

KATHRIN H. ROSENFELD

A história entre anjos e esfinges de

W
Balter
Benjamin

**KATHRIN H.
ROSENFELD**

é professora da UFRGS
e autora de, entre
outros, *Descaminhos
do Demo (Imago)* e
Desenveredando Rosa
(Topbooks).

Falar de Benjamin no âmbito da modernidade e do pós-moderno significa, necessariamente, falar da relação que Benjamin manteve com o tempo: isto é, com o seu tempo e com a temporalidade em geral. Pertencer à “modernidade” quer dizer, no seu uso cotidiano, “ser atual”, “estar na crista de um tempo que avança”, “ter presença”. É claro que, no sentido mais banal, Benjamin não era “moderno” no seu tempo. Sempre oposto a uma crença ingênua na tecnologia, ele opôs às apostas no progresso técnico e econômico a sabedoria mística do messianismo judaico. Seu pensamento parece, até hoje, remar contra a corrente, de forma que é perfeitamente justificada a qualificação de ele ser “anacrônico” – trata-se apenas de ver que isso não é necessariamente um defeito. Paratá, basta ver o leque semântico da palavra. “Anacrônico” não significa apenas o que está fora de moda, mas também aquilo que está ao lado da sucessão regular do tempo físico. Entre o passado e o futuro, não há mera sucessão, nem um vazio, mas aí algo pode acontecer (e deixar de acontecer – nisso consiste precisamente o risco de uma vida plena ou vazia) que não pertence ao tempo físico acessível ao conhecimento. Em outras palavras, ser anacrônico significa descobrir que, concomitantemente ao tempo linear e homogêneo (ao tempo que medem nossos relógios e calendários), há um tempo outro, ou uma multiplicidade possível de tempos: não se trata apenas do tempo psicológico, mas, sobretudo, do Tempo absoluto, da continuidade que acompanha a medida dos momentos progressivos e assim sustenta ordens temporais que podem se dilatar ou contrair, estagnando em bol-

sões de quietude ou intensificando-se num movimento hiperveloz.

O que dá acesso a essas concomitâncias de tempos incomensuráveis são, antes de tudo, romances como os de Kafka e Proust, de Joyce ou de G. Rosa. São essas narrativas experimentais que nos familiarizaram com as formas heterogêneas de vivenciar a história. Nesse sentido, “moderno” significa que diferentes formas de pensar e sentir se acavalam, fazendo do “presente” o elo vivo entre aquilo que já não vale mais (embora perdure) e aquilo que ainda não vale plenamente (embora já tenha aparecido). É moderno aquele presente “impossível” que escapa à norma banal e às regras mortas. É moderno aquilo que sabe manter-se suspenso entre normas ultrapassadas e normas por vir. Se Benjamin tivesse de falar da essência da modernidade, ele, sem dúvida, falaria da sensação intensa do risco que comporta a rejeição do antigo (convenções, valores convencionais) e do perigo real de não poder alcançar novos valores num tempo (físico) adequado à existência humana. É a profundidade dessa reflexão que transforma o messianismo aparentemente anacrônico em pensamento legitimamente moderno.

O MITO COMO ANACRONISMO E CONDENSÇÃO DO TEMPO

A predileção benjaminiana por esse tipo de anacronismo é comparável ao gosto de certos pintores pela anamorfose. Trata-se de deformações calculadas dos parâmetros convencionais da representação pictórica – perspectivas totalmente inusitadas, por exemplo, que dissimulam um objeto inconcebível e irrepresentável sob uma forma enigmática que distorce um símbolo convencional. Holbein, por exemplo, acomoda no meio de seu quadro perfeitamente convencional *Os Embaixadores* uma anamorfose da caveira, a sombra “invisível” ou “inconcebível” do limite absoluto que “sabemos” estar à nossa espera, embora não caiba no conhecimento nem no cálculo racional do homem.

Da mesma forma, o anacronismo de Benjamin leva ao encontro com o inencontrável, abrindo, na seqüência dos acontecimentos positivos, momentos e lugares que não cabem no espaço e no tempo físicos. Entre as características admiráveis da obra benjaminiana estão, portanto, seus efeitos *retard*, a sua irradiação imprevisível. Quando fala de história, política ou estética, Benjamin nunca discorre apenas sobre um domínio isolado. Ele põe em funcionamento inúmeros ecos e reverberações que se tecem entre as idéias e a vivência concreta. Eis por que seu estilo aproxima-se, às vezes, do fragmento e do aforismo que estilhaçam o pensamento em faíscas sem aparente organização sistemática. Mas, no caso de Benjamin, a forma aforística, na verdade, não perde o rigor do pensamento – ela o oculta sob a intensidade e o brilho de uma intuição que nos afeta. Assim, ela atinge simultaneamente a sensibilidade e a inteligência. Cada uma das “teses” do ensaio “Sobre o Conceito de história”¹, por exemplo, comprime, numa impressão cativante, um raciocínio complicado. Benjamin não dispensa a reflexão sistemática, nem a erudição – ele as abrevia numa experiência viva.

