

Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin*

Olgária Matos**

Resumo: O presente trabalho procura mostrar as possíveis significações dos conceitos benjaminianos de "iluminação profana" e "imagens dialéticas", a fim de ampliar a Razão das Luzes, para a qual o acaso e a fortuna são incontornáveis e inquietantes para a estabilidade do projeto racionalista.
Palavras-chave: acaso - imagens dialéticas - iluminação profana - melancolia - iluminismo - razão

"Conheço uma região rude cujos bibliotecários repudiam o costume supersticioso e vão de procurar sentido nos livros, e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas da mão" (Borges, *A Biblioteca de Babel*)

A contrapartida à Razão Iluminista - matemático-algébrica - é, para Benjamin, a *Presença de Espírito*, apta a acolher o acaso. Este é o incontornável para o Sujeito da consciência reflexiva, o eu pensante. Ao

* O conceito de "iluminação profana" remete aos "alunbrados" espanhóis, aos místicos do século XVI e seus procedimentos para chegar a visões do paraíso e do *escondido*. Para tanto, seria importante desenvolver o lugar da imagem na preparação da contemplação mística aurática e intransmissível na lógica analítica, o que não foi possível realizar no âmbito deste ensaio. A esse respeito, consultem-se: Certeau 18; Bergamo 16; Morel 27; Rosa 32; Fabre 25 e Fabre 24.

** Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

estabelecer os princípios de uma Ciência universal, Descartes começa opondo à desordem no mundo, ordem no pensamento. Ordem esta, descoberta na solidão da Subjetividade, pois Ciência é tarefa de um só: "Vê-se que os edifícios empreendidos e concluídos por um só arquiteto costumam ser mais belos e mais bem ordenados do que aqueles que muitos procuraram reformar, fazendo uso de velhas paredes, construídas para outros fins. Assim, essas antigas cidades, que, tendo sido no começo pequenos burgos, tornaram-se no correr do tempo grandes centros, são ordinariamente tão mal compassadas, em comparação com essas praças regulares, traçadas por um engenheiro à sua fantasia numa planície, que, [...] a ver como se acham arranjados, aqui um grande, ali um pequeno, e como tornam as ruas curvas e desiguais, dir-se-ia que foi mais o acaso do que a vontade de alguns homens usando da razão que assim os dispôs" (Descartes 20, p. 42). À *mathesis universalis* - essa Ciência universal da ordem e da medida -, W. Benjamin contrapõe a alegoria e a presença de espírito: a verdade não se encontra no Sujeito, mas a um só tempo no Sujeito e no Objeto, naquele que conhece e no que é conhecido. A *alegoria* é o método para captar o mundo da mudança, o da *temporalidade*, tanto no *Drama Barroco Alemão* (do século XVII) quanto em Baudelaire, na modernidade. Apreender o acaso é ser suscetível ao tempo. Assim, na obra *Rua de Mão Única* - onde há aforismos sobre cartazes, publicidade, placas, luminosos -, encontramos uma *metafísica da transitoriedade*. Esta só pode ser compreendida por uma *mathesis singularis* - a da "iluminação profana" -, aquela que o Sujeito clássico não pode, com sua lógica linear, alcançar.

Entre os fenômenos apreendidos por uma "iluminação profana", Benjamin coloca o *acaso*, noção que o pensamento racionalista confunde com *ilusão*, pois, a exemplo da consciência empírica, a consciência reflexiva coloca seus objetos na "realidade". Acaso pois: encontro ou desencontro. Para designá-lo, Aristóteles utiliza o termo *autamaton* - "o que se move por si mesmo" (cf. Aristóteles 1, 195b31-198a13). A *tiké* significa: atribui-se a x, nomeado *fortuna*, a responsabilidade de uma série causal feliz ou infeliz. A *tiké* oscila entre o absolutamente não necessário (acaso) e o absolutamente necessário (destino)⁽¹⁾.

No ensaio "Destino e Caráter", Benjamin reflete acerca do caráter para compreender se este é capaz de forjar um destino, pois, nesse sentido, ele seria a fatalidade, o "ninguém escapa a seu destino". Ninguém escapa a seu destino significa ninguém escapa ao Real. E o Real é o acaso. Ninguém escapa ao destino significa, pois, que ninguém escapa ao acaso (cf. Rosset 33). O destino não é, assim, o inelutável, mas o inesperado. Não há fatalidade. O mesmo ocorre com o nome que recebemos ao nascer: é, ao mesmo tempo, dado e fonte de invenção permanente. Nesse sentido o nome de um homem é seu destino, pois criamos a realidade do nome: "Assim", escreveu Benjamin, "a *Divina Comédia* não é senão a aura criada em torno do nome de Beatriz, a mais poderosa representação de que todas as formas e figuras do cosmos procedem do nome que permanece incólume pela força do amor" (Benjamin 6, p. 297).

Escrever nossa própria história (ou a história coletiva) não é reencontrar o passado, mas criá-lo a partir de nosso presente, pois o passado não é estável: "É o presente que polariza o acontecimento em uma pré e uma pós-história" (*idem* 13, p. 586). O sentido da história não se desvenda a um Sujeito no processo de sua evolução, mas na ruptura de sua continuidade aparente, em suas fendas, acidentes e acasos, onde o súbito surgimento do imprevisível vem interromper seu curso. O tempo do Sujeito benjaminiano é um tempo que se desintegra e se reconstitui. Em seu ensaio sobre Proust, Benjamin nos mostra que a obra não apresentou uma vida tal qual efetivamente foi; tampouco a vida lembrada, mas aquela que foi esquecida: "Articular historicamente o passado não significa narrá-lo tal qual efetivamente foi, mas assenhorar-se de uma imagem do passado tal qual ela brilha de maneira fugidia" (*idem* 6, p. 253; *idem* 10, I).

Por acaso ou por destino, por acaso e por destino, em Benjamin vida e obra se correspondem. A maneira como termina sua vida confere à obra completude, completude e continuidade não lineares. O recurso à

periodização não garante a cronologia convencional das obras de "juventude" e "maturidade".

