perguntar sobre a possibilidade de julgamento moral dessas peças. Menos que o veredito final a esse propósito, importa-nos, aqui, a consequência epistemológica no contexto da teoria dos teores:

Têm as ações e os comportamentos, tal como uma obra de arte os apresenta, um significado moral enquanto reproduções da realidade? E ainda: poderá o teor [*Gehalt*] de uma obra ser adequadamente apreendido por meio de noções de ordem moral? A resposta afirmativa a estas duas questões – e, melhor ainda, a atitude que as ignora – confere às interpretações e teoria correntes do trágico, melhor que qualquer outra coisa, os seus traços inconfundíveis. E no entanto só a resposta negativa a estas perguntas pode abrir caminho à necessidade de entender o teor moral [*moralischen Gehalt*] da poesia trágica, não como a sua última palavra, mas como momento do seu teor de verdade [*Wahrheitsgehaltes*] integral, ou seja em termos de uma filosofia da história. (...) A arte não pode, de fato, permitir de forma alguma que alguém promova, nas suas obras, o tribunal da consciência, dando mais atenção ao assunto apresentado [*Darstellte*] do que à apresentação [*Darstellung*]. O teor de verdade dessa totalidade, que não se encontra nunca na doutrina abstrata, e muito menos na moral, mas apenas no desdobramento crítico e comentado da própria obra, só de uma forma altamente mediatizada pode incluir prescrições de ordem moral.<sup>30</sup>

Assim, a palavra final quanto a um dado teor reside na sua própria apresentação.<sup>31</sup> Isso se deve àquele “núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece”. Segundo Adorno, esse

30 Ibidem, p. 106

31 Assim, o objeto da crítica filosófica se assemelha a seu método. Nas palavras de Benjamin: “O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em teores de verdade filosóficos os teores-coisais presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do teor-coisal em teor de verdade faz do declínio da força de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína.” Ibidem, p. 194. Aqui, novamente o tempo prepara a crítica, na medida em que potencializa aquela etapa de destruição envolvida em seu procedimento. Apresenta os dados do real extinguidos, como ruína, em crise.

núcleo não está dado de antemão: “Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o teor [Gehalt] histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade; o *a posteriori* torna-se concretamente um *a priori* (...).”<sup>32</sup> É isso que constitui o teor enquanto *das Erprobte*, enquanto o experimentado.

## 7. Filologia e crítica: núcleo temporal da verdade e a teoria dos teores

O teor é o experimentado em muitos sentidos. Ao acessar o teor das obras, a crítica revela o elo das formas com uma dimensão mais ampla da vida (e da história). Resta ainda investigarmos a última configuração que recebeu em vida esse postulado, isto é, na chamada “fase materialista” de Benjamin. Para isso, valerá a pena revisitar algumas posições de Theodor Adorno.

Desde o ensaio sobre Hölderlin a crítica do poema em Benjamin se identifica com a crítica da vida. As densidades do poema são história. O poema que logra estreitar os laços entre teor-coisal e teor de verdade faz com que aquela vida na base de seu nascimento perdure. Essa sobrevivência convida a crítica a visitar o seu núcleo temporal.

Para Adorno – que desde cedo seguiu de perto a lição dos teores para a crítica – esse reencontro é tanto mais possível quanto mais o poema se entregou à “linguagem pura” que o atravessa. Ao comentar a relação entre poesia lírica e sociedade, Adorno menciona o papel da linguagem na mediação entre ambas:

A própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a

---

32 ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. IN: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2008. p. 26.

uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir.<sup>33</sup>

A palestra de Adorno é menos esotérica quanto à relação entre os teores, assim como quanto à relação entre vida e poesia. Na esteira de Benjamin, ele afirma que a proximidade entre essas esferas não tem a ver com uma determinação biográfica na constituição da verdade dos poemas: “o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais”.<sup>34</sup> Enquanto “o que foi poeticamente condensado”,<sup>35</sup> o teor é história nas formas de linguagem que mobiliza. Dessa maneira, a história não é trazida, pela crítica, de fora para dentro do poema, mas descoberta dentro dele. É por isso que Adorno insiste no caráter imanente dessa crítica, uma vez que ela retira a história de dentro do poema e a arremessa de volta à vida. Foi esse o gesto da análise de Adorno com relação à poesia lírica: revelou nela a sociedade individualista, que lhe deu ensejo, assim como o protesto desta diante daquela.<sup>36</sup>

O objeto da crítica é o movimento que arranca e devolve as obras à vida. Esse movimento é realizado, em primeiro lugar, pelos próprios poemas, na medida em que tomam das coisas os materiais que servirão à sua obra.