Para poder distanciar-se dos clichês intelectuais, indo à contracorrente da história, ele a retrata de um modo inesperado. Embora Benjamin adote às vezes o estilo do narrador antigo, que parte das coisas vistas (personagens e obras, paisagens e impressões que se cravaram na memória), seu relato abre perspectivas inusitadas, termina em reviravoltas e faz aparecer o avesso das evidências aparentes. Seu olhar “faz saltar” um elemento relevante e, assim, abre (ou “dinamita”, *aufsprengen*) a banalidade sufocante das “idéias recebidas”, aquilo que ele chama de *continuum* indiferente de acontecimentos.

Nada ilustra melhor essa capacidade de insuflar um novo sentido nas velhas metáforas do que o cotejo do quadro de Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*, com o comentário de Benjamin desse quadro (trata-se da tese IX de “Sobre o Conceito de História”²). Esse comentário não é uma

descrição objetiva da obra de Klee. Ele a dramatiza e promove o “anjo novo” a um emblema da história, vista como sedimentação de ruínas. Diferentemente do historicismo triunfante, comenta Benjamin, o anjo do pintor moderno não vê o progresso da humanidade, porém o horror de cidades destruídas numa sucessão interminável de catástrofes. Através do olhar do anjo, Benjamin encena um drama apocalíptico que se estende do início ao fim da história. Ele – o anjo de Klee (ou melhor: o anjo cujo olhar é interceptado e traduzido em comentário por Benjamin) – não registra os triunfos das cidades construídas, porém, as ruínas caindo umas sobre as outras. A tempestade do tempo – diz Benjamin – varre a terra devastada e impede o anjo novo de parar e reparar os destroços. Os escombros formam uma montanha que se ergue em direção ao céu. O anjo recua, sugado pelo vórtice da história catastrófica. A tempestade do progresso o faz cair, paradoxalmente, para cima, em direção ao céu e ao futuro.

O comentário é surpreendente em vários aspectos, entre os quais mencionemos, em primeiro lugar, o grande poder sugestivo das metáforas. Benjamin fala aquém e além do quadro visível, ele faz jorrar uma história que evoca os fragmentos de outros relatos – dando a imagens milenares uma atualidade singular. É o comentário, mais do que o quadro, que nos sugere os ecos trágicos – por exemplo, as catástrofes de Tebas varrida, sempre de novo, pelas tempestades dos deuses irados: “Envelhecendo, vejo escombros caindo sobre escombros nas casas decaídas de Lábdaco; nem bem sucede um filho ao pai, que já um deus o precipita, sem trégua, nem resgate”³. São os relatos míticos e trágicos que fornecem os modelos para pensarmos a história moderna e universal e Benjamin vê o suposto progresso da civilização humana como inseparável da barbárie que simultaneamente impulsiona e corrói os progressos da cultura.

Assim, ele vê no quadro de Klee a “tempestade que se emaranha nas asas do anjo e que é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las”⁴. Será que vemos realmente essa tempestade? Quem conhece o anjo de

1 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, Bd. 1,2, pp. 693-703.

2 Idem, *ibidem*, pp. 697 e segs.

3 Sófocles, *Antígona*, vv. 582-625.

4 Benjamin, *op. cit.*, p. 698.

Klee, sobretudo quem o viu antes de ler Benjamin, pode avaliar a ousadia dessa afirmação, pois é raro encontrar na arte moderna uma figura tão simétrica, centrada e estática: as asas e o cabelo lembram uma rústica talha em madeira e os caracóis do penteado parecem estar imobilizados por grossas camadas de laquê. Um olhar objetivo provavelmente nunca encontrará no quadro de Klee uma tempestade no sentido comum da palavra. Mas no vocabulário de Benjamin “tempestade” é uma metáfora, como a “ira” divina é uma metáfora. Ambas assinalam a irrupção do horror no qual se desvendam a fragilidade e o desamparo da vida humana que ele vê se decompondo: e o que está diante dos olhos arregalados do anjo somos nós, os espectadores do quadro. Somos nós que inspiramos ao anjo aquele horror que o arrasta. O anjo é lançado de volta para o outro mundo – exatamente como a esfinge tebana se precipita de seu pedestal ao ouvir Édipo solucionar o segredo⁵. O episódio da esfinge precipitada comporta, evidentemente, uma ironia demoníaca: a esfinge não é vencida, porém, se retira para deixar o campo livre a Édipo – predestinado a realizar a destruição da humanidade. Essa sua predestinação se mostra na sua falta de medo e pudor, ao pronunciar a vergonhosa verdade da condição humana.

