



Tereza de Castro Callado¹

**Figuras benjaminianas no fluxo e contrafluxo da história do poder:
do sacrifício à sonolência prandial**

Resumo: Equiparar as figuras benjaminianas entre si, apontando nelas o fluxo e o contrafluxo da história da civilização, investigada por Benjamin, durante o estudo filológico do *Trauerspiel* – dramaturgia luterana alemã do século XVII – quando e onde ele descobre, na representação da corte barroca, a noção de uma *facies hipocrática* da história e, ao mesmo tempo, a face de Janus do monarca absolutista que se projeta, como pós-história, na Modernidade.

Palavras-chave: Poder; *Flâneur*; Caráter destrutivo; Monarca do século XVII; Contrafluxo

**Benjaminian Representations in the Flow and Counter Flow in the History of Power:
From the sacrifice to prandial drowsiness**

Abstract: To Compare the benjaminian Representations among themselves, indicating in them the flow and counter-flow of the history of civilization, as it was investigated by Benjamin, during the philological study of *Trauerspiel*-17TH century German Lutheran dramaturgy. There, on the representation of the Baroque Court, he learns the notion of a Hippocratic facies of history and the face of Janus in the absolutist sovereign, that is projected in Modernity as post-history.

Keywords: Power; *Flâneur*; Destructive character; 17TH century monarch; Counter-flow.

¹ Pós-doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), Professora da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: mterecall@yahoo.com.br.

Introdução

No modelo calculista, geométrico, orientado pelo elemento classificatório e ordeiro da máquina, não há alternativa, na civilização atual, a não ser seguir em sentido único. Para esse roteiro sem alternativas Benjamin utiliza a metáfora “rua de mão única” (*Einbahnstrasse*). Na contramão dessa marcha, que exemplifica com o historicismo de origem positivista, o filósofo de Berlim assume uma postura transgressora enquanto metodologia, a que ele chamará “desvio” (*Umweg*). Vamos utilizar as dicas para esse caminho indireto, em busca da verdade filosófica, nos detendo no conceito de *ideia*, para chegarmos à polarização da realidade desvelada pelo momento histórico do barroco e observar a sua pós-história na Modernidade. Contrariando a filosofia alemã do Século das Luzes que ensinou a *Aufklärung* – onde a *Razão é o Espírito em si* e o *Espírito, liberdade* –, sua consequência imediata – a crença “na perfectibilidade infinita do gênero humano”² – foi desmentida no cenário de guerras que assolou a Europa no início do século XX e empalideceu as expectativas em um progresso da humanidade em si. Assim o progresso assume o seu lado imantado ao poder e à marcha de catástrofes. O filósofo alerta sobre a falsa utopia prometida por ele: “É preciso fundar o conceito de progresso sobre a ideia de catástrofe”³. Essa afirmativa tão contundente nos arrebatava à reflexão sobre o desenrolar civilizatório e seus pontos de estrangulamento no cenário da cultura transformada em barbárie, nos adverte o ensaio *Experiência e Pobreza* que revolve os fundamentos da nossa óptica sobre o papel do conhecimento conhecido por ciência e tecnologia. A conferência de 1930, com o título *Teorias do fascismo alemão* sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger, denuncia a utilização da técnica na guerra imperialista, apontando para, além da destruição avassaladora, as linhas psíquicas que atravessam o campo de batalha: a transformação do combatente⁴, que regressa emudecido para casa, o que leva Benjamin a concluir que a catástrofe já é o que está aí: “*Das es so weiter geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene*”⁵. A partir da análise do *Trauerspiel*, Benjamin já havia mostrado a interferência ideológica que faz vibrar

² BENJAMIN, Walter. “Teses por um conceito da história”. In: _____ *Magia e Técnica, Arte e Política*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 229.

³ No original: “*Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren*”. BENJAMIN, Walter. “Zentralpark”. In: _____ *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1991, S. 246.

⁴ BENJAMIN, Walter. “Teorias do Fascismo Alemão”. In: _____ *Magia e Técnica, Arte e Política*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 69.

⁵ BENJAMIN, Walter. “Zentralpark”. In: _____ *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1999, p. 246.

aquela época em torno das seduções do poder. Ele chega àquela análise movido pela realidade alemã tumultuada do seu tempo. O cenário político e social da Alemanha contemporânea a Benjamin é o laboratório e o registro da sua hipótese sobre o retrocesso – o entrave ao processo de espiritualização intelectual. Na realidade do povo germânico, as contradições inerentes à falência desse projeto (poderíamos citar aí a ascensão e queda do III Reich) que fraturou a Constituição alemã da República de Weimar⁶ com a deturpação do sistema legislativo, é um sintoma que testemunha as contradições da criatura, portanto, desfaz da crença em uma “perfectibilidade infinita do gênero humano”⁷, como explicita a tese 13 de *Sobre o conceito da história*. O expediente para articular a contradição com toda a sua ironia Benjamin vai encontrar nos núcleos de estudos sobre o pensamento de Immanuel Kant,⁸ onde ele descobre o fundamento para pensar, a partir da antinomia, uma forma de linguagem adequada para identificar as condições de indefinição do nosso tempo. E concebe, com a antinomia kantiana, os fundamentos para a *Allegorie*, capaz de descrever os conflitos da realidade na sua gênese, para denunciá-las. No estudo sobre as formas de percepção para decifrar obscuridades e enigmas, no espaço entre a significação e os signos da linguagem, Benjamin descobre uma utilização da *Allegorie* nos símbolos visuais dos egípcios, nas ruínas da Escandinávia, na origem do cristianismo, nas catacumbas e na emblemática dos antigos uma forma de comunicar que inclui o elemento visual e onde “uma mesma coisa podia simbolizar uma virtude e um vício, e portanto, em última análise, podia simbolizar tudo”, como diz o *Trauerspielbuch*⁹. Na linguagem visual do barroco – a *Allegorie* – por trás de cada imagem, existia uma ideia, observa. Esse é o estímulo de Benjamin para *assumir* a ideia antes do elemento conceitual, como expressão da realidade em conflito, da realidade contraditória do seu tempo, porque o conceito, diz ele, utiliza um “universal” retirado da média e que esquece o particular, enquanto a ideia vê as polarizações da realidade: “A ideia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo”¹⁰. Essa é uma forma de dizer que: “O caminho da verdadeira investigação filosófica é a representação. Representação por um desvio – a ordem das ideias”¹¹. Mas essas ideias não são indiferentes ao particular. Elas nomeiam os fenômenos. Os fenômenos, por sua vez, estariam fadados ao desaparecimento, caso não fossem reconhecidos

⁶ ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do Nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 114.