Considerando seus poemas e ensaios entre os anos 1910 e 1918, seu editor italiano denominou-os *Metafísica da Juventude*⁽²⁾. Trata-se de uma época em que se preocupa com os movimentos da juventude, o judaísmo, a filosofia da linguagem, enfatizando a *metafísica* em suas interrogações. Benjamin publica *Duas Poesias de Friedrich Hölderlin* (1915), *A Vida dos Estudantes* (1915), *Programa da Filosofia Vindoura* (1918), visando combinar arte e religião. De 1918 a 1923 trabalha sobre a *Crítica de Arte e o Espírito do Romantismo*, publicando entre outros *Romantismo*, *Réplica do Não Iniciado*; de 1925 a 1927, constrói o *pessimismo* como conceito histórico e filosófico em relação com uma estética anticlássica, substituindo a mimesis e a poética aristotélica pela alegoria. Elabora seus *Retratos de Cidades*: Paris, Berlim, Moscou, Ibiza, Nápoles, Marselha. Neles, trata anti-kantianamente as noções de espaço e tempo: as cidades tornam-se visíveis em sua desordem espacial e temporal. Entre 1929 e 1933, com a aproximação do fim do "classicismo de Weimar" e a iminência do nazismo, reúne crise política e crítica filosófica. Por fim no exílio, em particular o parisiense, dedica-se à "arte sem aura" (1933 a 1937), à obra *Trabalho das Passagens* (iniciada entre 1927 e 1929 e retomada entre 1934 e 1939) e sua última filosofia da história, com XVIII Teses (1940) (Witte 35; Benjamin 10).

Consideramos uma trílice periodização nos escritos de Benjamin, e o fazemos levando em conta a maneira pela qual o *passado* se transforma em história, convertendo-se em função do presente de um Sujeito, em relação ao momento no qual, num instante do tempo e num lugar do espaço, um *discurso* se engendra. Três paradigmas portanto: o teológico (entre 1916 e 1923); o estético (entre 1923 e 1928) e o político (de *Passagen Werk* às Teses de *Sobre o Conceito de História* de 1940). Porém, no *paradigma estético* do *Drama Barroco* (1928), subsistem elementos do paradigma teológico, assim como o paradigma político domina a visão da história e do Sujeito no *Trabalho das Passagens*, e as Teses incorporam o paradigma estético e o teológico. O estético, o político, o teológico tratam de uma história não regida pela causalidade ou pela *Consciência Constituinte* de um Sujeito, indicando uma área de temporalidade autônoma. O caráter qualitativo do

tempo religioso e a vigilância política articulam-se com a sensibilidade religiosa. Há, na obra de Benjamin, a *desformalização* da idéia do tempo pelo estético, pelo político e pelo teológico.

Nesse conjunto de escritos, o ano de 1924 parece constituir o centro a partir do qual seus primeiros escritos renovam sua significação, ponto para o qual suas reflexões parecem convergir, tanto a pré quanto a pós-história de seus escritos, quando passado e futuro se entrelaçam num só presente, conferindo-se mutuamente sentido. Desse modo, as reflexões benjaminianas sobre a História não são "novas", sendo anteriores à obra *Trauerspiel*, como se depreende de suas observações *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana* (1916). A própria Teoria do Conhecimento, apresentada na introdução ao *Trauerspiel*, é uma teoria da linguagem "maquiada em teoria das Idéias". Nela, Benjamin retoma seus primeiros escritos, presentes na crítica aos poemas de Hölderlin e *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana*. Eles, por sua vez, ressurgem no *Fragmento Teológico-Político*, que parece datar de 1932 (Dufour-el-Maleh 22).

Este "centro virtual" se constitui na seqüência das noções de *idéia*, *origem*, *alegoria* – diversas tentativas de nomeação de seu objeto e de crítica às filosofias do Sujeito, da Consciência e da Representação (a cartesiana e a kantiana). "A realidade histórica", escreve Benjamin, "possui seu coeficiente próprio graças ao qual todo conhecimento autêntico dessa realidade leva o sujeito a se conhecer a si mesmo, não de um ponto de vista psicológico, mas no sentido de uma filosofia da história" (Benjamin 4, II, p. 43). Seus primeiros escritos podem parecer – e a Universidade alenã por isso os recusou – "esotéricos": *Programa da Filosofia Vindoura* e o prefácio ao *Trauerspiel* mesclam escolástica e metafísica, Kant e Platão. Porém, o hemetismo é, aqui, o que depura e torna possível um trabalho do conceito sobre si mesmo, fazendo nascer a prática da citação: a idéia benjaminiana "cita" a Idéia platônica, a Idéia kantiana, a Idéia romântica, sem tratar-se de simples reexame, síntese ou ultrapassagem⁽³⁾. A "citação" desorganiza a universalidade do campo referencial trabalhando, por vezes, com o *mal-entendido*, oferecendo falsas pistas, ao mesmo tempo em que nos alerta contra falsos reconhecimentos. Assim é a concepção do *mito*: "A relação que liga o mito à verdade é de exclusão recíproca. Ambíguo por natureza, o mito não

dá lugar nem à verdade nem ao erro. Como não se pode falar tampouco de uma verdade concernente ao mito (...), não pode haver – no que diz respeito ao espírito do mito – senão um puro e simples conhecimento do espírito. Para que a verdade se instaure, é preciso, antes, saber o que é o mito, que se o conheça como realidade indiferente ao verdadeiro e destruidora do verdadeiro” (Benjamin 6, p. 98; *idem* 9).

O *Trauerspiel* procura levar a termo o que fora estabelecido no ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*, reconciliando a *idéia* romântica e o *ideal* goethiano da arte: “As idéias ou ideais, na terminologia de Goethe, são a mão fáustica, permanecem obscuras até que os fenômenos as reconheçam e circundem. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue em uma só e mesma operação dois resultados: salvar os fenômenos e apresentar as idéias” (*idem* 12, p. 57). À vertigem da *idéia* romântica, Benjamin opõe o jogo regrado de uma combinatória de idéias: “Do conceito romântico de crítica procede o conceito moderno de crítica; porém, nos românticos, a ‘crítica’ era um conceito esotérico e, no que se refere ao conhecimento, tinha suportes místicos (...) O messianismo é o coração do romantismo” (*idem* 4, II, p. 187). E no ensaio *Programa da Filosofia Vindoura*, Benjamin honra Kant mas por razões pouco kantianas e até mesmo antikantianas, pois fala em “magia crítica”, associando misticismo e kantismo, como que realizando uma regressão pré-crítica. Também nas primeiras páginas do *Trauerspiel*, Benjamin fala de algo que é próprio e pertence a todas as obras filosóficas dignas deste nome: “Há nelas um esoterismo de que são incapazes de se despojar, que lhes é interdito renegar, do qual não podem retirar a glória sem pronunciar sua própria condenação” (*idem* 12, p. 24).

