



Dissonância

revista de teoria crítica

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica

Título	Curso de Adorno sobre Origem do drama barroco alemão, de Benjamin, no semestre de verão de 1932. Atas.
Autor	Walter Benjamin
Tradutores	João Paulo Andrade
Fonte	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , v. 5, Campinas, 2021
Link	https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4444

Formato de citação sugerido:

ANDRADE, João Paulo. “Apresentação da tradução do ‘Curso de Adorno sobre Origem do drama barroco alemão, de Benjamin, no semestre de verão de 1932. Atas.’”. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 531-534

TIEDEMANN, Rolf (org.) et al. “Curso de Adorno sobre Origem do drama barroco alemão, de Benjamin, no semestre de verão de 1932. Atas”. Tradução de João Paulo Andrade. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 535-575.

APRESENTAÇÃO DA TRADUÇÃO

do “Curso de Adorno sobre *Origem do drama barroco alemão*, de Benjamin, no semestre de verão de 1932. Atas.”

João Paulo Andrade*

“Eu, de minha parte, seria incapaz de omitir nessa altura a referência ao livro”.¹ A honestidade desta frase evoca a presença oculta de Walter Benjamin na Universidade de Frankfurt. Ela subscreve um pedido a Theodor W. Adorno, amigo ainda recente, mas a quem já haviam fulgurado as linhas desviantes de *Origem do drama barroco alemão*. Adorno acabava de se tornar professor na mesma universidade que rejeitara a habilitação de Benjamin.² Pouco tempo depois, ele profere seu conhecido dis-

* Doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas com pesquisa financiada pelo CNPq (contato: jpandradedias@gmail.com).

1 Trecho de uma carta enviada por Walter Benjamin a Theodor W. Adorno em 17 de julho de 1931 (ADORNO, T. W., BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 59).

2 A recomendação de que Benjamin retirasse o texto ocorreu em 1925. Já Adorno iniciou seu trabalho de habilitação em 1928, mesmo ano em que *Origem do drama barroco alemão* era publicado pela Rohlwolt. Em 1931, ele se torna *Privatdozent* na Faculdade de Filosofia da Universidade de Frankfurt.

curso inaugural,³ que tacitamente projetava as teses de teoria do conhecimento expressas no “Prefácio crítico-epistemológico”. Mais por irritação que por força dessa partilha intelectual candente, o pedido por uma referência explícita à obra surge.⁴

Esse pedido não pôde ser concretizado na ocasião adequada.⁵ Mas a carta que o enuncia ajudou a deflagrar a persistência até então silenciosa do trabalho rejeitado. Em um texto, diga-

3 Cf. ADORNO, T. W. “Die Aktualität der Philosophie”. In: -. *Gesammelte Schriften Band 1. Philosophische Frühschriften*. Ed. R. Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, p. 325-344; ADORNO, T. W. “A atualidade da filosofia”. In: -. *Primeiros escritos filosóficos*. Trad. V. Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 431-455.

4 Não é o caso de romantizar essa relação. Mesmo que essa partilha intelectual tenha se tornado um marco da filosofia do século XX, sabe-se bem que ela nunca esteve livre de jogos de influência, rusgas e disputas. Em todo caso, esse pedido parece ocorrer em um contexto menos conflituoso. Entre o fim de junho e início de julho de 1931, Benjamin se encontra com Adorno na estação de Frankfurt enquanto regressava de Paris a Berlim. Ele acabava de fazer uma leitura do texto que seria então apresentado como discurso inaugural. Na ocasião, Benjamin não diz nada sobre a menção a seu nome ou uma citação à sua obra. Após a conferência de Adorno, ele fala sobre o escrito com Ernst Bloch, e uma leitura mais detida o faz mudar de ideia. Tendo Adorno lhe respondido, ele escreve em 25 de julho do mesmo ano, por etiqueta ou não: “E agora só me resta lhe dizer que não guardo mágoa ou nada remotamente parecido que você possa reecer” (ADORNO, T.W.; BENJAMIN, W. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994, p. 22; ADORNO, T. W., BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 62-3).

5 Adorno planejava publicar seu discurso inaugural, algo que nunca chegou a acontecer. Essa publicação viria com referência e mote, o que provavelmente repararia o desentendimento. Na mesma carta mencionada acima, Benjamin chega a indicar quais páginas deveriam ser citadas e ainda sugere uma editora para publicação. Não se sabe por que Adorno nunca publicou o discurso. Em todo caso, essa reparação acontece em 1932, quando “Ideia da história natural” é proferido em Frankfurt: na ocasião, Adorno cita expressamente o livro de Benjamin. Cf. ADORNO, T.W.; BENJAMIN, W. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994, p. 21; ADORNO, T. W., BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 60-1. Cf. também. ADORNO, T. W. “Die Idee der Naturgeschichte”. In: -. *Gesammelte Schriften Band 1. Philosophische Frühschriften*. Ed. R. Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, p. 357-9; ADORNO, T. W. “Ideia da história natural”. In: -. *Primeiros escritos filosóficos*. Trad. V. Freitas. São Paulo: Editora UNESP, 2018, p. 472-4.

se, bem menos apresentativo, Adorno já havia mobilizado conceitos marcadamente benjaminianos.⁶ É irônico que esse escrito lhe tenha premiado uma vaga de professor justamente em Frankfurt. Assim o “Drama Barroco” começava a se instilar pela Faculdade de Filosofia desde fevereiro de 1931. Com ou sem citação, as conferências seguintes de Adorno apenas davam sequência a essa marcha.

Mas, de tudo o que sucedeu, há algo ainda razoavelmente desconhecido. Não bastasse incutir conceitos e termos como “constelação”, “história natural”, “imagem dialética” ... Adorno oferece um curso sobre o “Drama barroco” em 1932.⁷ Ele chega a convidar Benjamin para conduzir uma das aulas, o que não aconteceu.⁸ As notas que se seguem são atas redigidas pelos

6 Cf. ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften 2. Kierkegaard. Konstruktion der Ästhetik*. Ed. R. Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1990; ADORNO, T. W. *Kierkegaard: Construção do estético*. Trad. A. L. M. Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

7 Adorno ofereceu um curso bimestral sobre temas contemporâneos em estética. O primeiro semestre foi dedicado a *Origem do drama barroco alemão*. O segundo, *A teoria do romance* de Georg Lukács, ministrado no semestre de inverno em 1932/33. O curso decorre na forma do *Seminar* alemão, cuja aula se divide entre a parte expositiva do professor, um seminário proferido pelos alunos e o debate ao final.

8 A carta de Adorno com o convite infelizmente foi perdida. Por sorte Benjamin toca no assunto em sua resposta. “Enquanto isso, porém, devo lhe agradecer ternamente pelo convite que você anexa ao relato das sessões de seu curso. Sei que também não lhe preciso assegurar como me seria gratificante comparecer nem como é grande o valor que confiro à perspectiva de consultar as atas até agora. Claro que seria altamente desejável se pudéssemos fazer isso juntos. Mas no momento – e isso envolve também a hipótese de minha presença em Frankfurt – sou ainda menos senhor de minhas próprias decisões” (ADORNO, T.W.; BENJAMIN, W. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994, p. 27; ADORNO, T. W., BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 66-7, mod.). Um novo convite ainda foi feito quando Adorno já apresentava aulas sobre Lukács. Sempre em trânsito e à espera de uma oportunidade para lecionar em Praga, Benjamin não pode atendê-lo mais uma vez. Cf. e.g. BENJAMIN, W., SCHOLEM, G. *Briefwechsel 1933-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980, p. 36.

estudantes que assistiam às aulas. Elas registram a primeira recepção de fôlego da obra de Benjamin em um ambiente acadêmico. A força com que o texto se opunha à *intelligentsia* da época está registrada em uma carta de 1963, quando Wilhelm Emrich recorda a Adorno as “conversas de troglodita [...] sobre a história originária do histórico”.

Foi no verão e outono daquele ano de 1933 [correto: 1932] em que me sentei como aluno em seu curso e a teoria da “história originária” e do “fragmento” me fez perder o ar, me tirou do sono dogmático da “ciência do espírito” que eu havia aprendido.⁹

9 TIEDEMANN, Rolf (Org.) et al. “Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels. Protokolle.” In: Theodor W. Adorno Archiv (Org.). *Frankfurter Adorno Blätter IV*. München: edition+kritik, 1995, p. 52-77, p. 53.

CURSO DE ADORNO SOBRE ORIGEM DO DRAMA BARROCO ALEMÃO, DE BENJAMIN, NO SEMESTRE DE VERÃO DE 1932

Atas

Rolf Tiedemann (org.) et al.