Na interpretação benjaminiana do quadro de Klee, a imagem paradoxal do cair para cima é resultado da sobreposição de duas lógicas narrativas – a do anjo cristão que retorna para o céu e a do demônio pagão que se retira e recusa sua ajuda, “irado” com a vergonhosa fragilidade da existência humana.

A tempestade que temos dificuldade em ver no quadro de Klee brota de um conjunto de detalhes hiper-reduzidos, porém, secretamente assustadores, que desfiguram o rosto do anjo. Esses traços estranhos evocam uma cena num outro quadro que representa uma figura angelical e o objeto do horror. Trata-se do afresco de uma jovem grega na Casa dos Mistérios de Pompéia que recua, horrorizada, diante de um grupo de silenos. O gesto dessa figura – seu olhar fixo para a direita, o véu erguido por uma

tempestade que parece sugá-lo para trás – expressa exatamente o mesmo horror que descreve Benjamin no quadro de Klee, onde a “tempestade” é reduzida a um olhar estático. Com essas reminiscências longínquas, esquecidas e guardadas em minúsculas dobras da memória, Benjamin anima o quadro moderno e o torna falante.

Vale a pena olhar o anjo de Klee com mais vagar, comparando-o com o comentário. O anjo, diz Benjamin, está na “imინência de afastar-se de algo em que crava o seu olhar”⁶; os olhos arregalados, a boca aberta, as asas estendidas. Ele tem “o rosto voltado para o passado”, passado esse que ele vê como uma única catástrofe, escombros caindo sobre escombros. O anjo da história “bem que gostaria de demorar-se, acordar os mortos e juntar os destroços”. Mas do paraíso sopra uma tempestade que o arrasta, de costas para o futuro. O progresso é essa tempestade, conclui Benjamin.

O relato de Benjamin se parece com um “sonho em torno de Klee”. Onde vemos os escombros? Onde vemos que o anjo “bem que gostaria de demorar-se”? Todos esses aspectos dramáticos não são propriamente representados ou visíveis. Eles são – como a tempestade – “visíveis” somente para quem olha através desse quadro. É preciso ver com o olho da mente, da memória e da imaginação, as imagens de outros quadros e de *outras cenas*. Quem não faz esse esforço, quem despoja seu olhar (e o quadro) desse elã da memória mais remota só vê uma figura bem centrada no meio do quadro, perfeitamente simétrica, com a juba redonda e as asas iguais, partindo em total equilíbrio de um eixo central. Tudo é estático com exceção do olhar arregalado e das pupilas enviesadas.

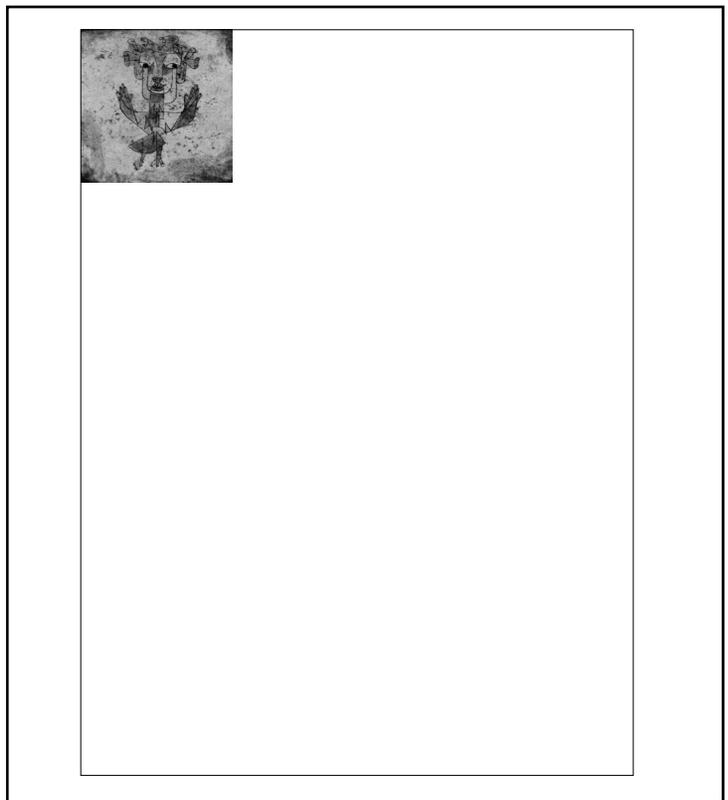
O olhar distraído e superficial pode achar forçado, exagerado e arbitrário o comentário de W. Benjamin. No entanto, um olhar mais perspicaz, que se deixa tocar pela imagem, descobre que tudo do que fala Benjamin está aí – comprimido naqueles “pequenos traços” que tanto interessavam a Freud na interpretação dos sonhos. Sem referir-se a Freud ou à psicanálise, Benjamin aplica às suas reflexões sobre a história (ou, melhor,