Nesse sentido, ao deter-se em Platão e Kant, Benjamin se coloca além de qualquer referência à veracidade ou falsidade interpretativa fundadas em um Sujeito cognoscente: vê no Belo platônico e na escrita kantiana o espaço de uma experiência metafísica, um lugar de reminiscências. Em Kant Benjamin encontra essa experiência: “Não sentir em Kant a luta do pensamento que habita a própria doutrina é não apreendê-lo em sua letra como algo a transmitir, como um *tradendum*; com o mais extremo respeito,

é ignorar o principal da filosofia. Eis por que a crítica de seu estilo filosófico é pura e simples tagarelice (...) Estou persuadido de que a prosa de Kant representa um limiar da grande prosa de arte. Não fosse assim, a *Crítica da Razão Pura* não teria transtornado Kleist no mais íntimo de si mesmo” (Benjamin 4, I, pp. 139-140). A escrita é um lugar de uma experiência metafísica, alquímica: “Para utilizar uma comparação, quando se olha uma obra que cresce e uma fogueira funerária, seu comentador pode ser comparado a um químico, seu crítico a um alquimista. Enquanto o primeiro só reconhece lenha e cinza, o segundo só se interessa pelo enigma da chama. Assim, o crítico interroga a verdade cuja chama ardente continua a subir acima das pesadas lenhas do passado e das rarefeitas cinzas da vida de outrora” (*idem* 6, p. 162).

Ao distinguir conhecimento e verdade, a primeira questão de racionalidade analítico-científica, Benjamin concebe a possibilidade de um conhecimento sem *consciência*, no sentido que Benjamin confere a Kant: “Toda experiência autêntica repousa na pura consciência (transcendental), entendida em nível da teoria do conhecimento, se este termo for ainda aplicável quando se impõe um abandono de todo elemento subjetivo. A pura consciência transcendental é especificamente diferente de todo conhecimento empírico, a tal ponto que é preciso perguntar se o termo consciência é aqui pertinente”⁽⁴⁾. O mesmo já ocorrera com a Teoria das Idéias de Platão. Na *Premissa Gnoseológica*, Benjamin busca as demarcações e os limites de uma leitura racionalista de Platão, desde que há, em sua obra, o recurso a mitos e alegorias, isto é, a necessidade de ampliar essa racionalidade. Em sua obra *Mythe et Société en Grèce Ancienne*, Vernant mostra como Homero e Hesíodo fixaram para os gregos um repertório de relatos que colocam em cena as Potências do Além, ao narrarem, através de todo tipo de desventuras, sua própria genealogia. A palavra mágica, a origem do *Cosmos*, é celebrada pelo mito: “Em grego, *mythos* designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, um diálogo ou enunciação de um projeto. *Mythos* é, pois, da origem do *legein*, como o indicam seus compostos *mythologeîn*, *mythologia*, e não contrasta, de início, com o *logos* (...) Mesmo quando as palavras possuem uma forte carga religiosa, quando se transmitem a um grupo de iniciados, as formas de narrativas concernentes aos deuses ou he-

róis, um saber secreto, interditado ao vulgo, os *mythos* podem também ser qualificados de *hieroi logoi*, discursos sagrados" (Vernant 34, p. 196).

Sabe-se que, no VII livro da *República*, Platão expulsa de sua *Politéia* o artista, em particular, o poeta Homero e o pintor: os poetas nos mostram os heróis em excessos de fúria, euforia ou tristeza, em *hybris*, o que poderia propiciar a divisão interna da República, arruinando a Cidade Perfeita em Idéia. O poeta é um corruptor dos costumes. Quanto aos heróis, tomados pela cólera, prejudicam o Estado, porque dizem "palavras culpadas" – heróis tomados pela cólera não respeitam as demarcações dos deuses, desconhecem o limite, extraviam-se. Dumézil diz que na mitologia indo-européia há sempre a presença da "divindade triste" (Dumézil 23, pp. 90 e 124). Nos *Problemata* (Aristóteles 2), o texto da escola aristotélica que realizou uma síntese entre a teoria médica da melancolia e a concepção platônica do furor, aparecem Ajax e Bellerofonte: o primeiro, porque perde completamente a razão; o outro, porque perseguia as solidões. De Bellerofonte, Homero disse: "Depois de ter-se tomado odioso aos deuses, solitário vagava pela planície de Alea, corroendo-se a alma, evitando a companhia dos homens" (*id.*, *ibidem*, 10-B). Também Platão, no *Fedro*, distingue o furor divino da doença, e fala na grandeza de Hércules, na tragicidade de Ajax, na solidão de Bellerofonte. A mente de Ajax convulsionada por Atená, o tormento de Bellerofonte como êxito da hostilidade dos deuses contra ele e a depressão de Hércules – tudo reenvia à experiência do limite que atravessa e dilacera o Olimpo. Nela, Zeus, senhor dos destinos, experimenta uma situação crucial – os limites de sua potência. O furor – que os gregos denominavam "doença sagrada", *hiera nosos* – revela que o herói é, ao mesmo tempo, tomado por uma maldição, mas uma maldição que é o sinal de sua eleição. E ainda: aquele que é possuído pelo furor escapa ao poder do próprio deus.

Que se recorde o primeiro verso da *Ilíada*: "Mênin aeidé, thea, Pêlêaiadéo Achileôs" ("A cólera de Aquiles, filho de Peleu, cantai, ó deusa"). De qualquer forma, é de estranhar que Platão, no *Fedro*, faça Sócrates afirmar: "Os maiores benefícios nos vêm da loucura". Paradoxo essencial, pois Platão não está, aqui, apenas atribuindo ao "patrono do racionalismo ocidental" a premissa de que é melhor ser louco do que são de espírito,

doente do que ter boa saúde. Mas qualifica sua afirmação, dizendo: "Com a condição que essa loucura nos seja dada por dom de deus"⁽⁵⁾.