Tradução de João Paulo Andrade

Ata, 25 de abril de 1932

O conceito de intenção (*Intention*), tal como desenvolvido por Benjamin, é posto em debate (1991 [1974]: 216; 1984: 58).¹ É definido conforme Husserl: intenções são atos do eu (*Ichakte*) direcionados a objetos. Para Cornelius, as intenções são funções simbólicas. Em Benjamin, esses atos simbólicos são ainda a própria *expressão*, a saber, expressão da relação respectiva entre o “Eu” e o “projeto ontológico” da realidade (*Wirklichkeit*). A palavra “respectivo” indica que a definição de intenção em Benjamin provém de uma leitura atrelada à filosofia da história, pois todo

1 As raras remissões inseridas pelos alunos naturalmente tomaram a primeira edição do livro. A presente edição, ao contrário, empregou remissões e citações tendo a edição das *Gesammelte Schriften* como referência (Benjamin 1991 [1974]).

sentimento (*Gefühl*), e conseqüentemente toda intenção, é uma *determinada* resposta da humanidade a um *determinado* apelo da realidade preestabelecido pela constelação histórico-filosófica entre realidade e subjetividade. Nesse contexto, o luto (*Trauer*) está encarregado de aprofundar e se aferrar à intenção. (Nota-se que uma doutrina histórico-filosófica dos afetos teria de dar sustentação a essa tese.) A função do luto de se aferrar à intenção e lhe acentuar foi interpretada conforme se segue. Uma vez que o objeto, enquanto algo visado (ver Husserl), representa o correlato da intenção como uma função simbólica, a obstinação do luto, ou melhor, o tornar-se obstinado através do luto, afeta o objeto. Neste, o raio do olhar do sujeito (*Blickstrahl*) se fixa de modo inabalável.

O aprofundamento da intenção através do luto afeta a distância entre objeto e intenção, na qual e através da qual o objeto torna-se transparente, i.e., símbolo outra vez. Assim, a intenção se apodera de seu objeto, pois todo objeto transforma-se em símbolo sob o raio do olhar da intenção. Contudo, o último objeto capturado pela intenção se revira subitamente ao transformar-se de símbolo em ser real mais uma vez, o que Benjamin caracteriza com o conceito de “infidelidade” (*Untreue*) (1991 [1974]: 333; 1984: 178).

Nesse ponto, a *aletheia* estoica (1991 [1974]: 319; 1984: 163) se aproxima da definição benjaminiana de luto enquanto aquilo que, por meio do amortecimento dos afetos, causa uma alienação (*Entfremdung*). Intensificado ao extremo, ele alcança a despersonalização absoluta, i.e., a alienação do próprio corpo. De objetos da ação (*Objekte des Handelns*), os objetos (*Gegenstände*) tornam-

se objetos de ruminação (*Objekte des Grübelns*). Luto e *aletheia* adentram à filosofia da história não apenas pela perda de sentido, mas de referencialidade transcendental em relação ao mundo interpretado, motivo pelo qual o sujeito não consegue mais alcançar os objetos adequadamente. Ou, dito de outro modo: o aferrar-se meditativo a um objeto (*Gegenstandes*) que não está dado na ação demarca uma situação histórica e filosófica em que a realidade não é mais acessível sem saltos ao sujeito.

Lisel Paxmann

Ata, sem data [maio de 1932]

A frase de Benjamin “o luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática” (1991 [1974]: 318; 1984: 162), tomada junto de toda exposição feita até aqui e, particularmente, junto também da interpretação da alegoria, lembra uma concepção de filosofia da história essencial a Lukács em sua *Teoria do romance*: o conceito de “segunda natureza”,² a que corresponde o conceito de “mundo vazio” em Benjamin. Em uma comparação mais minuciosa, a proximidade entre as duas concepções se revela, [mas] também uma diferença essencial. Em ambas a ruptura entre intenção e objeto é decisiva. De um lado há um mundo dos objetos que está morto, cindido; de outro, a subjetividade. Sob o raio do olhar da

2 Cf. Lukács (1920: 52). Cf. também “Ideia da história natural” (Adorno 1990b [1970]: 355; 2018b: 469-70).

subjetividade (segundo Lukács), sob a intenção sempre obstinada pelo sentimento de luto (segundo Benjamin), o mundo morto dos objetos torna-se eloquente de novo. As coisas (*Dinge*), que perderam seu próprio peso ontológico, que foram como que convertidas em simples ente (o termo tardio para “reificação” em Lukács), transformam-se, tornam-se signos da interioridade, e o mundo dos objetos torna-se alegórico. – A transformação da história de volta em natureza é analisada em ambas as concepções (pois o conceito de segunda natureza em Lukács é a história que se tornou mundo). Mas a ênfase dada por Benjamin é outra. Enquanto Lukács ainda vê a presença de sentido atrelada à totalidade em terminologia clássica e idealista, Benjamin avança até uma afirmação da relevância de sentido do fragmentário. O despedaçado, o fragmentário, recebe ênfase na alegoria. São precisamente as partes mais destroçadas que se convertem em portadoras de sentido. Apenas sob esta exigência é possível uma salvação (*Rettung*) da alegoria e do barroco.

No debate sobre o seminário, a ambivalência da melancolia foi destacada. Quanto mais profunda a melancolia, mais ela é produtiva, mais ela é capaz de se aferrar à intenção, de transformar o mundo em alegoria. Esta é a fecundidade e o poder do luto. Significado e luto estão em uma estreita relação de sentido.

A tentativa de elucidar a ambivalência com a imagem mítica de Cronos (Benjamin 1991 [1974]: 326; 1984: 171) leva a pressupostos de filosofia da história essenciais, que fundamentam o livro de Benjamin: ao conceito de imagens míticas ou

arcaicas.³ Na imagem de Cronos estão reunidas a imagem de Saturno e a do tempo. Cronos é o deus da terra, do turvo, escuro, da aspiração ao mergulho nas profundezas da terra (imersão nas profundezas é a essência e a fecundidade da divinação atribuída a Cronos). O último teor de sentido (*Bedeutungsgehalt*) que a imagem de Cronos recebe do modelo natural é o entrelaçamento mútuo de vida e morte, como ocorre de modo simbólico na semente que mergulha na terra para gerar nova vida a partir de si mesma. – Tudo que é vivo morre, a morte porta consigo o germe da nova vida. Essa imagem do ciclo natural é o modelo originário (*Urmodell*) das imagens míticas. As imagens míticas não são invariantes eternas (como, por exemplo, Klages gostaria), elas são dialéticas. A capacidade de se revirarem a si mesmas é sua essência. Elas se suprassumem (*aufheben*) através de seu próprio movimento e se dividem novamente, não por meio da adição de algo espiritual que lhes é externo. – Aqui estão os temas de uma dialética do real, não do espiritual. A história tem consigo a tendência para se tornar mítica; no mítico reside a intenção de se dividir em uma dialética real. Entre estes dois polos, a disputa da história está em jogo. Lá onde se transformam dialeticamente, as imagens míticas devem ser compreendidas como históricas. O mundo é mais mítico lá onde ele é mais histórico.⁴

Na análise do Hamlet de Shakespeare mostra-se a dupla orientação do propósito de Benjamin. Na primeira, esse pro-

3 Sobre a teoria das imagens dialéticas em Benjamin e Adorno, cf. o seguinte texto de Rolf Tiedemann (1993: 101 e seguintes).

4 Cf. a apropriação de Adorno em “Ideia da história natural” (1990b: 354-5; 2018b: 467-70).

pósito se volta para a salvação (*Rettung*) da melancolia, do fragmento. O sentido verdadeiro está vinculado ao caráter do fragmento. O segundo caminho possível e ambicionado é o triunfo sobre a melancolia na obra de arte fechada, conforme não sucedeu ao Barroco. Aquele que sente luto reconhece sua própria condição de criatura (*Geschöpflichkeit*) e a alma. Ele encontra o nome para o criatural (*Kreatürliche*). Ele perece em sua bem-aventurança. Por detrás dele, o mundo silencioso da alegoria remanesce.

Bruno Raudszus

Ata, 23 de maio de 1932

Após a leitura da ata, é posto o problema da *história natural*. Em sua materialidade não-intencional e opressiva, a história torna-se história natural. Em sua espacialização, a história é reduzida ao estágio da Criação; o histórico é aniquilado no originariamente histórico (*Urgeschichtlichen*). A história como “paisagem originária petrificada” (Benjamin 1991 [1974]: 343; 1984: 188 mod.), como história da natureza desde sempre inclinada à morte, é ao mesmo tempo “história originária do significar” (1991 [1974]: 342; 1984: 188 mod.); o caráter material extremo requer sentido.