⁵ Sobre o nexo entre o poder, a morte e a esfinge, cf. Francis Vian, *Les Origines de Thèbes*, Paris, Klincksieck, 1963, pp. 206 e segs.

⁶ Benjamin, op. cit., p. 697.

ao seu modo de contar a história) um dos princípios fundamentais da investigação psicanalítica. Ele considera as formas e figuras visíveis como fenômenos que não são imediatamente compreensíveis (ou que a compreensão imediata é longe de esgotar), porém remetem a outros planos ou contextos de significação. Além da “história” oficial, cada elemento, detalhe ou imagem podem abrir uma porta de entrada num outro relato (baseado num outro ponto de vista) que conta diferentemente os “mesmos” eventos. Esses mínimos detalhes “falam” para além do que é obviamente visível. Benjamin nos introduz nas tramas que elevam o cotidiano banal a experiências relevantes e vivas. Ele faz ver que anjos não são figuras sentimentais e decorativas. Descobrimos no “anjo novo” as feições da esfinge: a constelação dos olhos, narinas e boca sob a juba de leão, as asas e patas do corpo de um pássaro e a boca entreaberta com dentes afiados de felino ameaçador aproximam o anjo do demônio zoomórfico, do monstro híbrido dos primórdios. A cabeça ocupa metade do espaço visual, o resto do corpo, a outra metade. Os cabelos formam uma espécie de juba de leão. As asas e patas lembram o corpo de um pássaro. O nariz e a boca são mais próximos do que num rosto humano, sugerindo um focinho, a boca entreaberta deixa entrever dentes afiados como os de um felino ameaçador. Enfim, o esquema corporal do “anjo” aproxima-se do demônio zoomórfico alado – anjo-esfinge que sucumbe ao horror de ouvir o homem pronunciar, sem vergonha, o segredo da natureza desprezível da humanidade. Algo mais é necessário para nos convencer que os anjos novos não nos contarão a história da salvação, mostrando-nos as imagens inquietantes de uma história catastrófica, onde a visão do desamparo sugere o perigo da (auto)devoração do homem pelo homem?

Benjamin caminha nos rastros de Freud e de Nietzsche, que adorava frustrar o melancólico saudosismo daqueles historiadores que representavam a cultura como a privilegiada herdeira da razão, da medida e da serenidade clássicas. O forte de Nietzsche era sua grande sensibilidade



para detectar, no auge da cultura grega – naqueles símbolos da serenidade ética e ponderação racional que encantavam os melancólicos guardiães da cultura ocidental –, as marcas de uma selvageria atemporal, insuperável e meramente velada pelas conquistas civilizatórias. Como Nietzsche e Freud⁷, Benjamin se lembra do avesso da cultura triunfante. Esse avesso não é um defeito ocasional, nem uma “origem” ultrapassada. O avesso acompanha o movimento civilizatório, como uma contracorrente produzida pelo próprio avanço das correntezas e ondas do mar.

O próprio título *Angelus Novus* já anuncia que não se trata de um anjo convencional. Assim, ele suscita a questão: “o que é um anjo?”. A dramatização desse problema no relato de Benjamin desperta a atenção pelo *dinamismo gestual*. A figura aparentemente estática af se transforma num mensageiro do apocalipse que lembra à humanidade a tempestade do progresso. Ora, essa carga dramática não está nos membros (como isso ocorre em representações mais convencionais – por exemplo, no afresco de Pompéia), mas nas proporções e na