⁷ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito da história”, Op. cit. p. 229.

⁸ WITTE, Bernd. *Walter BENJAMIN uma biografia*,. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 36.

⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 196.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 57.

¹¹ BENJAMIN, Walter. Apresentação por Sérgio Paulo Rouanet. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 13.

pelos ideias. Esse estudo nos levou a utilizar, como ponto de início para a análise da cultura transformada em barbárie e denunciada pelo filósofo, as alegorias de sua obra. Através delas podemos observar com clareza o fluxo e o contrafluxo da História da civilização, com sua *facies hippocratica*¹², no processo de *naturalização* da História, que exibe a deliquescência moral representada em uma caveira (*Totenkopf*),¹³ imagem que Benjamin utiliza para caracterizar, no *Trauerspielbuch*, a marcha da catástrofe. Tomemos como base as alegorias da obra benjaminiana, que representam os fenômenos do poder, do príncipe absolutista do século XVII e sua pós-história, na Modernidade; do trapeiro ao poeta; do jogador ao casquilheiro intelectual, e ao anjo da história; do colecionador ao *flâneur* e ao caráter destrutivo, em todas, Benjamin põe conceitos em movimento, transgredindo o *status quo*, apontando outras possibilidades de pensamento. São muitos os tipos que se afiguram na cultura, ou nas arestas, dos seus píncaros, sob o cenário luxuriante da vitrine nas passagens parisienses, com seu exotismo, à rua de macadame, para lembrar a deslumbrante Paris, remodelada pelo prefeito Barão Georg de Haussmann.

Às vezes, a reflexão de Benjamin paira simplesmente em uma figura histórica, como o Narrador, com uma lista de conceitos para nos alertar com a memória, a sabedoria e a verdade. O que seduz Benjamin a ponto de levá-lo a descrever esses tipos que caracterizam a realidade no seu extremo? Todos pensamos de imediato na política. A política pensada por Benjamin se dilata, é compreendida *latu sensu*, ela desce à sua unidade, ao diálogo mínimo, ao convívio entre duas pessoas, que não exclui o drama, a tensão, evocando o *agon das forças* dos antigos. Esse convívio se destina a educar. Retomemos nossa reflexão sobre o outro extremo. Vejamos a dramaturgia do século XVII em torno da alegoria do príncipe barroco com toda a sua pujança, empertigado na posição de um soberano cômico da responsabilidade sobre seu povo e “petrificado na atitude de um mártir cristão”¹⁴, como mostra um frontispício sobre o trono: “As pessoas que se encantam com o brilho dessa coroa não sabem o peso que ela representa sobre os ombros de um rei”. É pela exemplaridade que Benjamin se envolve com a reflexão sobre a *Allegorie* da figura principesca desenvolvida no *Trauerspiel* do século XVII. Essa imagem chega a desafiar o “sistema jurídico do principado barroco”, para introduzir, com seu comportamento *ex-officio*,¹⁵

¹² Idem, ibidem, p. 188.

¹³ Idem, ibidem, p. 188.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 111.

¹⁵ A essa experiência política narrada por Benjamin através da figura de um príncipe barroco que a despeito das recomendações da Cúria e do Direito Constitucional Absolutista abre um estado de exceção (*Ausnahmezustand*) na alma para perdoar o súdito culpado, denominei de *ex-officio* por não fazer parte do código legal e não constar nas cláusulas do direito prescritas no Sistema Jurídico do Principado Barroco. CALLADO, Tereza de Castro. “O comportamento *ex-officio* do estadista na teoria

novas possibilidades no espaço político: a reflexão de que a responsabilidade política não cabe a um só, mas, ao contrário, precisa ser compartilhada, dividida e atribuída a todos, enquanto o poder exercido por apenas um pode ser dilacerador.

A experiência da origem

Com base na atitude do governante concebido por Benjamin, será explicado, no decorrer dessa reflexão, o título do excerto “A experiência da origem”. Ela tem a ver com a luneta estética utilizada pelo filósofo para aquilatar os fenômenos políticos e sociais da realidade. Contraria o estereótipo que a História atribui ao absolutismo político do século XVII. A obra de arte da dramaturgia luterana dos Seiscentos – o *Trauerspiel* – vai ocupar as reflexões de Benjamin, de 1923 a 1925, que pretende mostrar o equívoco da teoria da soberania da época. Para isso, delinea outro contorno para a figura do monarca, que aparece em forma de fragmento entre as obras de Gryphius, Lohenstein, Opitz, Haugewitz e Hallmann. A sensibilidade artística do barroco desvela um rei, na sua posição aparentemente soberana, mas que, na verdade, sucumbe vítima da catástrofe do poder. Tal o tirano descrito por Platão, no livro nove da *República*, que não existiria caso não houvesse quem lhe obedecesse, o rei absolutista sofre consequências semelhantes pelo peso do poder, ao *metamorfosear-se*, exemplarmente, de tirano que é, no universo político absolutista, em mártir, quando movido pelas vicissitudes históricas do conflito civil religioso originário da Reforma. Diante do impasse provocado pelas guerras de religião, quando é obrigado à decisão, a todo custo, e sentindo-se incapacitado para tal, o rei torna-se presa fácil do conselheiro intrigante, cujo objetivo é usurpar-lhe o reino. Característico desse cenário da corte, Benjamin chama a atenção para o isolamento e a solidão a que um rei é sacrificado – tributo vultoso na manutenção da “função sacrossanta” dada por Deus ao homem, que o rigor da moral luterana não permitia confrontar com a miséria real da condição humana. A manutenção dessa onipotência e a ideia da uma origem divina para os reis, se tem, quando se lê *O Patriarca*, de Robert Filmer, obra conceituada da época cujo objetivo era manter, nas cortes principescas, os remanescentes teológicos da teoria de John de Salisbury acerca do sistema teocrático medieval¹⁶ que garantia o halo de sacralidade mantido pela estrutura mística da

da soberania em *Origem do drama barroco alemão*. In: ____ *Ética e Metafísica*, Coleção Argentinum Nostrum, Fortaleza: Eduece, 2007, pp. 109-140.