Em que consiste a interpretação do poeta? Ela consiste na transformação da materialidade em alegoria, no incrustar da intenção. A palavra “incrustar” não é aqui nenhuma metáfora; a

técnica de intársia da arte barroca decorativa corresponde ao incrustar da intenção, a fixação do idêntico no significado corresponde por sua vez a incrustar materiais iguais.

Na representação do soberano como deus terreno, o drama barroco encontra a história do absolutismo bizantino oriental como sua fonte (Benjamin 1991 [1974]: 248; 1984: 91); ele encontra a ostentação da pura materialidade como se ele próprio a provesse. É perguntado se a inclinação de toda a história do ocidente para o exótico não deve, talvez, ser entendida como busca constante por camadas não-intencionais.

Na sucessão crescente de pompa e crueldade do drama barroco, nas ações principal e de Estado, um parentesco inequívoco com o teatro de marionetes se evidencia, e na verdade essas ações do drama barroco transformam-se de repente nas “miniaturas” do teatro de marionetes durante o desenvolvimento histórico (1991 [1974]: 302; 1984: 146). De modo correspondente, há ainda elementos barrocos na novela para marionetes *Pole Poppenspäler*, de Storm.

O parágrafo sobre a indecisão do tirano (Benjamin 1991 [1974]: 250; 1984: 94) dá oportunidade para se falar novamente sobre *Hamlet*. Em uma interpretação de *Hamlet* que aparece nos fragmentos de Kreisler,⁵ E. T. A. Hoffmann mostra a busca pela essência barroca do temperamento absurdo do soberano. – Seria possível reconhecer na estranha alegria (*Heiterkeit*) de Hamlet

5 Adorno provavelmente citou uma passagem de *Notícia dos mais novos destinos do cão Berganza* (*Nachricht von der neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*) que, assim como a *Kreisleriana*, também pertence a *Fantasia no Manier de Callot* (*Phantasiestücken in Callots Manier*). Cf. E.T.A. Hoffmann (1930: 129).

algo similar a uma síntese antecipada do barroco, uma reconciliação (*Versöhnung*) com a transcendência através da aparência.

Uma tradução da indecisão barroca para a psicologia privada está nas chamadas naturezas problemáticas do século XIX, que produzem modos de existir como o do neurastênico, na psicologia poética do *fin de siècle* (o Herodes de Wilde, o Peer Gynt de Ibsen). Quando Benjamin fala em uma tempestade afetiva (*Affektsturm*), “na qual personagens [...] oscilam como bandeiras rasgadas, que tremulam” (Benjamin: 1991 [1974]: 251; 1984: 94), mostra-se inequivocamente nessa imagem o quanto ele compreende esses afetos de modo não-psicológico. Os afetos são somente respostas do sujeito ao apelo da objetividade; a subjetividade é como se fosse o cravo que a realidade toca. Benjamin analisa objetivamente categorias ao mesmo tempo psicológicas e idealistas; ele desvela a espontaneidade idealista como uma reprodução de modelos objetivos na chamada subjetividade que cria a si mesma. (A teoria do *intérieur* de Wiesengrund no Kierkegaard⁶ está associada a essa reflexão.) – Em uma psicologia dos afetos genuína, o indivíduo se desintegra; deste modo, não há para Benjamin nenhuma totalidade idealista da pessoa que, enquanto caracterologia, esteja acima da “tempestade afetiva”.

Devido a condições específicas, o drama barroco conquista sua unidade de um modo completamente paradoxal a nós. Enquanto o mais novo drama, por meio de um *principium stilisationis* que, como sempre, deve ser conquistado, concebe à totalidade artística uma desordem de acontecimentos que é estranha à

6 Cf. Adorno 1990c: 61; 2010: 100-101.

arte, o drama barroco já pressupõe o caráter de luto (*Trauerspielcharakter*) do curso real da história. Nesse sentido, elimina-se o enredo marginal e instala-se, assim, o princípio unificador já no próprio conteúdo da história.

Por fim, chegamos à relação de Lessing com o barroco.

1. O barroco compreende o curso da história como pluralidade, a história do mundo não mais como unidade sob o signo da história sagrada, tal como o mistério cristão. Contra isso, Lessing concebe o curso da história como unidade.

2. Na primeira e segunda partes da *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing critica o drama de martírio (*Märtyr drama*) por ocasião do *Olint und Sophronia*, de Crognek. Ele diferencia mártires verdadeiros e falsos. A razão se volta contra “todo aquele que se apressa, que, sem qualquer necessidade, com desprezo a todas as suas obrigações civis, intencionalmente se lança para a morte, podendo arrogar o título de mártir”.⁷ O caráter deve se desenvolver de modo natural, e todas as ações devem ser motivadas por ele de modo razoável. No máximo, os milagres podem ser tolerados no “mundo físico”, mas não no “moral”.⁸ (Por “moral”, Lessing talvez entenda aqui o psicológico em seu sentido mais amplo.) Finalmente, ele pergunta se a “serenidade calma” e a “mansidão inalterável” do verdadeiro cristão não seriam “totalmente impassíveis de representação teatral”.⁹ O seguinte trecho de Lessing é muito interessante: “Não seria contraditória sua espera por uma benção gratificante após essa vida

7 Lessing 1920: 340.

8 Idem 341.

9 Idem 343.

de altruísmo, com o qual desejamos ver todos os atos grandes e bons empreendidos e executados no palco?”¹⁰ – O drama barroco de martírio sente-se em casa no espaço externo da alegoria; mas, segundo Lessing, uma mudança radical da representação do mártir ocorre na esfera ao mesmo tempo interior e teológica. O mártir é expressão de tal interioridade, e a partir desta Lessing critica o drama de martírio.

Para a aula seguinte, fica a correlação das diferentes construções da história, a barroca e a lessinguiana, e das diferentes composições dos mártires, o do barroco e o lessinguiano.

Kurt Bergel

Ata, 1 de junho de 1932

A discussão da aula anterior está associada à frase de Benjamin: “A via medieval para a revolta – a heresia – estava obstruída [ao mundo barroco]” (1991 [1974]: 258; 1984: 102). Benjamin não entende aqui “heresia” como uma simples doutrina que se opõe à dominante, mas como algo que, ao mesmo tempo, instrui a mudar o mundo, e implica portanto uma intervenção no modo de agir (*Praxis*). Por isso, há mesmo uma heresia barroca que está “obstruída”, a brecha que levaria da determinação da forma artística (*Formwille*) para a política está fechada. A heresia barroca permanece na interioridade.

10 Ibidem.

A frase citada de Benjamin tem a ver com a descrição do sufocamento no mundo barroco causado por sua imanência. As saídas estão bloqueadas em três vias: a da ação (como em Hamlet), a do agir político, herético, e o da transcendência positiva. O drama barroco certamente assume a herança do drama cristão, mas tudo é reinventado pela imanência. Não há possibilidade de acesso à esfera da Graça (*Gnade*). “A Cristandade europeia estava dividida numa multiplicidade de reinos cristãos, cujas ações históricas não mais aspiravam a transcorrer dentro do processo de salvação”, afirma Benjamin (1991 [1974]: 257; 1984: 101). Ao fim de tudo, a catástrofe ocupa o lugar da salvação para o mundo das criaturas na imanência barroca. A paisagem histórica da Idade Média é ainda preservada, mas morta. Só os fragmentos estão ainda carregados de sentido. (Aqui já soa o motivo da alegoria.)

Nessa imanência severa, inescapável, o fantasma se situa em seu verdadeiro lugar. O fantasma é o que causa terror ao criatural (*Kreatürliche*). Sua figura barroca ao extremo é o esqueleto com retalhos de carne e pano. Que, aliás, o conceito de imanência e o de fantasma estejam estreitamente relacionados, a isso apontam certas condições do mundo burguês do século XIX que produzem o fantasmagórico (*Gespensische*) por si mesmas (por exemplo: a habitação burguesa, o anonimato burguês).¹¹

O acesso obstruído para a transcendência leva a “Jogo e Reflexão” (Benjamin 1991 [1974]: 259; 1984: 104). “Mas se esse teatro”, afirma Benjamin, “enquanto drama secular, não pode cruzar a fronteira da transcendência, ele procura assegurar-se

11 As páginas tipografadas em posse de Kurt Mautz, que serviram de fonte, trazem escrito à mão o seguinte: (*Poe, homem da massa*).

dela, por desvios, como num jogo” (1991 [1974]: 260; 1984: 104). Mas isso vale apenas para o drama espanhol; há jogo elaborado apenas em Calderón, não nos alemães. Através do jogo, uma aparência de transcendência recai sobre a esfera imanente do drama, sim, é possível dizer que a aparência de uma Graça joga por sobre (*Hinüberspielen*) a imanência. Por isso, o acesso positivo para a transcendência não é alcançado, o drama permanece junto à imagem da imanência. Ele, contudo, é refletido de modo a aparecer como momento transcendente.