*multitudinous seas incarnadine* o oceano oco e regougo a proa  
abrindo

/um  
sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma  
cicatriz  
contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva

[violeta<sup>37</sup>]

Este outro poema das *Galáxias* de Haroldo de Campos é uma radiografia da

33 ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade” IN: *Notas de Literatura I*. p. 74.

34 Ibidem, p. 66.

35 Ibidem, p. 68.

36 “Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individualização. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística.” Ibidem, p. 67.

37 CAMPOS, Haroldo. *Op. cit.* Sem página.

relação entre o teor-coisal e o teor de verdade nas obras. A retomada da exclamação de Macbeth, “multitudinous seas incarnadine”, expõe a carne viva das coisas, ao mesmo tempo em que revela a “cadeia infinita de séries” que as compõe. O oceano que se abre é o próprio poema, e essa cicatriz é o rastro da leitura que leva às águas cor de carne e sangue. Mas o oceano é, ao mesmo tempo, oco: não é feito da mesma matéria que as coisas. O poema se abre “como uma vulva violeta”, mas apenas as funções sintáticas mobilizadas possuem “efetividade”, são “verdadeiras”. Todo o resto é significação, comparação, metáfora – transposição.

mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o  
aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte  
e o mar converte pois de mar se trata do mar que bate sua nata de  
escuma se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa  
se

[eu

Ihe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser  
que ele fala você dirá que ele cala e tudo será o mar e nada será o

[mar<sup>38</sup>

O leitor que procurar a vida no poema terá nas mãos apenas a areia fina do deserto. É justamente ao se abandonar à fulguração do poema e aos seus níveis de densidade, àquilo que não coincide com a vida, que o leitor encontrará o mar denso, “encarnado”. O teor-coisal do poema está mais em como ele manipula seus elementos, novamente em sua forma interna, do que naquilo que é manipulado. Nesse abandono conquistado, tudo, na vida, será o poema na mesma medida em que nada será o poema; e, na letra, tudo será experiência, e nada será experiência.

O que está no centro dessa reflexão é o movimento do mar, que cobre e descobre a areia em um movimento cílico. Esse movimento certamente remete ao mito – mas, como diz Benjamin no ensaio sobre Hölderlin, a justa expressão da vida não é tanto a forma mítica em si, mas o embate dos elementos míticos dentro do poema.<sup>39</sup> Nas *Galáxias*, tudo é cílico porque o poema devolve constantemente o material que toma emprestado, no nível de suas metáforas mesmas, mas nada

---

38 Idem.

39 “A análise das grandes obras poéticas irá encontrar certamente não o mito, mas sim uma unidade gerada pela violência dos elementos míticos que lutam entre si, a qual será a genuína expressão da vida.” BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. p. 17.

permanece igual porque essa experiência não é fixável. “Tudo será o mar e nada será o mar.”

Se é através do teor-coisal que se pode acessar o teor de verdade do poema, é a experiência de sua verdade que faz com que a crítica possa acessar uma esfera elevada, que contém não apenas a solução poética determinada, como também as outras possíveis.

A lei formal fundamental do “poetificado” (...) declara que, no interior do poema, todas as unidades aparecem já numa intensa interpenetração, que os elementos jamais podem ser captados em estado puro; mas sim apenas no entrelaçamento de relações no qual a identidade de cada ser singular é função de uma cadeia infinita de séries, através das quais o “poetificado” se desdobra.<sup>40</sup>

O que pode ser experimentado no poema, enquanto determinação, enquanto ser singular, se abre à atitude crítica como um múltiplo de possibilidades. O teor possui uma amplitude descomunal, se comparado ao escrito, ao formado. Acessá-la é penetrar a dimensão de vida – num sentido mais elevado – do teor-coisal. Essa vida mais pura, revelada, realiza um reencontro redimido com o material.

Quando Benjamin escreveu seu capítulo sobre Charles Baudelaire e o submeteu a Adorno, com esperanças de publicá-lo na revista do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt,<sup>41</sup> não podia prever a resposta extremamente negativa do amigo. Investigar essa polêmica nos deixará melhor abrigados com relação ao teor.