¹⁶ Talvez seja correto dizer que o príncipe de John de Salisbury não é um ser humano no sentido comum. Ele é “perfeição” desde que chegue a ser príncipe e não tirano”. KANTOROWICZ, Ernst. *Os dois corpos do rei*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.77.

autoridade, como já dizia Montaigne¹⁷. O rei representava a *imago Dei* ou a equidade de Cristo (*Rex imago Christi ou Christus aequitatis*).¹⁸ Nessa interpretação, ele estaria acima da lei. Sendo *legibus solutus*, isto é, liberto da imposição de cumprir a lei, por um desígnio já em si divino, “deve agir com base em seu sentido inato de justiça”¹⁹. Encarnaria, nesse caso, a lei viva²⁰, ou seja, na cena da corte representada pela dramaturgia barroca, quando o Direito Constitucional prevê que um rei pode deliberar em um estado de exceção (*Ausnahmezustand*) ditatorial, o monarca transgride essa norma, faz valer sua decisão, pois se espelha no modelo divino da soberania através dos remanescentes teológicos medievais presentes na política seiscentista e infiltrados no senso comum. Ele se faz respeitar através da ação justa. Nesse caso, faz renascer o princípio político grego do *nomos empsychos* – lei viva. Essa ideia de lei viva, no entanto, é incompatível com o absolutismo, pois, nele, o rei tinha plenos poderes sobre o reino, enquanto na ideia de uma “função sacrossanta dada por Deus ao rei”, o princípio da Equidade devia ser o espelho para o compromisso do rei com o reino e seus súditos. Retoma para a discussão sobre a decisão régia uma teoria de Diotogene, em parte recuperada por Stobeo que diz: “O rei é o mais justo/ o mais justo é o mais legal/ sem justiça ninguém pode ser rei/ mas a justiça é sem lei/ O justo é legítimo/ E o rei, que é a causa do justo/ É a lei viva”²¹. Sendo a lei viva, ele delibera com justiça.

Diante do poder opressor do momento absolutista, a opção pelo *estado de exceção* que o monarca abre na alma para libertar o reino da catástrofe é o contraponto que a dramaturgia seiscentista oferece para uma reflexão política. Interessante é notar a origem comum desse expediente político também em Carl Schmitt, simpatizante do Partido Nazi, cuja troca de correspondência com Benjamin foi causa de pudores. Em *Politische Theologie* Schmitt afirma: Soberano é aquele que decide em um estado de exceção²². Na verdade, esse fato foi o estopim para a escrita de Susanne Heil sob o título de *Gefährliche Beziehungen Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Dica ou não para o desenvolvimento da teoria da soberania em Benjamin, ou ainda coincidência, certo é que o fato não implica nenhum compromisso de Benjamin com a ideologia de Schmitt. Pois o caráter da decisão contemplada na teoria da soberania política em Benjamin tem seus fundamentos no preceito da mística judaica

¹⁷ “A realiza forma em torno [do rei] uma atmosfera luminosa que o envolve, o esconde e faz que escape à nossa vista ofuscada pelo seu brilho”. MONTAIGNE, Michel de. “Ensaio III”, Os Pensadores, Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987-88, p. 141.

¹⁸ “Imago aequitatis (imagem da equidade). KANTOROWICZ, Ernst. Op. cit., p. 76.

¹⁹ KANTOROWICZ, Ernst. Op. cit., p. 76.

²⁰ “Baldus chamava ao rei de *lustum animatum*”. KANTOROWICZ, Ernst. Op. cit., p. 94.

²¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*, tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 106.

²² “*Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet*”. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie – Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot, 1996, p. 13.

de evitar o julgamento e também nos remanescentes do sistema teocrático cristão do medievo.

O desvelamento realizado pela estética barroca quanto ao comportamento real, que chega a fundar uma outra teoria da soberania, segundo a interpretação de Benjamin, provoca uma revolução copernicana na política, trazendo à tona as vísceras da história do poder e dando nome aos vícios, intrigas e crimes de conselheiros, cortesãos e figuras reais, nas cortes, na disputa pelo trono, mas, ao mesmo tempo, contempla os vestígios da virtude ocultos em fragmentos do drama. O monarca barroco é alvo desse descerramento. A princípio cercado de conselheiros que possam lhe amenizar o peso das decisões, ele vê seu trono ameaçado pelas maquinações. Teme ser vítima da conspiração. A respeito dessa situação diz Pascal: Um rei nunca pode estar sozinho. E o filósofo inventor da máquina de calcular: recomenda: o rei tem que ser constantemente distraído, para que não mergulhe na loucura, que lhe assalta, com o peso do compromisso, no momento em que as imposições políticas exigem uma iniciativa, como por exemplo no espaço das disputas internas acirradas pela divisão da religião, em que os cristãos disputavam entre si a mesma fé sob ópticas diferentes. Faz parte do universo da corte o isolamento e o constante sobressalto imposto a um rei no momento de tomar uma atitude para sanar a sublevação. Quando isolado, o rei mergulha no terror, adverte Pascal,²³ pois este sabe que um monarca corre o risco constante de ser usurpado pelo conselheiro e seu espírito intrigante. A fragilidade da condição principesca, na dramaturgia, é tal que sugere a superioridade do bobo da corte, conhecedor das intrigas políticas e capaz de desarticular ou pelo menos neutralizar o universo de compromissos e preocupações que assediam a figura real. Pelo conhecimento que essa figura guarda das maquinações e dos conluios captados furtivamente, o drama conclui que “o palhaço e o bobo da corte são incômodos para os personagens”²⁴. As sutilezas descobertas nas conversações, o convívio no espaço interno da corte, dão a essas personagens uma superioridade diante da figura real. Essas inversões constroem uma dinâmica para o drama. Na óptica do barroco político, as contradições e polarizações são constantes: “epigramaticamente: onde está o cetro, está o medo” diz Gryphius, em *Leo Armenius*. Em outra ocasião, “a triste melancolia em geral mora nos palácios”, diz Filidor, em *Ernelinde*.²⁵ Da configuração do tirano para seu outro extremo – o mártir – surge a reflexão sobre a condição humana. A contradição reaparece na ideia de uma

²³ BENJAMIN, Walter. “Deixe-se um Rei inteiramente só, sem nenhuma satisfação dos sentidos, sem nenhum cuidado no espírito, sem companhia, pensar em si mesmo com todo lazer, e se verificará que um Rei que se vê é um homem cheio de misérias, e que ele as sente como qualquer outro”, diz Pascal. *Origem do drama barroco alemão*. Op. cit., pp. 166-167.