Os coros alegóricos do drama barroco alemão dizem respeito a significados incrustados, não à irrupção aparente da transcendência por meio da reflexão. Eles se dão como seriedade e não possuem caráter de jogo (*Spielcharakter*). O drama barroco alemão não toma a aparência como uma esfera do irreal separada da realidade.

Todos os elementos ilusórios do barroco são, enquanto realidade exagerada, elementos de não-aparência (por exemplo, o conduzir suave do espaço interno real para outro pintado em afresco, o prolongamento da decoração da plateia pelo palco).

A *honra* é mais um elemento que diferencia o drama espanhol do drama barroco alemão. “Na essência da honra, o drama espanhol descobriu para o corpo da criatura uma espiritualidade adequada a esse corpo, abrindo com isso um cosmos profano que nem os autores barrocos alemães nem os teóricos posteriores conseguiram vislumbrar” (Benjamin 1991 [1974]: 266; 1984: 110).

No conceito de *espiritualidade* entrelaçam-se o elemento originariamente histórico e o elemento histórico, o elemento do

criatural e o da subjetividade. A honra representa o criatural no nível da subjetividade, a honra é a espiritualidade criatural. O espírito é de certo modo um segundo corpo (*Leib*); enquanto alegoria, ele responde pela alma, que deve ser salva. A concepção de espiritualidade é construída em extremo acordo com a corporeidade. A corporeidade é tanto o signo do que há de criatural (*Kreatürlichkeit*) na humanidade quanto o signo de sua transitoriedade.

Quando Benjamin fala da construção de uma analogia entre história e acontecimento natural, isso significa que o acontecimento histórico mais manifesto é um acontecimento natural – espetáculo natural. A “Destruição do ethos histórico” (Benjamin 1991 [1974]: 267; 1984: 111) não significa que o humano é alçado à mesma condição das ideias universais, mas que, em sua concreção extrema, os eventos históricos são interpretados como fenômenos da natureza (*Naturerscheinungen*). O histórico não responde pelas ideias eternas, mas o que hoje ocorre é algo desde o começo eterno. Eis aqui a formulação da alegoria. Não há nenhum processo universal da natureza quando o príncipe perece, mas um evento de história originária. Seu declínio é algo tão predestinado na natureza quanto o cair da árvore. Ele põe em relação um evento histórico bem definido e uma categoria definida da história originária. Quando Benjamin fala do elemento natural do curso histórico (1991 [1974]: 263; 1984: 108), ele entende a natureza como parte constante; a natureza ainda é vista aqui como algo estranho à história. No conceito de “história anterior” (a que corresponde posteriormente o conceito de “história originária”), a implicação mútua de natureza e história

está claramente enunciada. História anterior (*Vorgeschichte*) é uma história que, enquanto natureza, preexiste à outra história.

I. Usener

Ata, 6 de junho de 1932

A pergunta pela diferença entre aparência e ilusão foi evocada mais uma vez. Visto que todos os caminhos para fora da imanência estão obstruídos, a imanência é imensamente alargada; ela é insuflada até se tornar ilusão. Ilusão não é nada mais que realidade exagerada. Ela não se coloca como antítese à realidade, tal como a aparência. O espaço pintado no espaço é o prolongamento do espaço, não sua suprassunção, tal como no mundo cênico da aparência no teatro romântico. Para o drama barroco alemão, a ilusão enquanto saída para a transcendência só se torna possível por meio do acúmulo quantitativo de material da imanência, não como que por uma irrupção do transcendente que se abatesse sobre o criatural. Pois o efeito redentor dessa saída que intervém no próprio Ser é apenas estético, não teológico. Ao contrário, o Ser inevitavelmente se inscreve no criatural; junto a este, ele cai vítima de modo implacável ante a morte e a catástrofe final de tudo o que vive.

O barroco, portanto, também não conhece nenhuma expectativa escatológica de salvação, mas enterra a si mesmo na profundidade desprovida de graça do criatural. Apenas no declínio, na aniquilação última e definitiva do criatural, consuma-se a

conversão repentina do imanente no sagrado e no estado redimido de graça. Portanto, a esperança barroca não é escatológica, mas um esperar trêmulo pela catástrofe natural, ela é mais medo (*Angst*) que esperança, i.e., ela é quiliástica, não escatológica.

Assim como todo acontecer é banido para a natureza, o cenário do palco, escondido ou à mostra, sempre se dá também como uma rotunda com imagens da natureza. Todo o drama barroco da natureza se desenrola no rei como ponto culminante da criatura. Portanto, a corte torna-se o próprio cenário desse acontecimento. Calderón a insere na própria natureza, e no drama barroco alemão aparecem rios, montanhas, mares e terras como alegoria do príncipe e sua corte. Em um poema de Lohenstein, a Terra toda torna-se cadáver alegórico da humanidade.

Visto que a natureza porta em si mesma o germe do declínio, o centro da natureza, i.e., a corte, torna-se ao mesmo tempo o centro do perecimento, ao mesmo tempo o inferno. O inferno é a contra-imagem da esperança quiliástica, o desespero quiliástico, a radical ausência de futuro na catástrofe do criatural. Nesta catástrofe, o futuro é absolutamente aniquilado; consequentemente, o tempo. O acontecer se petrifica em mero espaço. Inferno é espaço absoluto. Ele encontra sua representação alegórica no cenário da corte do príncipe. Na dor corpo-criatural do tirano-mártir, no olhar fixo e melancólico do rei em direção ao centro infernal, a tragédia abre-se também a toda aquela hierarquia física, à qual mundo e rei estão atados.

As ações principal e de Estado já são em si um espetáculo natural. Com o início desse espetáculo, o elemento do tempo histórico é abandonado. Essas ações não constituem uma oposição

antitética ao teatro pastoral, conforme geralmente se pensa evocando a Hübscher,¹² mas nesse teatro encontram seu correlato. A pastoral não é a fuga do tempo para uma natureza afortunada nos termos de Rousseau; antes, nela o histórico adentra compulsoriamente na natureza. Ação de Estado e pastoral correspondem mutuamente em sua espacialização do tempo. Não existe nenhuma temporalidade aterrorizante em oposição a uma natureza redentora, supratemporal, antes o temporal está encoberto no não-temporal, a própria história é matéria não-intencional que somente na imagem alegórica sustenta uma interpretação, somente na mudança radical da catástrofe em futuro gracioso mantém um elemento do tempo. Contudo, as figuras da história são reunidas inicialmente na pastoral como em um templo, a história migra para dentro do cenário da pastoral e só é compreendida por meio de um elemento de rememoração, de glória póstuma.

Levanta-se a pergunta sobre se toda a filosofia da história de Hegel não estaria também vinculada a tal representação da rememoração espacializada, se o auto-desdobramento do espírito objetivo na história não deveria ser lido como um objetivar atrasado e um pôr o que já foi diante de si (*Vor-sich-Hinstellen des Gewesenen*), i.e., se o processo histórico não alcançaria sua objetivação apenas quando já perdeu sua vivacidade. Pois a objetivação só se torna possível ao espírito absoluto e consciente de si quando o acontecer imediato se interrompe em seu próprio decurso, quando, de certo modo, ele é posto e encerrado no

12 Arthur Hübscher 1922: 517 e 759.

espaço. Quando o acontecer histórico torna-se consciente de si mesmo, vê também a si mesmo como passado, ele próprio transformando-se em passado e se reunindo com seu pai no templo da glória póstuma. Com a objetivação de seu sistema na exposição do espírito objetivo, Hegel suprassumiu a categoria do vivo, ainda decisiva em seu período jovem, em favor de uma intuição do passado no presente. Depois disso, o processo dialético não seria mais estendido ao presente. A história ainda lhe seria somente alegoria; nesta, aquilo que foi se expôs espacialmente no presente. Em toda a concepção da identidade enquanto identidade com aquilo que foi, Hegel está mais próximo ao Schelling tardio do que achava. Na filosofia romântica, a problemática do barroco é novamente incorporada.