Para compreendermos o recurso de Platão ao mito, é necessário interrogar, antes de mais nada, qual a importância que ele atribuía aos fatores não racionais no comportamento humano e como os interpretava. Desde seus diálogos de juventude – quando grande discípulo de Sócrates – orgulhava-se em regular todas as questões no tribunal da razão e compreendia todo o comportamento humano em termos de interesse pessoal racional, bem como dispunha da convicção de que até a *areté* (a virtude) era essencialmente uma técnica racional⁽⁶⁾. Durante os dez anos que se seguiram à morte de Sócrates, retornaram a Platão certas palavras do mestre, como, por exemplo: "A psique humana comporta algo de divino" (cf. Xenofonte 36, III, 14) e "nosso principal interesse é cuidar de sua saúde" (cf. Platão 28, 30ab). Segundo Dodds, Platão teria efetuado uma "hibridização" da tradição racionalista grega com as idéias mágico-religiosas remontando à cultura xamânica setentrional. Na *República*, por exemplo, apenas os filósofos, ou seja, uma porção ínfima do povo, possuíam dons naturais que permitiam fazer deles os guardiães do Estado (*idem* 30, 428e, 429a; *idem* 29, 69c). Assim também "a loucura vem por dom divino": a que inspira o profeta ou o poeta é uma verdadeira intrusão do sobrenatural na vida humana. É possível dizer que o recurso platônico a mitos e alegorias intervém todas as vezes que a lógica discursiva, o encadeamento analítico das definições em questões essenciais como *deus*, *alma*, *vida futura*, é insuficiente. Expõe, então, seu pensamento sob a forma mais oposta a seu método habitual, a dialética. O *Timeu*, por exemplo, quando trata da formação do Mal, da origem dos deuses e das almas, parece apresentar argumentações míticas de ponta a ponta.

Desse ponto de vista, mitos contêm pelo menos uma parte de verdade e, em uma medida a ser determinada por Platão, podem constituir parte integrante de sua Filosofia. Mas como aceitar esta idéia, se sabemos que o objeto da Ciência não comporta nenhuma possibilidade de mudança, de transformação, e que apenas a razão, seja por intuição seja por demonstração, pode atingi-la? A *doxa*, ao contrário da Ciência, é infinitamente variá-

vel e cambiante. Quer dizer, o *verossimilhante*, mas não o *verdadeiro*, apresenta uma infinidade de graus, por ser fugidio e móvel. Lembremos como Platão trata os poetas e Homero na *República*. Que se recorde ainda que, ao tempo de Platão, Homero e também Hesíodo e Simônides eram modelos onde se procuravam *belos exemplos, preceitos, regras de conduta*. Ora, para Platão, a *imaginação* é suspeita onde quer que se manifeste. Mas, no *Timeu*, a teoria de Deus é um mito, como o da alma e a doutrina relativa à imortalidade. A explicação do universo não tem, nessa obra, nada de "platônico". Tão-somente a Teoria das Idéias e a Teoria das Idéias-Números, que a elas se associa e são seu desenvolvimento, podem ser consideradas platônicas. Segundo Brochard (Brochard 17), privilegiar em Platão a prevalência da Teoria das Idéias e das Idéias-Números é torná-lo por demais *eleata*. Uma filosofia inimiga dos mitos não trabalharia com tantos mitos. Se, na *República*, a *doxa* é apresentada como intermediária entre a Ciência e a Ignorância, também o *devir* é o intermediário entre o *ser* e o *não-ser*. A *opinião verdadeira* é de grande valor e, apesar de não se confundir com a Ciência, não parece estar muito distante dela: é importante todas as vezes que não seja possível atingir a verdadeira Ciência, a demonstrativa. E no *Fedro*, Platão enumera as maneiras de se chegar à opinião verdadeira. São elas:

- 1) a inspiração poética,
- 2) a adivinhação,
- 3) o delírio profético,
- 4) o amor.

Se a Ciência está para a opinião verdadeira como o *ser* para o *devir*, a opinião verdadeira é a Ciência do *devir*. Nesse horizonte, quando Benjamin reflete sobre Platão, o Sujeito romântico ou clássico recorrendo à alegoria, ele o faz procurando uma escrita anterior ao Sujeito e à Representação. A escrita filosófica não é, para Benjamin, a exposição da verdade, pois ela mesma procura uma verdade que não está dada em parte alguma e da qual não se pode antecipadamente dizer se ao final do percurso se revelará àquele que escreve. De observador, o Sujeito torna-se *lugar de passagem*, limiar – aquele mesmo Sujeito que é reduzido à posição de Sujeito pela virtude classificatória do juízo. Ao liberar-se do Sujeito da Representação, Benja-

min pode designar um modo da temporalidade fora das determinações espaço-temporais, que escapa à fantasmagoria de um tempo cronológico, representável. Para apresentá-lo, significá-lo, propõe a *alegoria*: "Significar", diz Benjamin, "é um vestígio do imitar, *medium* no qual se teriam fundido as antigas capacidades de perceber semelhanças, de tal sorte que representa, agora, o meio no qual as coisas se encontram, não como antes – no espírito do vidente ou do sacerdote –, mas em suas essências, suas substâncias mais sutis e efêmeras (...) e entram em relação umas com as outras" (Benjamin 14, p. 116).