²⁴ Idem, ibidem, p. 147.

²⁵ Idem, ibidem, p. 167.

soberania que, exercitando o poder absoluto de seiscentos, deixa entrever o seu outro lado – o do martírio – quando o rei se sacrifica pelo reino, para *estabilizar a história*.²⁶ Na figura dele, que encarna a história, se sobressai uma atitude anti-histórica. O sacrifício não transparece. No drama, o heroísmo histórico é abdicado em favor do “heroísmo estoico”²⁷. Só a figura real conhece o sacrifício de governar. A austeridade da moral de Lutero não permitia um confronto entre a perplexidade terrena do homem e o poder hierárquico do Príncipe,²⁸ o que era comum nos dramas de Calderón. Essa perplexidade movia o rei ao sentimento de piedade desconhecido da dramaturgia luterana, onde a queda era o desfecho final. O drama mostrava que “tudo que é humano é transitório em comparação com o divino, mas também que assim deve ser”²⁹. Não havia entre os autores um consenso quanto ao valor da moralidade ou da ética que fazia os reis permanecerem firmes, apesar do sacrifício, sustentando o reino *com as leis de ferro da natureza*³⁰. O sacrifício e a queda dos reis faziam parte do processo de substituição da função real. Tudo isso era desconhecido para a época fechada em uma mentalidade de destino que conduzia à morte. Mas a arte da dramatização não escondia as fragilidades que constituíam a razão básica da catástrofe, uma vez que o barroco não camuflava a história. Diz Benjamin: “natural na tendência barroca de fugir do mundo não é a antítese entre a história e a natureza, mas a total secularização da história no processo de criação”³¹. Isso quer dizer que no reino animal a soberania tem a responsabilidade de prover o menor de apoio, ou em outras palavras, que um rei tinha por compromisso com o seu povo a responsabilidade de manter o reino, e muitas vezes ele o fazia, com o esplendor de sua dignidade ética (*Glanz der ethischen Würde*) enquanto nenhum outro personagem exibia nenhum sopro de convicção revolucionária³². No excesso em que o movimento estético do barroco mergulha, “os reis só podiam ser vistos como inteiramente bons ou inteiramente maus”³³, mesmo no excesso que dilacera o corpo do soberano e ferra esse corpo com o estigma do mártir.

Mas o excesso também estimula a leitura do mundo pelo conhecimento, gerando o esplendor das bibliotecas. Grandes energias contraditórias moviam o espírito do tempo. Elas surgem na teatralidade, sempre pronta a encenar um cadafalso e uma execução. Polos extremos da existência coabitavam, exigindo sabedoria. Uma forma de domínio pelo conhecimento se acha na sabedoria do

²⁶ Idem, ibidem, p. 119.

²⁷ Idem, ibidem, p. 112.

²⁸ Idem, ibidem, p. 107.

²⁹ Idem, ibidem, p. 111.

³⁰ Idem, ibidem, p. 97.

³¹ Idem, ibidem, p. 115.

³² Idem, ibidem, p. 111.

³³ Idem, ibidem, p. 92.

intrigante.³⁴ Para Benjamin o intrigante possui o saber das significações. Ele conhece a vida na corte, as sutilezas e as depressões em torno do monarca e as manipula com “astuta versatilidade”. No Conselheiro Privado, “saber, poder e vontade atingem proporções demoníacas”³⁵, diz Hallmann numa interessante passagem do *Leichrede*, citada por Benjamin: Não me compete, como político, “entrar nos gabinetes da sabedoria celestial”, diz com ironia, Ele mostra de que maneira “o drama luterano acentua os traços infernais desse conselheiro”, que transforma, por sua vez, o soberano em mártir. “O tirano e o mártir são, portanto, as duas faces de Janus do monarca”³⁶. No absolutismo seiscentista são estas as manifestações principescas da condição de governar. Isso faz do “príncipe o paradigma do melancólico”³⁷, levando-o à meditação da condição de um enlutado. Por isso, “o luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio em forma de um máscara para obter da visão desse mundo uma compensação enigmática”³⁸. O sofrimento do monarca é comparado à paixão de Cristo: “como Cristo-Rei sofreu em nome da humanidade, [...] o mesmo ocorre com o monarca”³⁹, analogia que comprova “a paixão teocrática do barroco”⁴⁰, e a época dominada por uma “hegemonia cristã incontestada”⁴¹. Nessa óptica de extremos, muitas vezes o palco transforma-se em um tribunal para o julgamento de qualquer espécie ou expõe “o cadáver como *premo adereço cênico*”⁴² como *Requisit* – pretensa forma de ensinar imposta pelo teatro... Desviar-se com a prática da virtude é um caminho para assegurar-se da fidelidade do reino. Portanto, o Estadista verdadeiro é aquele que “sabe lidar com os fatos”⁴³, que possui um saber antropológico, que conhece os afetos humanos como “motores calculáveis da criatura”⁴⁴. É quando experimenta a condição de ser mortal, no senso comum da percepção barroca de uma “imanência da história com a natureza”⁴⁵, vivenciando na carne do outro a miséria da condição humana. A função régia que exerce não o apazigua, não o convence. Na condição de bem governar, o *estado de exceção* aberto na alma impulsiona a mobilização das paixões em direção a outras paixões, quando a figura real rompe com o estigma de encarnação da história⁴⁶, assumindo uma postura anti-histórica, no mais das vezes, estoica, como medida extrema para impedir a

³⁴ Idem, ibidem, p. 250.