Adorno criticava a atitude pouco reflexiva de Benjamin, acusando-o de ter reunido um material sem o apoio da argamassa teórica. A carta enviada a Benjamin em 10 de novembro de 1938 denuncia a sua “dialética sem mediação”: “Temas são reunidos, mas não elaborados”; “Panorama e ‘vestígios’, *flâneur* e passagens, modernidade e sempre-igual, tudo isso sem interpretação teórica”; “uma tendência de relacionar os conteúdos pragmáticos de Baudelaire diretamente aos traços contíguos da história social de seu tempo”.<sup>42</sup>

---

40 Ibidem, p. 28.

41 A propósito da relação de Walter Benjamin com Theodor W. Adorno, da amizade à relação de “mecenato” deste com aquele, cf. GATTI, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

42 ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012. pp. 398-401

Penso por exemplo na passagem acerca do imposto sobre o vinho, em certos comentários sobre as barricadas ou no já citado trecho sobre as passagens, que me parece particularmente problemático, porque é justo aqui que permanece precária a transição de uma elementar consideração teórica sobre fisiologias para a representação “concreta” do flâneur.<sup>43</sup>

Recuemos um pouco. De que se tratava, exatamente, esse escrito? Benjamin o concebia como o segundo capítulo de um livro modelo para seu tão aguardado livro das *Passagens* (que permaneceria em construção até o fim de sua vida). O livro sobre Baudelaire deveria apresentar a imagem do século XIX a partir dos poemas de *As Flores do Mal* e dos objetos e fatos históricos em torno das passagens parisienses. Em carta a Horkheimer em 28 de setembro de 1938, Benjamin explicava o que pretendia com “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, o escrito citado na correspondência com Adorno:

A função desta segunda parte é, em termos gerais, a da antítese. Volta decididamente costas à problemática de teoria estética da primeira parte e propõe-se fazer uma interpretação crítico-social do poeta. Trata-se de um pressuposto de uma interpretação marxista, mas que por si só a não realiza. Isso está destinado à terceira parte, em que a forma será legitimada na sua contextualização materialista de modo tão decisivo como na primeira parte enquanto problema. A segunda parte, vista como antítese, é aquela em que a crítica em sentido mais estrito, nomeadamente a crítica a Baudelaire, tem o seu lugar. Nessa parte tinham de ficar claros os limites impostos à sua obra, mas a interpretação definitiva deles só é feita na terceira parte, que terá um núcleo de motivos autônomo.<sup>44</sup>

O que incomodava a Adorno nessa apresentação “crua” da obra de Baudelaire era o desamparo do material: afirmava que a exposição era demasiadamente ingênua, e exigia a teoria, a mediação que possibilitaria a sua iluminação. Essa iluminação fora prometida por Benjamin, e estaria reservada à terceira parte; não se trata, no entanto, de se perguntar se o terceiro capítulo realmente faria esse movimento pela mediação, ou se Benjamin estava fascinado pela ideia de uma espécie de coleção dos detritos históricos.

---

43 Ibidem, p. 402.

44 BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 380.

A carta enviada a Adorno em 9 de dezembro de 1938 nos permite perguntas mais interessantes. Benjamin defendera-se dizendo que fora preciso lançar mão do procedimento filológico diante de Baudelaire. “Quando você fala de uma ‘apresentação estupefata de meras facticidades’, está caracterizando a genuína atitude filológica”.<sup>45</sup> Ora, filologia! Justamente ele, que se dedicara a criticar a atitude dos filólogos em seus trabalhos estéticos de maior consistência, que a contrapôs à atitude crítica, e que exigiu a sua superação na leitura de autores da tradição! Por que, agora, filologia?

Benjamin recorda, na mesma carta, que essa crítica fora constante em sua obra; mas anota uma advertência:

Se você recordar outros trabalhos meus, verá que a crítica da atitude do filólogo é uma velha preocupação minha – e idêntica, intrinsecamente, àquela quanto a omito. É ela que provoca a cada caso o próprio esforço filológico. É ela que insiste, para usar a linguagem do meu trabalho sobre as *Afinidades eletivas*, na revelação dos teores-coisais nos quais o teor de verdade é desfolhado historicamente.<sup>46</sup>

É essa atenção ao teor-coisal que comanda a obsessão do capítulo de Benjamin pelos materiais. A crítica de Adorno com relação a uma “interferência imediata do imposto sobre o vinho” no poema “*Le vin des chifonniers*”<sup>47</sup> é rebatida por Benjamin no sentido de caracterizar a descoberta dessa relação como uma etapa necessária no desdobramento do teor de verdade da obra. “A junção foi legitimamente