O conceito benjaminiano de *crítica* é o pressentimento de que todo saber é falho, de onde não ser possível uma ciência crítica: "Kant, cuja terminologia não está impregnada (...) de espírito místico, o havia, no entanto, preparado quando, ao rejeitar os dois pontos de vista, o do dogmatismo e o do ceticismo, a eles opôs não tanto a verdadeira metafísica – na qual deveria culminar seu sistema –, mas a crítica em nome da qual ela foi inaugurada" (*idem* 5, p. 52; cf. *idem* 11). Ou seja, da crítica kantiana, Benjamin preserva, essencialmente, sua posição "mística" diante do saber, como se o pensamento se avivasse pela ferida crítica. O "misticismo" de Kant é, para Benjamin, o germen de uma Filosofia da História que permitiria culminar em uma *féerie* dialética, na qual os objetos rompem a indiferença com a qual os envolvia o conceito de Representação. Benjamin excede a conceitualização tomada de empréstimo a Kant e, ao reinterrogar as relações entre conhecimento e experiência, ele o realiza a partir, justamente, do que em Kant os tornava comensuráveis: o *tempo*. Mas se Kant o pensa no quadro do espaço e da construção de um Sujeito, procedendo de uma necessidade lógica, Benjamin impacta: mostra que a unidade do objeto postulado pelo conhecimento é tão-somente o conceito dogmático da "continuidade da experiência para além do espaço e do tempo". A suspensão transcendental – a *crisis* –, esta fenda aberta por Kant no coração do Sujeito do Conhecimento, torna-se, para Benjamin, a condição de possibilidade de uma autêntica ciência das *lembranças*. Seu índice temporal se desprende de seu co-pertencimento à ordem do tempo e da representação. Essa *falha*, que abala o idealismo transcendental, sulca todas as teorias da experiência que pretendem encobri-la. Partindo de Kant, Benjamin procura metodicamente

encontrar seus rastros, registrando as oscilações da modernidade entre uma aguda consciência do tempo e o desejo de preservar a unidade e a identidade do Sujeito, reconhecendo a marca de uma impossível cicatrização. O recurso benjaminiano às Idéias platônicas se faz visando encontrar uma esfera de neutralidade em relação aos conceitos de objeto e de sujeito, pois, assim como há o fetichismo do objeto, há o fetichismo da representação. As Idéias não podem ser objeto nem de intuição nem de dedução: "É absolutamente impossível pensar o ser das idéias como objeto de uma intuição, mesmo que intelectual. Pois mesmo sua formulação mais paradoxal, a do *intellectus archetypus*, não dá conta do caráter próprio à verdade, a saber, que ela é um dado que escapa a toda espécie de intuição e, com mais força, não aparece como intenção. Enquanto o objeto do conhecimento for determinado pela intenção, não é a verdade. A verdade é um ser sem intencionalidade, formada a partir das idéias (...) A verdade é a morte da intenção. O ser destacado de todo fenomenalismo que tem esse poder é somente o nome. É ele que determina o caráter de dado das idéias (...) sem tê-lo perdido na comunicação, ligada esta ao conhecimento" (Benjamin 12, pp. 32-33).

Isso significa que a *verdade* não se transforma em conceito, o significante em significado, em *representação*. Motivo pelo qual Benjamin escreve acerca do *método do conhecer*: "O tratado é uma forma árabe. Em sua aparência exterior, está desprovido de parágrafos e, assim, nada chama a atenção; corresponde à fachada das construções árabes cuja organização só começa no pátio (interno). Assim também, a estrutura que organiza o tratado não é visível do exterior, só se revela do interior" (*idem* 15, p. 188). Esta homenagem ao *tratado*, reaparece no *Drama Barroco*: "Sua primeira característica é renunciar ao curso ininterrupto da intenção. Incansavelmente, o pensamento recomeça sempre e retorna laboriosamente à própria coisa (...); este recomeçar lhe dá um impulso sempre renovado e justifica as intermitências de seu ritmo" (*idem* 12, p. 25). Este procedimento também é a reabilitação do trabalho do cabalista: fundindo em um mesmo elogio tradição escolástica e tradição cabalística, Benjamin busca não a autoridade da referência, mas a experiência de um mundo, antes de mais nada, como livro, em uma percepção quase literária do real. Cita cabala e escolástica a

título de contribuições à sua reflexão sobre a linguagem e a história. A relação que une palavra a coisa, a vida própria da língua, Benjamin a define como *história*, sendo o que torna a tradução possível. Cada palavra, por correspondência, não é *exata*, mas uma "constelação", um "móvil" de *imagens*. Tais imagens "que se erguem desprendidas de todos os laços antigos" não são - como as *madeleines* proustianas - uma oferenda milagrosa da memória: a autêntica lembrança é a que, transcendendo o arbitrário de sua aparição, sabe transformá-lo em ocasião, em *virtualidade*, em realização, isto é, torna-se presente, faz-se consciência de si. Se a "memória involuntária" de Proust nascia "no narcótico (*étourdissement*) de uma incerteza semelhante à que se encontra por vezes em uma visão inegável, no momento do adormecer" (Proust 31, p. 875), a lembrança benjaminiana é o despertar: "Na verdade, o despertar é o exemplo da lembrança, no caso de termos a chance de nos lembrarmos do que é mais próximo, mais banal, mais evidente" (Benjamin 13, p. 491).

O presente das "imagens dialéticas" é o de uma crise - crise sem violência, na qual Benjamin reconhece o estranhamento do que era familiar e o espanto, esse espanto de despertarmos cada dia em um quarto novo, o que equivale ao nascimento do *olhar*. Ao reunir o olhar da *Melancolia*, de Dürer (*Drama Barroco Alemão*, 1928), o olhar que contempla o sublime em Kant (*Crítica do Juízo*) em *Projeto de uma Filosofia Vindoura* (1921), o olhar do poeta-alegorista (*Alguns Temas Baudelairianos*, de 1938), o olhar proustiano (*Para uma Imagem de Proust*) e o olhar do Anjo da História (1940), Benjamin procura discriminar-se das fórmulas da Filosofia da Representação: tempo e história, memória e lembrança devem ser incorporadas a uma teoria do Sujeito. O *divino* (a linguagem adâmica de *Algumas Observações sobre a Teoria da Linguagem e Doutrina das Semelhanças*, 1921), o *angélico* (*Agesilaus Santander*, 1933), o *humano* (intérprete dos sinais messiânicos), a *lembrança involuntária* (Proust) ou o *instante revolucionário* (Tese VII) são processos sem *origem*. Razão pela qual a *alegoria* é método digressivo: "Enquanto o símbolo, transfigurando o declínio à luz da salvação, revela fugidamente a face de uma natureza liberada, a alegoria oferece ao olhar a *facies hippocratica* da história, como a paisagem petrificada da pré-história" (*id.*, *ibidem*, p. 575). Onde o símbolo evoca o instante místico no qual

se reconciliariam *sentido* e *intenção*, a alegoria se crispa na obsessão de sua inultrapassável separação. O objeto que o símbolo apresentava com sentido imune, a alegoria só contempla o fragmento inerte do que foi.