³⁵ Idem, ibidem, p. 120.

³⁶ Idem, ibidem, p.93.

³⁷ Idem, ibidem, p. 165.

³⁸ Idem, ibidem, p. 162.

³⁹ Idem, ibidem, p. 94.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 91.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 102.

⁴² Idem, ibidem, p.242.

⁴³ Idem, ibidem, p. 118.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 118.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 91.

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 85.

catástrofe e a queda do reino. Nessa atitude, realiza o que o Direito Constitucional da época chamava de “estabilização da história”⁴⁷. O sentimento que surge, na pessoa do rei, da condição de mortal, determina um olhar diferente sobre a figura do súdito condenado pelas vicissitudes históricas. É sua maneira revolucionária de governar. Revolução para Benjamin parece ser uma categoria do ser. Não é uma categoria exclusivamente política, mas uma categoria, na qual a ação histórico-política e a perspectiva messiânica da história da humanidade se aproximam e se completam, nos lembra Erdmut Wizisla⁴⁸, o que proporciona à alma do estadista cristão exibir a dignidade da política, tocada pela *experiência da origem* comum com o outro⁴⁹. O sentimento de pertencimento à mesma natureza, junto ao condenado, à condição humana, numa experiência que dá realce à origem comum de ambos, vai demovê-lo do ato de julgar. Vivenciar a miséria da condição humana, e mesmo a efemeridade de sua passagem pelo trono, enfim, ter consciência das contingências da realeza o leva à reflexão sobre a transitoriedade do que é criatura e à necessidade de “transformar toda a dinâmica histórica em uma ação política”⁵⁰. Instruindo-se com o saber da história, o monarca barroco se motiva, em estado de anomia, ou seja, invisível para os demais, à verdadeira soberania, através da compaixão pelo outro (*Mitleid*), no sentimento de alteridade. É esse o princípio da autoridade que não precisa se impor para ser respeitada. A fratura do estado de exceção (*Ausnahmezustand*),⁵¹ previsto e recomendado aos reis, em situações de conflitos e guerras, se dá quando a figura maior do reino o substitui por outro estado de exceção, sob o controle das paixões, exibindo, na política, uma mudança de paradigma do *establishment* absolutista.

Diante da pressão do sistema, a contradição, a que está destinada a criatura na sua essência, aparece primeiro, na dramaturgia, em forma de hesitação dos personagens. A oscilação é o núcleo do seu mandamento. Os personagens incapazes de pensar têm as cabeças pequenas na pintura de El Greco. No teatro, elas se movem lentas... E impotentes para assumir uma atitude diante da imposição das vicissitudes histórias... São dominadas pela incapacidade em decidir (*Entschlussunfähigkeit*). Na alegoria do príncipe essa incapacidade, essa afasia, provoca muitas vezes a loucura, o que não acontece no drama de Calderón de la Barca, no exemplo de *La vida es sueño*, onde o rei se comporta como o representante de Cristo na terra, com a capacidade de absolver a culpa e de perdoar... O drama barroco luterano, gerido pelo

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 119.

⁴⁸ “Revolution ist für ihn [Benjamin] kein ausschliesslich politischer Ausdruck, sondern eine Kategorie, in der politisch-historische Aktion und menscheitsgeschichtlich-messianische Perspektive sich einander annähern, zeitweise sogar überlagern.” WIZISLA, Erdmut, *Benjamins Begriffe* (herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000, p. 665.

⁴⁹ CALLADO, Tereza de Castro. *A Experiência da Origem*. Fortaleza: Eduece, 2006.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 118.

⁵¹ Idem, ibidem, p. 97.

rigor da moral reformista que impedia uma discussão entre a abjeção da figura principesca e sua pretensa onipotência para governar sobre as demais criaturas, e que acorrentava esse monarca à inabilidade para tomar uma decisão salvadora, diante da destruição do reino, constituía, por esse olhar enviesado (*trompe l'oeil*) da época, toda a matéria prima do questionamento político do barroco, que torna grandiosa a teoria da soberania baseada na exceção real, decidida na *privata volutas* do rei. Além disso, o celebra como revolucionário ou um herói anônimo da arte da dramaturgia barroca, considerada a princípio equivocadamente um espetáculo para carrascos. A interpretação de Benjamin liberta esse teatro do estigma de arte abjecta, a que estava destinado esse gênero sob o julgamento da teoria aristotélica. Ela aplicava ao *Trauerspiel* os parâmetros utilizados para medida da tragédia dos antigos. Portanto, equiparava a dramaturgia barroca àquele gênero. A crítica de Benjamin a essa óptica denuncia o distanciamento do material histórico, realçando-o, o que é essencial para se compreender o desenrolar da intriga política na dramaturgia do século XVII. A discussão sobre o sacrifício que o monarca impõe ao próprio corpo é a motivação para se aquilatar, no exercício de uma política extrema, que prescindia do consenso e da reflexão democrática de todos, os condicionamentos a que o corpo teve que se submeter, desde todo o sempre, para enfim construir os alicerces de uma biopolítica para os nossos tempos.

O flâneur e o mimetismo

Benjamin utiliza a metáfora de uma rua de mão única para ilustrar o caminhar da *civilização na história*. O apêndice das Teses por um conceito de História esclarece sobre a instantaneidade do *élan* civilizatório e o retrocesso a que a civilização maquilada de cultura se impôs pelo poder. A isso ele vai chamar, em *Origem do drama barroco alemão*, de marcha de catástrofes, na concepção barroca de naturalização da história.