Conforme a história era abandonada à história natural pelo barroco, o domínio e a condução do acontecer pelo governante ou intriguista só poderiam ser mantidos com o mais preciso conhecimento da constituição psico-física da natureza humana. A partir disso, Maquiavel desenvolveu toda sua técnica política e sua teoria cíclica da história: o monarca, enquanto ponto culminante da natureza, é a instância legal originariamente posta. Mas, em sua essência de natureza, ele necessariamente recai em *hybris*. Ele é destituído, e então surge a democracia, que novamente é corrompida pela natureza do homem, pela inveja, o ódio, a ambição etc., e a partir dela se desenvolve a tirania, que então se torna novamente monarquia legal, ao que o jogo (*Spiel*) recomeça. O governante deve, portanto, contar com a natureza humana como se conta com um dado constante. Todo o acontecer é introduzido à força em um

mecanismo das paixões, um mecanismo de relógio que é conduzido, cujos ponteiro e peso são o príncipe, cujas engrenagens são seus Conselhos. No pano de fundo dessa concepção encontra-se a noção filosófica do mundo como um decurso de dois relógios acertados um com o outro, o relógio da consciência, da *res cogitans*, e o relógio do mundo físico, da *res extensa*. Há três possibilidades de decurso simultâneo: um relógio está acertado com o outro; Deus acerta o relógio, ele é como um mediador que sustenta o curso, conforme pensam os ocasionalistas; ou, em terceiro lugar, Deus acertou os relógios desde o princípio, conforme Leibniz. Todas essas concepções pertencem ao caráter físico-mecânico, não-orgânico, do decurso do mundo. Nelas o tempo também perde sua dinâmica, sua *durée*, no sentido de Bergson; de certa forma, o tempo é feito em pedaços pelo relógio, dividido de modo mensurável e, portanto, colocado em uma intuição espacial e pictórica. Quem domina a ação do ponteiro dos segundos, domina também todo o acontecer. Nisto consiste o papel do intriguista. Ele é a própria ação do ponteiro dos segundos. Por essa razão, o intriguista representa uma espiritualidade peculiarmente ambígua, ao menos no drama espanhol. De um lado, ele é a própria sagacidade, da qual retira seu poder. Mas, de outro, ele mesmo tropeça nesse conhecimento abissal da engrenagem fatalista das coisas, de modo que seu conhecimento se reverte em aversão e luto, e o intriguista torna-se sagrado.

Assim, a caçada vertiginosa dos afetos é finalmente superada em uma reflexão petrificada, o palco torna-se instituição moral, certamente no processo inverso ao de Schiller: justamente

no momento em que a violência dos afetos, sempre mais severa no drama barroco tardio, quebra a força de vontade moral, a embriaguez dos afetos recai em seu oposto, no exemplo explicativo, na alegoria moral. Quando o mecanismo das paixões é trucidado pela própria paixão, ele se insere na autonomia ética do sagrado. Assim, Aristóteles e a tragédia antiga são destruídos, superados e ao mesmo tempo elevados a um novo nível, celebrados de modo triunfal.

Wilhelm Emrich

Ata, 13 de junho de 1932

Por conta de uma discussão sobre a possibilidade de traduzir as categorias com que Benjamin trabalha no barroco para o campo do universal e teológico, para categorias como a de redenção, Graça, entre outras, surge a necessidade de analisar seu método com mais minúcia e de retirá-lo da perspectiva habitual da história do espírito.

Trata-se essencialmente de duas perguntas. Segundo Benjamin, as ideias emergem na contemplação do barroco e da teoria do drama barroco. A primeira pergunta é se essas ideias coincidem fundamentalmente com as da história do espírito ou se esse conceito de ideia residiria em um nível completamente diferente. Sendo este o caso, restaria ainda responder qual é a reivindicação legítima de Benjamin para se destacar do barroco precisamente essas ideias.

A primeira pergunta é imediatamente respondida pelas diferenças decisivas e claramente presentes. Na contemplação da história do espírito, uma totalidade de ideias é construída; a totalidade já está previamente dada. Por sua vez, as ideias são agrupadas em uma grande ideia, de modo que, em certa medida, elas se alinham em um fio. O importante é que juntas essas ideias possuam um caráter estático, supratemporal, e que elas sejam separáveis de sua respectiva posição histórica.

Ao contrário, as ideias em Benjamin não são supratemporais nem separáveis do curso concreto da história. Elas não estão presas em uma totalidade, antes são organizadas uma ao lado da outra sem que haja uma ideia abrangente. Como exemplo, compara-se com a história do espírito de Dilthey, relativamente o mais próximo de Benjamin do ponto de vista metodológico. Se Dilthey investiga a história da juventude de Hegel,¹³ é porque nesta sua análise avança, nela haveria uma vivência psicológica fundamental. Acerca desse resíduo último, a vivência (*Erlebnis*), afirma-se que ele se incendia. Mas se a vivência se incendiou, essa interpretação torna-se transcendente ao material e o aniquila. Argumenta-se contra a objeção de que Dilthey teria ao menos demonstrado uma variedade de tipos, pois, na verdade, os tipos são reduzidos a uma tensão sujeito-objeto. Se Benjamin também não pode simplesmente ignorar a tensão sujeito-objeto, antes tem de notá-la como fato histórico, essa tensão não é, entretanto, a situação fundamental a que tudo pode ser reduzido. Ao contrário, a relação do sujeito com o objeto é um elemento

13 Cf. Wilhelm Dilthey 1959.

histórico *ao lado* do qual se colocam outros, e certamente por isso ela é reconhecido¹⁴ como histórica.

Após esclarecer suficientemente como as “ideias” em Benjamin se diferenciam das ideias da história do espírito, levanta-se a segunda questão: de onde Benjamin obtém suas categorias. Visto que, por um lado, não se está permitido interpretar (*Hinein-interpretieren*), e que, por outro, em toda interpretação a partir do material reside o perigo de que as ideias o transcendam e se elevem independentemente da matéria, parece haver aqui uma aporia. Se houver solução para isso, ela deve ser encontrada em uma compreensão que esteja além da alternativa mencionada.

Sobre o problema central: a possibilidade de desenvolver uma teoria sem postular a ela mesma, sem se aproximar dela, é algo indicado no método que Benjamin emprega para a crítica às teorias da tragédia. Quando Benjamin afirma (1991 [1974]: 291; 1984: 135) que a história filosófica do drama progrediu com as investigações de Franz Rosenzweig, isso não significa que uma teoria desbanque a outra na história do espírito, – logo, que a teoria de Rosenzweig tenha desbancado a concepção schoepenhaueriana. Mas significa que é possível constatar um progresso quando uma parte maior dos materiais disponíveis para solução torna-se mais acessível que na interpretação anterior. As diferentes teorias que surgiram inserem-se na história e são tomadas em conjunto na interpretação mais avançada, que progride ao máximo na clarificação do problema. Pois os problemas estão colocados na própria obra de arte; suscitá-los é a tarefa da

14 Especulação do editor. No original está escrito: *reconhecido como história*; em cima de *história* foi posteriormente inserido: “-rica?”.

crítica. A pergunta agora é por que razão Benjamin escolhe exatamente esses problemas, já que é realmente impossível que todos eles tenham a mesma dignidade. A pergunta é respondida visto que o material com que Benjamin se ocupa não é amorfo, mas já articulado. Agora, é necessário traçar o círculo extremo. Os extremos são os pontos virtuais de interseção em que as linhas do problema se cruzam. Contudo, a área entre os extremos é co-iluminada pela iluminação do próprio problema. A obra de arte barroca – como, aliás, toda obra de arte – não é concluída com sua finalização,¹⁵ mas adentra a história. A interpretação, que se altera no curso do tempo, é o acesso aos problemas. Quando tal acesso não é mais possível, a obra de arte está mortificada; a partir daqui, deve-se compreender a obra de arte como arcaica.

Posen

Complemento à ata de 13 de junho de 1932

A tentativa de traduzir as categorias elaboradas por Benjamin em formas universalmente acessíveis de pensamento foi rejeitada com a justificativa de que tal procedimento, puramente da história do espírito, as destruiria. Pois, em sua essência, essas categorias seriam inseparáveis do respectivo lugar histórico, concreto e singular em que foram encontradas e apresentadas. Embora Benjamin não permaneça em uma simples transmissão