Avisos, sinais, porém, postulam a transcendência da história: o símbolo em favor de uma *Naturgeschichte* e na esperança de salvação; o mundo decaído da alegoria e o da salvação do símbolo são duas faces de uma mesma representação da história, tal como se pode compreender na alegoria das teses *Sobre o Conceito de História*: "Existe um quadro de Klee que se intitula *Angelus Novus*". Através do Anjo da História, Benjamin revela a estreita conjunção que une declínio e progresso. Há o progresso que arrasta o anjo para o futuro, e há as vítimas desse progresso, as ruínas que se acumulam diante de seus olhos estarecidos. O quadro de Klee representa "um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele enfrenta fixamente. Seus olhos estão tomados de horror, sua boca escancarada, suas asas abertas. Este deve ser o aspecto do anjo da história. Seu rosto se dirige para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula, incansavelmente, ruína sobre ruína e as joga a seus pés. Ele gostaria de deter-se para despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e incide tão fortemente em suas asas, que não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos o progresso" (Benjamin 6, Tese IX).

Messianismo e niilismo são o quadro comum de pensadores da decaência e do progresso; não há sinal de uma "boa nova" no messianismo, pois este opera negativamente, como impossibilidade radical de representar a história: "Sabe-se que era interdito aos judeus prever o futuro. A Torá e a oração se ensinam (...) na comemoração" (*id.*, *ibidem*, Tese XVIII B). Esse niilismo é inteiramente político. Benjamin preconiza a "organização do pessimismo", isto é, contra o idealismo moral dos social-democratas, uma estratégia do desespero: "Um relato da cabala conta que a cada segundo Deus cria uma infinidade de anjos; antes de desaparecerem no nada, todos comparecem um instante diante de seu trono para cantar seus louvores. O meu interrompeu seu ofício: seus traços não ofereciam nada de humano. Fez-me pagar caro tê-lo incomodado, pois aproveitou da circunstân-

cia que me fez nascer sob o signo de Saturno – planeta das mais lentas revoluções, astro da hesitação e dos atrasos – e, só através de um desvio mais longo e funesto, reenviou a sua figura masculina, que representava o quadro, seu duplo feminino, os anjos que no entanto estiveram tão próximos" (Benjamin 4). A imagem do Anjo não é dialética no sentido da representação conceitual, mas torna-se, na medida em que põe em cena a dialética da representação, o que implica construir o olhar. A imagem só se realiza como imagem dialética no trabalho do historiador: "As idéias se referem às coisas como as constelações aos astros; o que significa não serem nem conceitos nem leis" (*idem* 13, p. 119). Essas constelações são as da memória: a lembrança começa por descrever o *contexto da rememoração*.

O saber do tempo como transcendental exigiu a modificação radical da noção de *experiência*: a experiência do *spleen*, da melancolia, é a última defesa contra a história naturalizada, petrificada. Sua contrapartida é a aura como *doutrina da experiência*: "O que é propriamente falando a aura? Uma trama singular de espaço e de tempo: a aparição única de um longínquo, por mais próximo que seja. Descansando no verão, ao meio-dia, seguir a linha de uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo que projeta sua sombra naquele que o contempla, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação – é respirar a aura destas montanhas, desse ramo" (*idem* 14, p. 27). O elemento central dessas observações consiste na distinção entre a *aparicação* – noção kantiana espaço-temporal – e a *aparicação única*. A dialética torna-se questão de óptica, não de lógica: a imagem trabalha a representação até torná-la legível. Assim ocorre com o anão e a boneca turca na Tese I, que recorre à teologia, o salto tigrino na Tese XIV, que rompe com a repetição na história, a partir do salto no céu livre da história, o anjo na Tese IX, os revolucionários de 1830⁽⁷⁾ atirando nos relógios públicos na Tese XV. Todas estas observações de Benjamin se referem à modernidade, essa época da subjetividade que a idade barroca, com sua desagregação da visão religiosa do mundo, talvez tenha inventado. Nela, a história figura em um mesmo espaço o martírio e a apoteose do santo. Em carta de 1923, Benjamin relata sua estada em Basileia: "Vi os originais das célebres obras gráficas de Dürer: *O Cavaleiro*, *a Morte* e *o Diabo*, *a Melancolia*, *o São Jerônimo*, e muitos outros que por acaso estavam expostos. Só agora tenho uma idéia da

força de Dürer; sobretudo a *Melancolia* é obra de uma expressividade indizivelmente profunda. A seu lado, surpreende a força primitiva de Holbein, o Velho. E, por último, o maior quadro que aí se encontrava, a crucificação de Grünewald, que me atingiu ainda mais que nos anos precedentes" (Benjamin 8, p. XIV). Trata-se de obras que revelam a ausência de qualquer consolo metafísico. Tal como no *Drama Barroco*, há tristeza de suas personagens e luto de seus espectadores. O *Trauerspiel* – para o qual a *Melancolia* de Dürer é o ícone fundador da modernidade – é "uma representação que se exhibe diante de seres tristes cujo cenário coloca diante de seus olhos o desenvolvimento catastrófico de sua própria história e da história do mundo". Toda a dialética benjaminiana se prende a este enigma de uma imagem que vacila e se apaga, de um Sujeito que, a cada despertar, faz a experiência de sua não-identidade.