Do *flâneur*, acomodado e sentindo-se em casa na cidade, para a figura de *O carácter destrutivo*, signo de desprendimento, podemos citar a imagem do colecionador, do anjo da história, e é possível observar, nessa sequência da evolução filosófica, a tipificação dos tempos que antecipam a Modernidade, ou como diz Benjamin, as características de uma pré-história da Modernidade. O que essas imagens teriam em comum? Será que elas estão tentando fazer a fotografia da civilização na sua marcha pelo poder? Se é assim, isso não significa que se perdeu de vista o saldo positivo de um aprendizado na História, não. Cada uma dessas imagens obedece a um ritmo orientado por um tempo. Está envolvida com as situações

impostas por cada época, seja em atitude passiva, de resistência, de empatia ou de sublevação. Esse é o método de Benjamin filosofar. Se no *Trauerspielbuch* (livro sobre a dramaturgia barroca), o soberano se descobre na sua fragilidade e não se reconhece na alienação legitimada pelo *sistema jurídico do principado barroco*, que descreve a função do monarca como uma *função sacrossanta* ou como um desígnio divino, como sinaliza o Direito Constitucional Absolutista, no *flâneur*, a alienação se dá no plano coletivo. Benjamin reúne fragmentos de ensaios, crônicas jornalísticas, notícias médicas, pedaços de anúncios, reclames e propagandas, prospectos de toda espécie, de revistas de moda, excertos de comentários e teorias, e vasta literatura especializada para prover a caricatura da *flânerie*, que corporifica o hábito novo da metrópole incitando o transeunte ao desejo de ser visto e de ver, instância última do reconhecimento de um sujeito que empalideceu na sua experiência de condutor de um saber hipostasiado pela Racionalidade do Século das Luzes. Perdida a experiência do sujeito, o fragmento lhe é contemporâneo desse processo de estilhaçamento-desessencialização do ser, que não encontra saída a não ser metamorfoseando-se⁵².

Flâneur, colecionador, caráter destrutivo, jogador, encaixa-se cada um desses tipos em uma *metamorfose heroica da consciência burguesa*⁵³, como processo derivativo desse espaço dilatado pela “logocracia” – império dos intelectuais – que tudo alcança para transformar no *tempo infernal* da Modernidade. Diz Agostinho, citado por Benjamin: “eles, os demônios, sabem mais”⁵⁴. Para isso Benjamin nos alerta, como se dialogasse com a teoria de Lutero sobre a ação: “O modo de existência mais autêntico do mal é o saber, e não a ação”⁵⁵. É com o saber que se instalam as armadilhas para ludibriar, enganar, extorquir. Benjamin chama a atenção para as inversões que o saber é capaz de arquitetar e aponta a forma de contrapô-lo na sabedoria, mostram os ensaios *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*, em que, no narrador “a figura do justo se encontra consigo mesmo”⁵⁶. No *Trauerspielbuch* ele continua a reflexão sobre o saber que deu origem à ciência e continua a citação de Agostinho para confirmar com ela sua teoria: “Os demônios se chamam αἰμονες”⁵⁷, diz o pensador da Patrística, em *Cidade de Deus*, “porque essa palavra grega significa que eles são detentores do conhecimento”⁵⁸. Ainda a respeito do conhecimento continua: “O veredicto da espiritualidade fanática foi proferido, de forma altamente

⁵² Benjamin alude às metamorfoses, as quais a consciência burguesa se impõe para sobreviver.

⁵³ BENJAMIN, Walter. “A crise do romance”. In: _____ *Magia e Técnica, Arte e Política*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 59.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 253.

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 253.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. “A crise do romance” In: _____ *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 221.

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 253.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 253.

espiritual, por São Francisco de Assis⁵⁹. Benjamin cita a maneira como o santo dissuade os discípulos do saber. Ele aponta o verdadeiro caminho a um dos seus discípulos, que mergulhara em estudos demasiado profundos: “*Unus solus daimon plus scit quam tu*”⁶⁰. Benjamin traduz: “um só demônio sabe mais que tu”⁶¹. Com essas citações Benjamin está nos dizendo que o saber pode ser desvirtuado. Ele não possui a garantia da sabedoria, acolhida pelo inconsciente, com a experiência e recolhida pelo *narrador*, para transmiti-la à sua comunidade artesanal. Ao contrário da sabedoria do narrador, compartilhada espontaneamente entre muitos e enriquecida com a experiência de cada um, o saber é posse (*Erkenntnis ist ein Haben*)⁶². Como herdeira do conhecimento, a ciência se comprovou ineficaz e tornou-se dessa forma desacreditada na sua tarefa de garantir o bem-estar para os homens com sua noção de “utopia prometida pela racionalidade iluminista”. A gravura de Dürer, *Melancolie I*, reverencia essa teorização de Benjamin com relação à proposta da ciência que na *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, tem haustos de verdade⁶³. A verdadeira forma como a verdade aparece é a ciência. Observem o status que Hegel atribui à ciência. Benjamin contraria essa ideia afirmando que o conhecimento se dá em lampejos⁶⁴, o que significa que a ciência precisa constantemente ser revisada e se atualizar. Nesse ponto, Benjamin não abre mão da sabedoria dos antigos. Em uma fulguração redentora das distorções que as coisas sofrem com a ação esmagadora do poder, veem à tona esses instantes de iluminação profana, de conhecimento, a que será dado o nome de “agora do cognoscível”⁶⁵. Mas essa experiência não chega para todos. A figura do colecionador está obcecada pela retirada do objeto desejado do contexto para exaltá-lo no seu exotismo. O colecionador encarna o poder de reunir o conhecimento deslocando-o em uma iniciativa excêntrica para apaziguar sua solidão. Seu ensandecimento o leva à posse de um exemplar do mundo a seus pés. Sua coleção é um legado de sua ambição. Dessa forma, Benjamin mostra os fluxos e contrafluxos da História do Poder. Muitas vezes, ele mimetiza os miasmas da cultura nesse espaço de tirania da imagem a que a Modernidade se sujeitou para melhor compreender a virtualidade como herança daquele elemento abstrato em que a filosofia fundou a episteme e modelou o conceito. O ensaio sobre *A linguagem geral e a linguagem dos homens* dá conta da deserção do caráter concreto do Nome para

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 253.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 253.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 253.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 51.

⁶³ “*Die wahre Gestalt in der die Wahrheit existiert ist die Wissenschaft*”. HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Stuttgart: Reclam, 1987, p. 12.

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: ____ *Passagens*, tradução de Irene Aron, Celeste Paes e Patrícia de Freitas. Belo Horizonte: Humanitas, 2006, p. 499.