15 Dúvida: em vez de “finalização” (*Fertigstellung*), “formulação da pergunta” (*Fragstellung*).

positivista da matéria, antes converta a matéria em uma interpretação, surge a pergunta sobre se essa interpretação já não estaria desde o início necessariamente separada do lugar histórico do material, pois ela ocorre tomando outro lugar histórico como ponto de partida, i.e., se o método benjaminiano não resvalaria no da história do espírito. É certo que, diferentemente de Benjamin, a história do espírito concebe ideias universais, supratemporais, que nunca tornam-se completamente concretas nem se extinguem por completo, mas impelem sempre a novas objetivações, e assim impulsionam novamente a história; mas por outro lado ela, a história do espírito, também afirma que tal ideia supratemporal só possuiria realidade quando se manifestasse no aparecimento concreto do individual, e que não poderia nunca ser pensada em separado de sua figura no tempo. Se Dilthey de certo modo reduz todo o acontecer à tensão sujeito-objeto, ao menos ele a deduz tendo unicamente sua concreção como ponto de partida, de modo que a correlação sujeito-objeto apareça somente como categoria fundamental mais universal disponível à humanidade, da mesma forma que, ao homem, a estrutura fundamental de seu corpo (*Körper*) permanece em todos os tempos e lugares como fundamento constante sem que a diversidade histórica de sua expressão corpórea seja rompida ou esvaziada. Mas quando Benjamin concebe a exigência de “converter os teores de coisa [*Sachgehalte*], que são históricos e estão na raiz de todas as obras relevantes, em teores de verdade [*Wahrheitsgehalte*] de caráter filosófico” (1991 [1974]: 358; 1984: 204 mod.), há aqui uma diferença fundamental em relação a Dilthey, pois Benjamin não eleva a verdade alcançada a partir da coisa a uma ideia que

se coloca além e acima da coisa; se assim fosse, ele tornaria a ideia independente, e portanto deixaria mais uma vez o teor de coisa ser devorado de modo retroativo; ao contrário, ele só coloca essa exigência de buscar o teor de verdade filosófico pelo bem do próprio material. O material contém em si um círculo de verdade definido, delimitado, que aparece na própria obra de arte, embora de modo fragmentário e entrecortado. É necessário completar esse corte. Isto ocorre no curso da interpretação da história subsequente à obra. Essa interpretação, portanto, apenas explora o círculo de verdade depositado no próprio material. Quanto mais o círculo se preenche, o arco é continuado, mais a pesquisa progride. Quando o arco do círculo se conclui, também se exaure o teor de verdade depositado na obra, a própria obra de arte é mortificada. O método de apreensão da verdade é tanto mais certo quanto mais se aproxima do círculo mais externo, quanto mais firmemente ele consegue apreender os extremos, pois nesse instante ele terá abrangido também os problemas que repousam no interior dos extremos. O desdobramento do teor de verdade é então restringido a uma duração histórica definida do tempo, ele não se realiza em um processo que continua eternamente, como no método da história do espírito.

Mas o método também é estabelecido por Benjamin como desdobramento de um teor de verdade, e agora é perguntado se e até que ponto essa intenção depositada no material se diferencia da ideia da história do espírito. De início, a afirmação de uma ideia depositada no próprio material, ideia que se recurva de modo cíclico no curso da história, essa afirmação é ela própria

uma ideia pressuposta, que certamente pode encontrar sua correspondência no barroco, mas não em todas as outras épocas, e que mesmo no barroco pode única e somente ser justificada a partir da teologia, nunca da própria realidade. Quando se afirma que, diferentemente da obra de arte, haveria uma intenção moralmente orientada que se deposita no mundo real das criaturas, por exemplo, um ser que declina para a morte, para o julgamento e a catástrofe final, tudo isso seria impossível de desenvolver a partir do dado puramente material, pois não há uma tendência como esta no mundo real-criatural de modo imediato, mas apenas no teológico, i.e., essa tendência só pode ser novamente demonstrada no contexto da história das ideias. A objeção de que não se deveria compreender o material em sentido estático e natural, mas dialético e histórico; de que o material já seria em si articulado; de que intenção e matéria estariam desde o início indissolúvelmente entrelaçados um ao outro, situados em um espaço histórico definido, de modo que, muito provavelmente, aqueles conceitos teológicos tais como “morte”, “ressurreição” etc. poderiam ser imediatamente dados junto com eles, essa objeção não é convincente, pois deste modo não se consegue esclarecer como ocorre a transição de uma intenção material para outra. Para fazer como Benjamin: se estabeleço um material articulado e definido, que no curso da história é elevado de teor de coisa histórico a teor de verdade filosófico pela intenção depositada nele, há então só duas possibilidades. Ou o material também é alçado a um novo estágio pela elevação a teor de verdade filosófico, sendo novamente transformado em ponto de partida para um novo processo no estágio do desenvolvimento

dialético. Com isso, segue-se um percurso linear infinito por toda a história, e nós recaímos na história do espírito hegeliana, em que, novamente, a transformação do material só pode ser entendida como princípio espiritual permanente, esteja ou não esse princípio depositado no material. Ou, como o faz Benjamin, deixa-se o material chegar ao que lhe é sua própria dignidade, deixa-se que ele chegue somente até o desdobramento do teor de verdade que, de modo fragmentário, está nele mesmo implicado. Mas, então, devo assumir uma intenção totalmente nova e diferente para cada esfera material. A história não aparece mais como processo contínuo, mas como uma sucessão ou justaposição de esferas de problemas ou esferas de apresentação completamente separadas. Devo estabelecer um material particular para cada caso a partir da intenção que lhe está relacionada. Já que posso e devo desenvolver historicamente essa intenção, embora não a partir de um estágio anterior, necessariamente alcanço um material somado de intenção (*Material plus Intention*) posto originariamente e desde o início, i.e., alcanço uma justaposição de configurações variadas do ser, completamente fechadas em si mesmas e eternas. Não importa se o material ou a ideia inerente a ele é posto como primeiro, pois o material e a própria ideia estão postos como desde o início existentes, e portanto são apreendidos como unidade estaticamente redonda, eterna, i.e., enquanto ideia platônica. Assim, a noção benjaminiana de uma justaposição de ideias eternas, platônicas e absolutamente separadas entre si não é, até onde vejo, nenhum deslize sem importância que lhe passou despercebido, mas a consequência necessária e inelutável de seu método. Que, diferentemente de

Platão, essas ideias se apresentem e se desdobrem apenas na história, não constitui por princípio nenhuma diferença. Pois se um círculo é posto como fragmento, no fundo ele já está pensado como totalidade, pois no corte a imagem de todo o círculo já está previamente dada.

Mais adiante, surge a pergunta sobre se o desdobramento do teor de verdade filosófico não leva necessariamente a uma suprassunção do teor de coisa histórico, tal como em Dilthey. Pois assim como a alegoria não permanece fiel na simples intuição de seu próprio teor saturnino de coisa, mas em sua última intenção salta de modo infiel para a ressurreição ao negar e abandonar seu próprio material, assim também a cifra benjaminiana, em sua última e extrema consumação da verdade, deve ressuscitar como ideia estática, eternamente permanente e segura ao abandonar a si mesma e a seu próprio ser histórico; enquanto ruína, essa ideia também deseja se alinhar à plenitude das ideias ordenadas em justaposição. Ao selar as ideias supratemporais do idealismo alemão em um lugar histórico concreto e reduzir a única ideia eterna à multiplicidade das ideias coordenadas, mas envoltas na luz eterna da ruína, Benjamin se prova um idealista com restrições, e seu método, uma história do espírito em fragmentos.

Wilhelm Emrich

Para o complemento à ata de 13 de junho de 1932

A necessidade de pôr esferas de problema isoladas e fechadas em si mesmas, que irrompem de modo completamente novo na história, essa necessidade, que surge a partir do método benjaminiano, deve de início ser admitida ao mesmo tempo em que deve-se exigir uma delimitação decisiva frente à teoria platônica das ideias. As ideias em sentido benjaminiano não são configurações eternas, situadas além do tempo, mas somente estão dadas *com* e *na* história. Elas não se “manifestam” nas constelações espaço-temporais, antes lhes são idênticas. Não se trata de ideias em sentido próprio, mas de ideias definidas, configurações do ser que emergem somente segundo uma constelação definida em um momento histórico definido. Com a solução (*Auflösung*) dessa constelação, tais configurações do ser são igualmente resolvidas. Por isso elas não são nem eternas nem restritas a um número definido,¹⁶ como em Platão. Novas constelações podem surgir e antigas podem morrer a todo tempo e em todo espaço. Elas somente guardam a aparência do eterno porque estão postas desde o início e por conta da impossibilidade de perscrutar seu surgimento opaco que decorre de um Ser opaco. Ainda que *na* história, elas são como a criação originária, tal como se tivessem sido postas no primeiro dia, pois não podem ser desenvolvidas a partir de um estágio histórico anterior; mas seu estar posto só é possível por causa daquele estágio histórico. Portanto, quando é dito que elas seriam estaticamente permanentes, como ruínas

16 A fonte adiciona escrito à mão: “em oposição a isso, cf. Benjamin 1928: 29” (1991 [1974]: 223; 1984: 64-5).

eternas em transição, está dada então a contraparte exata da história do espírito. Pois, enquanto ruínas, elas são um duplo: primeiro, algo originariamente histórico e posto desde o início, mas ao mesmo tempo o monumento quase exemplar de toda uma época histórica definida. Sua eternidade é tempo petrificado, não algo além do tempo.