A imagem dialética não articula duas imagens – a do mito e da utopia –, mas dois desejos: o do passado e o do presente. É esta a situação do Anjo da História: "Ele os fixa com o olhar (os que jazem prostrados e vencidos) e recua aos poucos irreversivelmente. E por quê? Para tomar o caminho do futuro, de onde ele vem, e que conhece tão bem, a ponto de o percorrer sem se voltar e sem abandonar seu olhar daquele que elegeu". Na Tese IX, o Anjo Melancólico "é um anjo barroco" que se encontra na *contramão* da história, contemplando catástrofe e ruínas; sua visão é uma alegórica exposição da história como sofrimento do mundo: "A significação e a morte são tanto o produto do desenvolvimento da história quanto germen, inter-relacionados no estado de pecado da criatura excluída da graça divina" (*idem* 12, pp. 178-179). Quer dizer, os melancólicos. Deste ponto de vista, a *Melancolia* de Dürer nos apresenta "os instrumentos da vida ativa espalhados no chão, inutilizados, como objetos de meditação morosa" na qual se mesclam "o saber daquele que ruma seus pensamentos e as pesquisas do erudito" (*id.*, *ibidem*, p. 152). O espírito da tristeza não é outro senão o do demônio. Foi assim que os místicos do século XVI a ele se referiam. O tirano do *Drama Barroco* ainda em vida "está privado da razão, de sentido, pois não vê nem ouve o mundo vivo à sua volta, tão-somente as mentiras que o demônio pinta em seu cérebro até chegar ao delírio e à perdição no desespero. (...) Na tristeza, Satã é tentador. Iniciático, faz aceder a um sa-

ber, mas é o fundamento de uma conduta condenável. Se Sócrates se engana ao ensinar que o conhecimento do bem leva a praticá-lo, isto é ainda mais verdadeiro para o conhecimento do mal. E este saber não é (...) o *Lumen naturale* que surge na noite da tristeza, mas luz subterrânea (...). Essa luz mortífera ilumina, naquele que ruma seus pensamentos, o olhar penetrante e subversivo de Satã" (Benjamin 12, p. 247).

Tais observações podem ser mais bem compreendidas nas cartas de Benjamin. Em sua correspondência, encontramos as raízes dessa "organização do pessimismo": "Pretendo estudar o livro de Lukács⁽⁸⁾ e enganar-me-ia redondamente se a discussão crítica dos conceitos hegelianos e das asserções da dialética contra o comunismo não manifestassem os fundamentos de meu niilismo" (*idem* 4, I, p. 325). Esse niilismo, que mantém imobilizado o Anjo da História, não é, porém, inativo: sua imobilização não é desmobilização diante das vítimas do progresso: "Os conceitos dos dominantes sempre foram o espelho graças ao qual pôde nascer a imagem de uma ordem" (*idem* 10, III, p. 215). O *spleen* baudelairiano, portador de ruínas internas do poeta, inverte-se em Ideal. Para Benjamin, esse poeta-alegorista soube considerar que o saber do tempo como um transcendental exigia uma completa transformação do conceito de experiência. Quem a tem: o poeta-alegorista e o Anjo alegórico. O anjo quer a felicidade: o combate que leva a termo culmina no alumbramento que o acontecimento único, novo, oferece, aquele que nunca foi vivido e que se liga a esta felicidade da repetição, da reapropriação do já vivido (*idem* 4). O presente designa um modo da temporalidade que coloca o *Jetztzeit* sob a figura metafísica do acaso. Razão pela qual o acaso pode ser benigno, trazer serenidade e completude. Tal como o poeta-alegorista, o Anjo da História vê a destruição, não vê nada de durável: "Eis por que em toda parte vê caminhos (...). Se o caráter destrutivo faz de tudo ruínas, não é por amor às ruínas, mas pelo caminho que se desenha entre elas" (*idem* 5, p. 396).

Abstract: This paper examines the significance of Benjamin's concepts of "profane enlightenment" and "dialectical images" in order to amplify the Reason of Enlightenment, in which chance and *fortune* are unavoidable and upset the stability of the rationalistic project.

Key-words: chance – dialectical – profane enlightenment – melancholy – reason

Notas

(1) O grego *automaton* traduz-se pelo casus latino, de onde procede *cadere*, *cair*. *Casus* possui três significações:

a) encontro, oportunidade, Zufall, causalidade, caso, ponto de intersecção de duas ou várias séries causais; o fortuito é deslocado do conjunto de um encadeamento ao caráter imprevisível do encontro em pontos de certos encadeamentos: uma telha cai sobre um passante. Em um certo ponto do tempo e do espaço, duas séries se encontram, o que significa "chegar inesperadamente ao mesmo tempo";

b) contingência (cum-tangere): deriva da idéia de simultaneidade. Em filosofia significa a não necessidade, a imprevisibilidade aplicada a encontros casuais, a coincidência de duas séries diferentes. Se tudo não é previsível, logo tudo não é necessário;

c) acaso: proveniente do árabe Al-Sar, castelo da Síria, do qual se tem notícia na Europa no século XII, quando Guillaume de Tiro, cronista das Cruzadas, escreve *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*. Al-Sar designa o nome de um castelo e, também, o jogo nele praticado pelos cruzados, importado, mais tarde, para a Europa. No Castelo do Acaso, o jogo tem por interdição qualquer recurso externo, seja ele sorte, destino, providência ou fatalidade. Com o tempo, acaso passou a significar risco, perigo, situação que se furta a qualquer possibilidade de controle, sendo a eventualidade de um revés. No século XV, o acaso é o que não pode ser avaliado pelo olhar do espírito. Acaso é a possibilidade de perda de referencial, experiência da perdição (cf. Corominas 19, II).

(2) Cf. Benjamin 8, onde se encontra uma rigorosa reconstituição da cronologia da vida e obra do filósofo entre 1910 e 1918.

(3) "A citação tira o texto do original, mas ao mesmo tempo evoca o contexto original" (Benjamin). E mais: deslocar os objetos de seu contexto significa retirá-los de uma história que os desfigurou, em que narrativas falsificadoras inseriram-se no processo de sua transmissão.

(4) Cf. Benjamin, Programa de Filosofia Vindoura. As questões discutidas na sequência são significativas para a compreensão da leitura benjaminiana de Platão no Drama Barroco e para a análise do estatuto do Sujeito da Razão Histórica.

(5) Em seguida, Platão nos dá quatro expressões dessa doença:

1) a demência profética, cujo patrono divino é Apolo;

2) a demência ritual, cujo patrono é Dionisos;

3) a demência poética, inspirada pelas musas;

4) a demência erótica, inspirada por Afrodite e Eros.