---

45 ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 414

46 Ibidem. p. 415

47 Para que se faça ideia do tom de Benjamin acerca do poema: “Marx fala, como não podia deixar de ser, de forma pejorativa quando se refere aos grupos das tabernas, onde o conspirador subalterno se sentia em casa. Os vapores que aí se concentravam eram também familiares a Baudelaire. No meio deles nasceu o grande poema que traz o título ‘O vinho dos trapeiros’. A sua gênese deve poder situar-se por meados do século. Nessa altura circulavam no espaço público motivos que ecoam neste poema. A dado momento discutia-se o imposto sobre o vinho. A Assembleia Constituinte da República havia dado parecer favorável à sua abolição, como já acontecera em 1830. Em *As Lutas de Classes em França*, Marx mostrou como a abolição desse imposto fazia convergir a reivindicação do proletariado urbano com a dos camponeses. O imposto, que onerava o vinho de consumo corrente com taxa igual à dos vinhos finos, reduziu o consumo ‘ao instalar às portas de cada cidade com mais de 4000 habitantes alfândegas municipais, transformando cada cidade num território estrangeiro com taxas protecionistas contra o vinho francês’. ‘No imposto sobre vinho’, diz Marx, ‘o camponês saboreia o *bouquet* do governo’. Mas prejudicou também o habitante das cidades, forçando-o a vinho mais barato nas tabernas fora da cidade. Aí servia-se o vinho livre de impostos, a que se chamava *vin de la barreira*. A acreditar no que diz o chefe de seção do quartel-general da polícia, H.-A. Frégier, os operários exibiam com orgulho e arrogância os efeitos desse prazer, o único que lhes era concedido. (...) O vinho despoleta nos deserdados de vingança e de glórias futuras, como se pode ler em ‘O vinho dos trapeiros’ (...)”. BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. pp. 19-20.

estabelecida no contexto filológico – como deve ocorrer na interpretação de um escritor antigo. Há no poema um peso específico que é assumido na sua leitura autêntica (...).<sup>48</sup> A atitude filológica corresponde a essa descida à malha de coisas, e que ali se detém. Não apenas porque somente desse ponto será possível acessar a verdade, como também porque essa verdade estará destinada também a essa malha. No que diz respeito ao contexto filológico do poema de Baudelaire sobre o vinho, “só quando esse peso nele se impõe é que a obra pode ser tocada, para não dizer sacudida, pela interpretação. Esta não se concentraria, na obra em apreço, em questões tributárias, mas antes no significado da embriaguez para Baudelaire”.<sup>49</sup> É por isso que é preciso submergir no teor-coisal: o teor de verdade é a experiência filosófica que permite partir da vida para a ela retornar com olhos renovados.<sup>50</sup> Nesse sentido, não é apenas o significante puro, neutro, do vinho, mas a situação de vida (de história) que *le vin* (em “bom francês” do século XIX) sustenta.

Nesse reencontro, a malha de coisas já não se caracteriza apenas pelo que é, mas por aquilo que ainda pode ser. A crítica do poema se configura como a crítica da vida. É o que parece dizer esse trecho da carta de Benjamin, que precisa nos soar como um enigma:

A aparência de facticidades fechadas, que se prende à investigação filológica e sujeita o pesquisador a seu feitiço, desaparece à medida que o objeto é construído de uma perspectiva histórica. As linhas de fuga dessa construção convergem em nossa própria experiência histórica. Com isso o objeto constitui-se como mônada. Na mônada ganha vida tudo aquilo que jazia em rigidez mítica na condição de texto.<sup>51</sup>

---

48 ADORNO Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 415.

49 Idem.

50 A esse propósito, cf. também o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin intitulado “Comentário filológico e crítica materialista” (em *Limiar, aura e rememoração*), que situa o conceito de teor não apenas diante da ideia de vida, como também da de morte. A posição ocupada por Jeanne Marie, permite que a autora destrinche o conceito de teor a partir de outras constelações no pensamento de Benjamin, um pouco distintas das apresentadas aqui.

51 Ibidem, pp. 414-415.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2008.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG, 2009.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011
- \_\_\_\_\_. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GATTI, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2007.
- LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia. Ensaios de Ezra Pound*. Trad. Helyoysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix; EdUSP, 1976
- SAUTER, Caroline. “The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin’s Early Poetry, Theory and Translation ». In: FERBER, Ilit; SCHWEBEL, Paula (org). *Lament in*

Rafael Zacca Fernandes. Do conceito de *Gehalt* em Walter Benjamin. Para uma crítica do poema como crítica da vida. *Limiar*, vol. 3, nº. 6, 2016.

*Jewish Thought*. Berlim/Nova York: de Gruyter, 2014.