Angelus Novus, de Paul Klee, 1920

⁷ Freud retorna à tragédia de Édipo, Nietzsche à lenda do velho Sileno, sábio monstruoso, metade homem, metade cavalo, que foge do rei Midas. Quando este, enfim, o acua e interroga sobre o que o homem deve desejar, o velho Sileno responde: “Raça efêmera e miserável, filha do acaso e da dor! O que tu deverias preferir... é não teres nascido, não seres, seres nada. Já que isso te é impossível, o melhor que podes desejar é morrer, morrer depressa” [A Origem da Tragédia na Música, São Paulo, Moraes, 1984].

disposição do rosto – isto é, em esquemas corporais que despertam uma memória latente. “Memória” precisa ser colocada entre aspas, pois trata-se mais de traços pré-conscientes que mantêm vínculos obscuros com fantasmas inconscientes. O conceito benjaminiano de memória incorpora, portanto, o problema da reativação das vias indiretas e sinuosas do inconsciente – aquele esforço de recuperação arriscado e duvidoso que Derrida chama de “economia do meandro”.

A audácia da sobre-interpretação benjaminiana, seu aparente voluntarismo forçado, consiste, portanto, na atualização de um conjunto de pequenos traços que evocam narrativas e imagens vagas, esquecidas sob os escombros e recalques da consciência. Essa atualização não enfraquece a reflexão. O aparente descompasso entre texto e imagem é exatamente aquele potencial explosivo que anima toda a travessia da imagem para a sua verbalização. Na visão de Benjamin, é esse potencial que transforma o fascínio da contemplação passiva em reflexão criativa e dinâmica. É essa violência subliminar que permite reverter a melancolia em engajamento, o preguiçoso saudosismo em ação.

A exegese benjaminiana é admirável como é admirável a quase delirante releitura que Santo Agostinho faz das imagens e parábolas do Antigo Testamento: ambos fazem um salto abissal que os arranca às convenções estabelecidas ao mesmo tempo que “faz saltar” todo o universo dos relatos antigos. Fazer saltar tem, para Benjamin, literalmente o sentido do “dinamitar”, romper a significação das metáforas convencionais, para deixar irromper algo que ultrapassa o entendimento comum. E Benjamin, evidentemente, não é inconsciente da ruptura que ele mesmo opera, mas ele visa precisamente a essa transmutação dos sentidos e valores. Ele o explicita, aliás, na tese XIV:

“A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo vazio e homogêneo, mas o tempo repleto de ‘agora’ (*Jetztzeit*). O ‘agora’ é um passado carregado, que [uma ruptura violenta] fez saltar do con-

tínuo da história. É assim que a Revolução Francesa compreendeu-se como uma Roma rediviva. A Revolução citava a Roma antiga exatamente como a moda cita vestimentas antigas. A moda tem bom faro pelo atual que se move, oculto, no mato do antanho. Ela é o salto do tigre para o que passou e sumiu neste mato. Apenas, o salto da moda se passa na arena montada pela classe dominante. O mesmo salto, mas sob a abóbada do céu da história, é o salto dialético tal como o compreendeu Marx” (I, 2, 701).

Benjamin não só faz da história um “objeto de construção”, mas seu próprio ensaio é uma construção análoga. Ela mostra que o menor ato de ver, a capacidade de enxergar algo relevante, depende de um esquema que não é dado. Muito pelo contrário, o sujeito precisa, de certa forma (re)criar esse objeto *ao escolher*, no contínuo indiscriminado de acontecimentos convencionais, determinadas estruturas que contradizem as grades existentes de interpretação (visão). Ver é, portanto, um permanente desconstruir e reconstruir. Sem esse elã desirruptivo que perturba o liso *continuum* estabelecido pelos hábitos do entendimento é impossível até mesmo ver o que pode vir a ter relevância para nós, no presente e no futuro.

Benjamin parte da análise kantiana da imaginação como condição do conhecimento⁸. Mas ele radicaliza essa análise e constata que não há história, conhecimento ou ação, sem uma abertura mais ou menos violenta, que “faz saltar” novamente um evento significativo *para nós*, iluminando uma imagem como relevante para o presente. *Aufsprengen*, fazer saltar, significa, no contexto benjaminiano, tanto “dinamitar” como “fazer saltar aos olhos”. O tornar-se significativo coincide com um (fazer) ruir e, por isso, avizinha-se do ser tocado, abalado, inquietado. Saber inquietar e abalar evidencia o acontecimento originário da arte, um “algo” situado além da maestria, da precisão conceitual ou da beleza estética. É esse privilégio dos grandes artistas-pensadores que Benjamin procura recuperar como condição *sine qua non* do pensamento – histórico ou filosófico.

8 Immanuel Kant, *Crítica da Razão Pura*, A, 120 e *Crítica da Faculdade de Julgar*, B 69.