⁶⁵ BENJAMIN, “Parque Central”. In: ____ *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Op. cit., p. 173.

dizer as coisas. Ditas pela abstração surge o julgamento como ato judicante. Benjamin vai chamar de tagarelice (*Geschwätz*): “A imediatividade na comunicação da abstração se transforma em *ato judicante* quando, no pecado original, o homem perde a espontaneidade na comunicação do concreto”⁶⁶. Esse trecho do ensaio de 1916 revela para Benjamin a importância da linguagem nomeadora. Em *Origem do drama barroco alemão* ele cita o *Nome*, como “um ser livre de qualquer fenomenalidade”⁶⁷. Sem o *Nome*, a linguagem “cai no abismo da comunicabilidade, da palavra como meio, cai no abismo da tagarelice”⁶⁸. O direito é herdeiro do ato judicante, portanto, de um poder mítico. E “tagarelice é a pergunta sobre o Bem e o Mal no mundo depois da criação”⁶⁹, aquilo que dá origem ao julgamento, caracterizando a origem mítica do direito (*des mytischen Ursprungs des Rechtes*).

O *flâneur* na sua função de jornalista é herdeiro dessa tagarelice. Ele pensa que tem consciência como o homem do Gênesis bíblico, pensa ser capaz de julgar. O universo do *flâneur* é igualmente abstrato. É o espaço fantasmagórico da metrópole moderna. Lá, o *flâneur* tem a ilusão de conviver, mas sua convivência se reduz a ver e ser visto. Com a figura do *flâneur* Benjamin pensa a Modernidade, a fuga do mundo concreto, na qual, nas palavras de Jules Claretie, ao se entrar em um restaurante, não se pede mais um guisado de carneiro e sim um *Navarin*. E onde o garçom grita: “*Moniteur*, pêndulo! Para indicar que esse jornal tinha sido pedido pelo cliente colocado debaixo do pêndulo”⁷⁰. A abreviação, a redução sumária capaz de transformar o mundo em símbolo, as coisas em emblemas, faz do mundo um grande enigma (*Rätselfrage*)⁷¹ a ser decifrado, e que exige uma leitura correta, como diz o *Trauerspielbuch*. Para alcançar o sentido com o objetivo de retomar o mundo real, confiante na inesgotabilidade da natureza, Benjamin utiliza a imagem da *Allegorie*⁷². Assim, a alegoria seria uma relação convencional entre a imagem e sua significação. Uma linguagem que aponta o outro da coisa significada. Ocorre a Benjamin trabalhar a imagem dialética, a imagem que salta, no processo de uma determinada

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 69.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, Op. cit., p. 58.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “Die Unmittelbarkeit in der Mitteilung der Abstraktion stellte sich richtend ein, als im Sündenfall der Menschen die Unmittelbarkeit in der Mitteilung des Konkreten, den Namen, verließ und in den Abgrund der Mittelbarkeit aller Mitteilung, des Wortes als Mittel, des eiteln Wort es verfiel, in den Abgrund des Geschwätzes”. BENJAMIN. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, In: _____ Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften Band II-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 154.

⁶⁹ “Geschwätz war die Frage nach dem Gut und Böse in der Welt nach der Schöpfung” (BENJAMIN, Walter. “Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”. Op. cit., p.154).

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. “O Flâneur”, In: _____ Passagens, Op. cit., p.193.

⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 145.

⁷² “*Allegorie sei ein konventionelles Verhältniss zwischen einem bezeichnenden Bilde und seiner Bedeutung*” (idem, ibidem, p. 141).

cognoscibilidade⁷³. A figura do *flâneur* é a imagem que aparece na dialética em repouso (*Dialektik im Stillstand*)⁷⁴, apontando as consequências nefastas do poder no processo de alienação na metrópole. Benjamin alerta que “esse projeto [da dialética] deve privilegiar os intervalos da reflexão”⁷⁵, o da imagem. Faz assim com o príncipe barroco e com o *flâneur*. O *flâneur* é a configuração que caracteriza a sonolência prandial da Modernidade. Outra realidade fora da abundância lhe é estranha. Benjamin conclui: “a representação materialista da história é imagética (*bildhaft*) em sentido superior que a representação tradicional”⁷⁶.

A contradição projetada na Modernidade.

A filosofia não pode deixar de falar na contradição. O conceito não consegue atingir esse espaço. A contradição só pode ser alcançada com a ideia. Analisada como essência da criatura nas anotações do *Trauerspiel*, ela se projeta na cultura transformada em *barbarie*. Enquanto em Aristóteles, na fundação da identidade, a razão suficiente, a não contradição e o terceiro excluído são constituintes, a filosofia de Benjamin assume a contradição como argamassa da criatura a ser moldada pela história: “A criatura é o espelho em cuja moldura o mundo moral se revelava. Um espelho côncavo, pois somente com distorções essa revelação podia dar-se”⁷⁷. Essa revelação se dá na contradição. No contrafluxo da história do poder aparece o caráter destrutivo. Ele tem a consciência do homem histórico (*das Bewusstsein des historischen Menschen*)⁷⁸. *Er ist Feind des Etwai-Menschen*. O caráter destrutivo é inimigo do homem-estojo. Enquanto ele destrói, o colecionador junta os objetos. O colecionador a quem Benjamin chama de homem “étui” procura sua comodidade e sua caixa é síntese dela⁷⁹. Em contraste com o colecionador que precisa apaziguar a solidão meio a sua coleção, o caráter destrutivo *está “sempre de bom humor”*. O colecionador deixa seus vestígios nos objetos que o rodeiam, diz Benjamin: “O interior da sua morada é um rastro de veludo que ele imprimiu no mundo”⁸⁰. Os colecionadores, comenta Molder, são, no entender de Benjamin, fisionomistas do

⁷³ BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: ____ *Passagens*. Tradução de Irene Aron, Celeste Paes e Patrícia de Freitas. Belo Horizonte: Humanitas, 2006, 504-505, [N 3,1].

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 504, [N 2a,3].

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 499.

⁷⁶ Idem, ibidem, p. 505, [N 3,3].

⁷⁷ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 114.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. “Der destruktive Charakter”. In: ____ *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1999, S. 289-290.

⁷⁹ “*Der Etwai-Menschen sucht seine Bequemlichkeit und das Gehäuse ist ihr Ingebriff*”. Idem, ibidem, pp. 289-290.