Mas quando Platão fala da epilepsia, emprega o termo "hiera nosos", porque essa doença afeta a cabeça, isto é, a parte santa do homem (Timeu, B5 ab). No Timeu, Platão cita essa doença como uma das causas que favorecem a aparição de poderes sobrenaturais. O limite entre a loucura comum e a demência profética é difícil de ser fixado. Platão distingue a "mediunidade apolínea", aquela que quer conhecer seja o futuro, seja o presente oculto, e a "experiência dionisíaca", que é buscada por ela mesma, ou como meio de cura mental, de tal forma que o elemento mântico ou mediúnico não existe ou é um elemento subordinado. Segundo Dodds (cf. Dodds 21), a mediunidade é um dom raro, próprio a indivíduos escolhidos, eleitos. Quanto à experiência dionisíaca, é essencialmente coletiva, experiência de uma assembléia - e está longe de ser rara, pois é altamente contagiosa. Os métodos diferem tanto quanto os fins: as duas grandes técnicas dionisíacas - o uso do vinho e da dança religiosa - não desempenham nenhum papel na produção do êxtase apolíneo, mediúnico. Em Delfos, e parece que na maior parte de seus oráculos, Apolo não produzia visões, mas o "entusiasmo". A Pítia tornava-se entheos - plena do deus.

(6) Segundo Dodds, diversos acontecimentos na Atenas do século V ao século IV, levaram Platão a afastar-se dessa modalidade de racionalismo, transformando seu sentido e dando-lhe uma dimensão metafísica: "A transição do V ao IV século foi marcada (...) por acontecimentos que induziram qualquer racionalista a reexaminar sua fé. A ruína moral e material à qual poderia ser conduzida uma sociedade pelo princípio do interesse pessoal racional, o destino de Atenas imperial foi uma demonstração: o que este princípio podia fazer de um indivíduo, tornou-se evidente no destino de Crítias, Câmide e dos outros tiranos. Por outro lado, o processo de Sócrates oferecia o estranho espetáculo do mais ilustre sábio da Grécia, no momento decisivo de sua vida, zombando deliberadamente e gratuitamente deste princípio, pelo menos no sentido em que o mundo o entendia" (Dodds 21, pp. 206-207).

(7) A maioria dos comentadores diz tratar-se da Revolução Francesa. Nas Passagen Werk, no entanto, Benjamin se refere à revolução de 1830. Para o filósofo, a

Revolução Francesa se fez na conciliação entre interesses burgueses e proletários, deu-se num continuum temporal, tempo dos relógios; o calendário rompe com a repetição, pois seus dias o são de rememoração. Diferentemente da tirania do tempo abstrato dos relógios, o calendário é marcado por interrupções. As horas do relógio são regulares; as do calendário calculam de outra forma. Os dias de rememoração constituem, no calendário, um gesto - talvez o último, na álgebra temporal, ou o primeiro na ordem da interrupção-criação.

(8) *Trata-se de História e Consciência de Classe.*

Bibliografia

1. Aristóteles. *Physics*. In: *The Works of Aristotle*. Oxford, Clarendon Press, 1948.
2. _____. *Problèmes (Problemata)*, XXX, 1, *L'Homme de Génie et la Mélancolie*. Paris, ed. Rivages Roche, Petite Bibliothèque, 1988.
3. Benjamin, W. *Charles Baudelaire*. Paris, Payot, 1982.
4. _____. *Correspondance*, 2 vol. Paris, Aubier, 1969.
5. _____. *Gesammelte Schriften*, 1, 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973.
6. _____. *Illuminationen*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980.
7. _____. *Immagini di Città*. Torino, Einaudi, 1971.
8. _____. *Metafisica della Gioventù*. Torino, Einaudi, 1982.
9. _____. *Mythe et Violence*. Paris, Denoël, 1971.

10. _____. *Obras Escolhidas*, I (1985), II (1987), III (1989). São Paulo, Brasiliense.
11. _____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras/Edusp, 1993.
12. _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
13. _____. *Passagen Werk*, II vol. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982.
14. _____. *Poésie et Révolution*. Paris, Denoël.
15. _____. *Sens Unique*. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1978.
16. Bergamo, M. *La Science des Saints: Le Discours Mystique au XII Siècle en France*. Grenoble, ed. Jérôme Millon, 1992.
17. Brochard, V. *Études de Philosophie Ancienne et Philosophie Moderne*. Paris, Vrin, 1966.
18. Certeau, M. de. *La Fable Mystique au XVI et XVII Siècle*. Paris, Gallimard, 1982.
19. Corominas, J. *Diccionario Crítico-Etimológico de la Lengua Castellana*. Ed. Gredos, 1954.
20. Descartes. *Discurso do Método*. São Paulo, col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1973.
21. Dodds, E. *Les Grecs et l'Irrationnel*. Paris, Flammarion, 1977.
22. Dufour el Maleh, M.C. *Angelus Novus*. Paris, Ousia, distribuição Vrin, 1990.
23. Dumézil, G. *Mythe et Épopée*. Paris, Gallimard, 1971.
24. Fabre, P.A. *Les Frontières Religieuses en Europe du XV au XVII Siècle*. Paris, Vrin, 1992.

25. _____. *Ignace de Loyola: Le Lieu de l'Image*. Paris, Vrin/EHESS, 1992.
26. Horkheimer et alii. *Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin, Habermas*. São Paulo, col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1973.
27. Morel, G. *Le Sens de l'Existence selon S. Jean de la Croix*. Paris, Aubier, 1960.
28. Platão. *Apologia de Sócrates*. São Paulo, col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1972.
29. _____. *Fédon*. Paris, Belles-Lettres, 1926.
30. _____. *Republique*. Paris, Belles-Lettres, 1956.
31. Proust, M. *Le Temps Retrouvé*. III vol. Paris, Pléiade.
32. Rosa, A. *La Cultura della Contrariforma*. Bari, Laterza, 1988.
33. Rosset, C. *A Anti-Natureza: Elementos para uma Filosofia Trágica*. Rio de Janeiro, ed. Espaço e Tempo, 1989.
34. Vernant, J.-P. *Mythe et Société en Grèce Ancienne*. Paris, Maspero, 1974.
35. Witte, Bernd. *Einführung in Leben und Werk*. Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985.
36. Xenofonte. *As Memoráveis*. São Paulo, col. Os Pensadores, vol. Sócrates, Abril Cultural, 1972.