A partir dessa duplicidade entre posição originária (*Urge-setztheit*) e concreção histórica, resulta para a apreensão que concerne à teoria do conhecimento que, de um lado, o material é tomado como algo posto uma única vez e desde o início, de outro, não pode nem deve mais ser reconduzido a outras causas, como a história do espírito desde sempre em vão tentou. O teor de verdade que irrompe como história não deve ser esclarecido a partir da história nem ser decifrado pela análise da “verdade”. A verdade é um em-si fechado cuja abertura significaria o declínio do que está fechado, assim como perscrutar o imperscrutável nas ruínas significa ao mesmo tempo a ruína das ruínas. Portanto, apreender as razões e causas de um teor de verdade que acaba de emergir na história é, por princípio, tido como impossível, e toda tentativa nessa direção, recusada como *hybris* intelectual. Mas é possível margear o teor de verdade pela história, para a partir de seus extremos circundar e fixar precisamente o lugar de sua concreção. A passagem de uma esfera de problema à outra, de uma época histórica à outra, pode muito *bem* ser determinada. Quando parto de um teor de coisa histórico, descrevo seu maior raio possível e neste incluo tudo que lhe pertence, obtenho sua imagem firme, por exemplo a imagem do drama barroco, que pode se estender muito além da delimitação temporal do barroco

em sentido estrito. Quando faço o mesmo partindo de outro teor de coisa, obtenho uma profusão de círculos que se cruzam, de modo que um único aparecimento histórico é ao mesmo tempo apreendido em sua mistura de elementos barrocos, renascentistas ou outros variados. Portanto, a clara sequência temporal de épocas e direções é suprassumida como objetivamente insuficiente, e em seu lugar é posto um princípio do conhecimento que surge do próprio material concreto e o apresenta. Material e interpretação do material agora correm juntos e alcançam a apresentação objetiva de si mesmos, mas com o adeus a um conhecimento conceitualmente abrangente, no sentido do acontecer total. No que as partes do acontecer histórico se recolhem em regiões fragmentadas do círculo, e ao olhar para si mesmas salvam-se enquanto monumentos de si mesmas, a exigência de dar corpo ao símbolo de cada Ser mergulha nelas, e elas¹⁷ circundam a plasticidade do *hic et nunc*, livres do vazio de tudo.

Wilhelm Emrich

Ata, sem data (fim de junho de 1932)

Para complementar o seminário, alguns pontos avulsos e essenciais da teoria nietzschiana da tragédia, do classicismo e do idealismo alemão foram analisados mais detidamente.

17 O pronome e a vírgula que aparecem anteriormente são de interpretação do editor.

A reflexão de Benjamin parte do discernimento de que a vivência (*Erleben*) contemporânea da tragédia antiga seria algo incomensurável. Renunciando a todas as possibilidades de empatia, à possibilidade de se identificar afetivamente de maneira imediata, ele chega a uma interpretação da tragédia a partir da história que esta mesma tragédia experienciou.

Esta é sua contraposição a uma postura como aquela assumida por Volkelt, o típico representante da estética epigonal do séc. XIX. (Benjamin 1991 [1974]: 279; 1984: 123). Volkelt pensava que podia esclarecer suficientemente a obra de arte a partir do efeito que ela exerce nos “fruidores”, a partir dos sentimentos que tomam o artista criador, por fim e, como se diz, somente por obrigação, a partir também de critérios de forma e material da própria obra de arte configurada.

Em *O nascimento da tragédia*, uma perspectiva verdadeiramente de filosofia da história formulada por Nietzsche já se confrontou com esse modo de reflexão completamente estranho à história (Benjamin 1991 [1974]: 280; 1984: 125). Nietzsche conquistou seu lugar na história da filosofia por meio de uma virada contra seu próprio tempo e por uma crítica à teoria clássica da tragédia.

A posição contra seu tempo provém da crítica ao conceito de progresso e à decadência, que se demonstra na intuição harmônica da arte. (Wagner como o tipo oposto a essa decadência no jovem Nietzsche.) Segundo Nietzsche, o mundo dos antigos não é passível de reconstrução, ele é um mundo da forma fechada, necessariamente pessimista. O mundo moderno é um mundo da aparência, não-mítico, otimista. Mostra-se claramente

o elo entre, por um lado, a crença na possibilidade de identificação afetiva (*Einfühlung*), na forma aberta e acessível a qualquer um de maneira não histórica e não dialética e, por outro, a crença no progresso, o otimismo, a intuição harmônica da arte. Ao otimismo de seu tempo, Nietzsche opõe o mundo mítico e cindido dos antigos, em que a reconciliação com os poderes demoníacos só é possível na *imagem* (na arte como esfera da bela aparência). A relação recíproca dos conceitos de *embriaguez* e *imagem* que há em Nietzsche é posta a claro. O conceito de embriaguez é empregado para superar a separação idealista do mundo em objeto e sujeito. Em vez de uma aceitação total e estática de teores de sentido ao mesmo tempo opostos e congruentes, ocorre uma doação de sentido pela embriaguez pontual, momentânea. Um sentido não incorre imediatamente da arte para o ser-aí nem do ser-aí para a arte. Em um contato tangencial com a obra de arte cuja totalidade permanece fechada, o sentido do ser-aí é apreendido em imagem na embriaguez. Pois para um mundo cuja doação de sentido só é possível na satisfação da embriaguez, em que a arte, assim como a realidade, perderam seu caráter de objeto, o sentido do ser-aí só é necessariamente saciável na imagem cindida. O que prova que essa concepção de Nietzsche é capaz de formular de modo preciso a distância da tragédia antiga em relação a toda “vivência empática”, mas não é suficiente para fornecer uma análise de conteúdo.

Adiante no seminário, investiga-se mais de perto a parte central da teoria epigonal da tragédia, a “doutrina da culpa e da expiação trágicas” (Benjamin 1991 [1974]: 283; 1984: 127).

Na reflexão de Benjamin, a categoria de “sacrifício”, que era o cerne da tragédia antiga, retorna à posição central (1991 [1974]: 285; 1984: 129). O sacrifício não deve ser isolado como fato que, sendo universalmente humano, é ao mesmo tempo intrapessoal; ele não tem função individual, mas social. Ele é executado como expiação aos deuses antigos, os representantes do mundo mítico, e como sacrifício antecipado aos novos deuses históricos. Ele tem seu sentido preciso no que deve regular a dialética do mítico e do histórico.

O transplante pós-clássico e idealista de categorias morais retiradas da vida dos homens reais para as formas da obra de arte é rejeitado. Uma diferença fundamental decorre do simples fato de que os homens são *criaturas*, mas as obras de arte, *configurações*. O homem criatural é solitário, as personagens das obras de arte existem somente na totalidade da obra de arte, e só algumas poucas em virtude dessa totalidade.

Por fim, uma objeção abordada de modo mais pormenorizado acrescenta que o elemento moral não está associado a personagens individuais e suas ações; essa objeção, contudo, vê o elemento moral preso à totalidade do pano de fundo, ao todo integral do drama. Na figura desse pano de fundo é enviado um julgamento para os personagens que atuam no drama. Mas todo julgamento presume que o julgado está diante de uma instância livre. Entretanto, o personagem individual do drama está vinculado tanto ao todo quanto a essa instância. Impossível uma sentença para o personagem individual. Deve-se abandonar a analogia entre personagem estético individual e essência

humana individual. O personagem individual na obra de arte não pode ser retirado do pano de fundo.

Bruno Raudszus

Ata, 1 de julho de 1932

O problema da compreensão moral como critério para a obra de arte foi tratado na sequência. Na estética clássica, o conflito da tragédia é tomado de modo não-dialético, pois os heróis perecem diante de uma norma estática das leis morais. Em Hebbel, isso já não ocorre: para ele, há o conflito trágico entre duas leis morais históricas, a tradicional e a nova. Mas a teoria de Hebbel torna-se novamente não-dialética devido a seus próprios dogmas, segundo os quais toda tese moral seria passível de ser isolada da peça e os conteúdos conseqüentemente poderiam ser intercambiados de modo arbitrário.

Segundo Benjamin, a integração moral da obra de arte é decidida na forma determinada de sua singularidade. O conceito de culpa é transformado de imediatidade moral, tal como ele ainda se dá para Hebbel, em uma categoria de filosofia da história. Antes: ele é totalmente eliminado na palavra “culpa”, que tem um caráter claramente moral. O conflito entre duas morais históricas não irrompe mais, como em Hebbel. Essas duas morais se relacionam com um mundo da moral, de modo que essa dialética também é apenas aparente. Contudo, o conflito consiste na disputa entre o mítico e o novo gênio do humano. Aqui a formu-

lação do conceito de história natural pode ser novamente percebida, conceito que interpreta esse elemento mítico e o enfatiza de modo não-dialético, tomando o aspecto antropológico como ponto de partida.