⁸⁰ “*Das Innere des Gehäuses ist die mit Samt ausgeschlagene Spur, die er in die Welt gedrückt hat*”. Idem, ibidem, pp. 289-290.

mundo dos objetos⁸¹. Enquanto este insiste em deixar sua marca nos objetos que possui, a sabedoria do outro, do caráter destrutivo, revela o despojamento como sua marca. “O caráter destrutivo apaga até mesmo seus rastros da destruição”⁸². Para o colecionador, “a coleção aparece, por consequência, como uma estrutura capaz de reordenar e renovar a existência, pulsão que acende no colecionador a vontade de aquisição de um novo objeto, diz Molder. Assim, a filósofa interpreta a natureza do antigo revestido de novidade, inerente ao caráter da mercadoria. E complementa: “...pulsão sem saciedade possível”⁸³. Contrapondo-se à pulsão do colecionador, Benjamin fala da constituição apolínea do caráter destrutivo: Ele precisa de pouco para viver: “A sua necessidade de ar puro e espaço livre é mais forte que todo ódio”⁸⁴. Benjamin desenvolveu teorias sobre o inconsciente por reconhecer o embotamento da consciência em sua fase completamente narcotizada pela fantasmagoria da Metrópole. Descobre, no entanto, a possibilidade de moldar na forja filosófica a figura de caráter destrutivo para contrapor-se à alienação do *flâneur* e do colecionador. Filomena Molder vê em “O caráter destrutivo” o autorretrato do filósofo: “O que está em causa no caráter destrutivo tem um valor iminentemente autobiográfico”⁸⁵. E continua: “O caráter destrutivo parece inscrever-se num intervalo entre o gesto niilista e a ideia de felicidade”⁸⁶. Ainda no contrafluxo da história do poder, Benjamin menciona os traços do caráter destrutivo: [Ele] é jovial e alegre. Pois destruir renova já que remove os vestígios de sua própria idade”⁸⁷. Essa figura vive sob o signo do despojamento. Ela se impõe diante da linguagem corrompida, da comunicação e da tagarelice (*Geschwätz*). Sua imagem apolínea não se preocupa em ser mal compreendido, então se abstém de convencer. Benjamin aconselha: “convencer é infrutífero”⁸⁸. Sobre o palavrório, diz Benjamin: “o fenômeno mais típico da pequena burguesia, a bisbilhotice, se realiza apenas porque as pessoas não querem ser mal compreendidas”. A superioridade do caráter destrutivo diante da tagarelice lhe proporciona liberdade. Ele não se deixa encarcerar pela opinião de outro: “O caráter destrutivo deixa que o interpretem mal: ele não fomenta o mexerico”⁸⁹. Entre a figura do soberano barroco imolado por sua decisão de salvar, sozinho, o reino da

⁸¹ MOLDER, Maria Filomena. *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D'Água, p. 47.

⁸² “Der destruktive Charakter verwischt sogar die Spuren der Zerstörung”. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 237.

⁸³ MOLDER, Maria. Op. cit., p. 47.

⁸⁴ “*Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Hass*”. BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 289.

⁸⁵ MOLDER, Filomena, “Um enigma apolíneo em Walter Benjamin: o caráter destrutivo”. In: _____ *Telhados de Vidro, N.4*, Lisboa: AVERNO, 2005, p. 138.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 141.

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Op. cit., p.236.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 2367.

destruição, o *flâneur* e o caráter destrutivo, figuras bastante enigmáticas saídas da filosofia de Benjamin para designar o local de indefinição a que estamos destinados, na Modernidade, figuras, enfim, que se aliam ao poder ou o rejeitam, Benjamin surpreende o leitor com a possibilidade de uma apocatástase histórica, portanto, de um sentido redentor para a vida, a partir de uma confiança inabalável na inteligência do homem. Esse sentido redentor, embutido em um *Jetztzeit* que convoca os talentos como a presença de espírito (*Geistesgegenwart*), gerida por uma boa vontade (*guter Wille*), moldados na lida com o texto kantiano⁹⁰ e depositados em um e outro aforismo, ressoam pela obra benjaminiana, diante da iminência da catástrofe: Mas a salvação está à espreita, promete. Ela vem para o que está irremediavelmente perdido diz o *Fragmento Teológico Político* e em: “Ela se apega à pequena fissura na catástrofe contínua”⁹¹.

⁹⁰ KANT, *Fundamentação da metafísica dos costumes*, tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 21-22.

⁹¹ “*Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe*” (BENJAMIN, Walter. “Zentralpark”. In: _____ *Illuminationen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1999, S. 246).

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Rua de mão única. Obras Escolhidas II*, Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Charles Baudelaire Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*, Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Illuminationen Ausgewählte Schriften*, (ausgewählt von Siegfried Unseld). Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1999.
- _____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes e Patrícia de Freitas. Belo Horizonte: Humanitas, 2006.
- CALLADO, Tereza de Castro. *Walter Benjamin – A Experiência da Origem*. Fortaleza: Eduece, 2006.
- _____. “O comportamento *ex-officio* do estadista na teoria da soberania em *Origem do drama barroco alemão*”. In: *Ética e Metafísica*, Coleção Argentum Nostrum, Fortaleza: Eduece, 2007, pp 109-140.
- HEIL, Susanne, “*Gefährliche Beziehungen*”. *Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Stuttgart: Metzler, 1996.
- KANTOROWICZ, Ernst, *Os dois corpos do rei – Um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LENHARO, Alcir. *Nazismo “O triunfo da vontade”*. São Paulo: Ática, 2006.
- MENDES DE ALMEIDA, Ângela. *A República de Weimar e a ascensão do Nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MOLDER, Maria Filomena, *Semear na Neve*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- _____. “Um enigma apolíneo em Walter Benjamin: o carácter destrutivo” In: *Telhados de Vidro*, Publicação não periódica, N. 4, Lisboa: AVERNO, 2005.

MONTAIGNE, Michel de, *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987-88.

OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

REIJEN, Willem; VAN, und ;BOLZ, Norbert. *Walter Benjamin*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag, 1991.

WITTE, Bernd. *Walter BENJAMIN uma biografia*, Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

Recebido em 20.10.2018.

Aceito para publicação em 30.10.2018.

© 2018 Tereza de Castro Callado. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).