Que a interpretação de Benjamin esteja correta, isto se mostra pela explicação da relação entre tragédia e saga que se segue no texto (1991 [1974]: 284; 1984: 129). A natureza desprovida de tendência da saga é julgada pela tragédia em um sentido duplo: primeiro, a tragédia é tribunal para os processos míticos da saga. Segundo, ela é um “orientação”, manifestação de uma nova tendência encontrada na saga. Portanto, os conteúdos não são intercambiáveis, mas sim o originário é direção, não interpretação. As sagas não são materialidade resolvida, antes permanecem. Por isso também o conceito de mítico não pode ser tomado de modo exemplar, mas apenas na singularidade da pragmática, de modo que a contingência pragmática represente a guinada necessária na própria tragédia.

Foi dito o seguinte a respeito da “teoria do silêncio” (Benjamin 1991 [1974]: 286; 1984: 131): o herói deve silenciar, pois ele não compreende mais o mundo, nem o mundo a ele. No calar, o silêncio é ao mesmo tempo gesto de recusa e formação para a crítica da comunidade. Por meio do que escapa à língua, a corporeidade (*Leiblichkeit*) do herói torna-se um traço do humano, e ele é entregue à morte como sacrifício. No ponto culminante do mito, a humanidade se livra da natureza através da morte. – Adiante, a objeção de Benjamin contra a teoria do “si-mesmo” foi ainda apontada como uma objeção à filosofia existencial (1991 [1974]: 287; 1984: 132).

Peter von Haselberg

Parte de uma ata, 4 de julho de 1932

Na definição da tragédia como drama barroco dada por Schopenhauer (Benjamin 1991 [1974]: 290; 1984: 134), assim como em seu pensamento de modo geral, há elementos tão caracteristicamente barrocos que se torna natural que ele considere o mais novo drama barroco superior à tragédia grega. Com isso é lembrada a classificação barroca de gênio, soberano e melancolia, a genialidade do soberano, a transposição de elementos políticos para o reino da interioridade.

Em que consiste o progresso das concepções de Franz Rosenzweig na relação entre drama barroco e tragédia diante das de Schopenhauer? (Benjamin 1991 [1974]: 291; 1984: 135) Rosenzweig não fala de um herói sempre igual desde o princípio, tal como o formula Schopenhauer com a categoria de resignação – completamente cristã ou parcialmente estoica. Ao contrário, ele diferencia nitidamente a essência do herói trágico da essência do herói mártir contemporâneo. O herói moderno tem consciência; o antigo é um si mudo. De modo correspondente, a liberdade do vínculo mítico consiste na autoconsciência em Hegel.

Em Rosenzweig, o que significa “consciência limitada do mais novo herói”? (Benjamin 1991 [1974]: 291; 1984: 135) Significa que esse herói do drama barroco está em um único lugar, não que sua consciência seja limitada enquanto tal.

Rosenzweig é criticado ao se demonstrar nele uma tendência à tragédia absoluta, que a tudo fornece significado e que busca uma unidade do caráter no sagrado.

Kurt Bergel

Ata, 18 de julho de 1932

Ao primeiro estágio da tragédia, a morte sacrificial silenciosa do herói, Benjamin opôs o segundo, o do espírito racional do Sócrates “pedagogo”, em cuja ironia já reside a entrega ao intelecto (*Verstand*) dos paradoxos demoníacos do estágio arcaico (1991 [1974]: 297; 1984; 141). Mas é curioso e relevante que, no fim do *Banquete*, a ratio de Sócrates não vença de fato; embora a disputa seja decidida em favor da ratio, ela se volta contra a ratio. Na verdade, é o diálogo que vence, diz Benjamin. A última frase de Sócrates no *Banquete*, quando na “luz sóbria” da manhã só o poeta trágico Agatão, o poeta cômico Aristófanes e o próprio Sócrates ainda estão acordados, esta última frase de Sócrates, de que o poeta genuíno teria o trágico e o cômico em igual medida, é paradoxal. É o cômico que teria de representar a esfera racional; assim entendido, as esferas mítica e racional são superadas em favor da língua dramática pura, do diálogo, que colocasse assim além da dialética do trágico e da ratio socrática. Nesse mistério, tal como Benjamin nomeia o novo acontecimento, as palavras existem como presentificações imediatas da ideia, a transição para o drama barroco está dada. O mito se reverteu, as formas cultuais arcaicas de troca são as próprias palavras sem

que, como antes, o herói deva perecer. Nietzsche também compreendeu isso ao reconhecer que o diálogo salva a arte, e o diálogo torna-se agora a língua do drama barroco e do romance burgueses. Benjamin diz que o trágico é somente a profecia em seu estágio inicial, e a diferença entre tragédia e drama barroco se decide no fenômeno da palavra. O *organon* do trágico é palavra que somente é trocada pela vida, ou, expresso de outro modo, o trágico é a troca da palavra pela vida; mas ele não é o próprio destino. Pois o destino é executado, no barroco o destino é executado; na execução do destino, na fidelidade das intenções, as coisas mortas tornam-se vivas, sua escrita retida torna-se legível. Luto é o caminho que conquista a língua na imagem fixada da escrita. Na tragédia, a dialética se incendeia por causa do destino; no drama barroco, no destino. A tragédia grega não é, como o drama barroco, uma ostentação reiterada em que o destino é tão longamente contemplado, até que toda facticidade se transforme igualmente em escrita legível, em que ao fim estão as palavras puras do verdadeiro mistério; antes, ela é a assimilação singular do processo em uma instância mais elevada, ela é, como sua forma do teatro aberta para o céu também o sugere, uma consumação no cósmico, onde as cenas devem se tornar tribunal para a comunidade. Assim o teor do trágico poderia ser encontrado na forma anfiteatral de seus lugares de execução, tal como Nietzsche o faz. Mas no teatro barroco, o palco torna-se um espaço interior de sentimento sem relação com o cosmo, e sobre o solo cristão pode então haver apenas drama barroco, não tragédias; talvez a harmo-

nia clássica seja, na verdade, somente um encobrimento da alegoria; em vez da decoração clássica, a figura de Mignon.¹⁸

Plaut

Original: Rolf Tiedemann (org.) et al. "Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels Protokolle". In: Theodor W. Adorno Archiv (Org.). Frankfurter Adorno Blätter IV. München: edition text+kritik, 1995, p. 52-77. Os direitos para a tradução foram concedidos pela © Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur

Recebido 12/05/2021

Publicado 15/02/2022

Referências

ADORNO, T. W. "Aufzeichnung zur Ästhetik-Vorlesung von 1931/32. Mit Auszügen aus Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*". In: Theodor W. Adorno Archiv (Org.). *Frankfurter Adorno Blätter I*. München: edition text+kritik, 1992, p. 35-90.

18 A respeito da interpretação de Mignon feita por Goethe, cf. o curso de estética proferido por Adorno em 1931/32 (1992: 85).

- “Die Idee der Naturgeschichte”. In: —. *Gesammelte Schriften Band 1. Philosophische Frühschriften*. Ed. R. Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1990b, p. 435-465.
 - *Gesammelte Schriften 2. Kierkegaard. Konstruktion der Ästhetik*. Ed. R. Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1990c.
 - “Idea da história natural”. In: —. *Primeiros escritos filosóficos*. Trad. V. Freitas. São Paulo: Editora UNESP, 2018b, p. 457-483.
 - *Kierkegaard: Construção do estético*. Trad. A. L. M. Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften 1*. Ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1991 [1974].
- *Origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
 - *Origem do drama trágico alemão*. Trad. J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
 - *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin: Rowohlt, 1928.
 - “Ursprung des deutschen Trauerspiels”. In: —. *Gesammelte Schriften Band 1.1*. Ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1991 [1974], p. 203-430.
- DILTHEY, W. *Gesammelte Schriften. Band IV. Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus*. Ed. U. Hermann. Stuttgart; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.
- HOFFMANN, E. T. A. *Werke in fünfzehn Teilen. Band I*. Ed. G. Ellinger. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1930.

- HÜBSCHER, A. “Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte”. *Euphorion*, n. 24, 517-62 e 759-805, 1922.
- LESSING, G. E. *Werke. Band 4*. Ed. G. Witkowski. Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut, 1920.
- LÚKACS, G. *Teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- . *Werke Band 1. Teilband 2*. Ed. Z. Bognár, W. Jung e A. Opitz. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2018.
- TIEDEMANN, R. “Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie der Erkenntnis”. In: Theodor W. Adorno Archiv (Org.). *Frankfurter Adorno Blätter II*. München: edition text+kritik, 1993, 92-111.