

# ***Walter Benjamin e os sistemas de escritura***

Márcio Seligmann-Silva<sup>1</sup>

## ***As novas mídias e a paisagem catastrófica do século XX***

Refletir sobre Benjamin e as suas posições acerca dos diversos sistemas de escritura implica antes de mais nada uma auto-reflexão das assim chamadas ciências *humaniora*. Ninguém duvida que as profundas mudanças pelas quais essas ditas “ciências” vem passando nas últimas décadas não podem ser dissociadas das fantásticas transformações que se deram em dois âmbitos da sociedade, a saber, o *técnico* e o da *experiência histórica*. Essas mudanças manifestam-se de modo gritante na dissolução das antigas disciplinas criadas no século XIX - com os seus departamentos voltados por exemplo para o estudo de filologias nacionais - bem como na criação de novas disciplinas direcionadas para a análise dos fenômenos hipermediáticos e das relações interculturais. A base epistemológica que sustentava a antiga - e em parte ainda existente - divisão entre as disciplinas foi corroída tanto pelas próprias aporias que a sustentavam como também pela disjunção entre aquelas disciplinas e as necessidades da sociedade. Essas disciplinas haviam nascido em resposta a questões históricas específicas que foram superadas ou não são mais tão essenciais, tais como a legitimação dos Estados nacionais. Por outro lado, para constatar que o castelo conceitual que as sustentava ruiu basta pensar na base representacionista que lhes era essencial. Também os elos com a macro e a micropolítica que regeram o estabelecimento daquelas disciplinas foram desgastados.

Encontramo-nos já há algum tempo diante da rearticulação e re-demarkação das disciplinas com base em novos paradigmas teóricos e parâmetros de conduta decantados a partir dessa dupla revolução na

técnica e nas formas de experiência histórica. Se o campo tecnológico permitiu o nascimento e a expansão de novas mídias que não apenas fornecem um novo suporte, mas também determinam nossas idéias, por outro lado essas mesmas idéias foram formadas - e mesmo de-formadas - pelas experiências catastróficas do século XX. Nossa visão de mundo é marcada pelo fim das distâncias espaço-temporais que se manifesta na onipresença de imagens e simulacros e na perda da densidade histórica dessas imagens. Os âmbitos político, ético e estético adquiriram novos contornos, a saber, foram fundidos e estão sendo remodelados após essa “era dos extremos”. Sob o choque dessas mudanças o papel atribuído aos intelectuais e, em específico, ao profissional universitário também é redesenhado. Se em um momento inicial a sua reação diante dessas modificações é corporativista e ele se volta para a proteção do seu nicho de saber e de poder - entregando-se paralelamente a uma desconstrução de um jargão que já não faz sentido para o seu presente -, em uma etapa posterior ele vai tentar recosturar os elos que o ligavam à sociedade. Se o conhecimento em seu modelo iluminista e a idéia de sujeito do saber foram como que esmagados pelas experiências históricas recentes, não é surpreendente que noções clássicas como a de intelectual ou a de professor universitário também tenham de ser revistas.

Como Benjamin entra com a sua obra nessa cena? Antes de mais nada, ele foi um dos primeiros a descrever esse mesmo cenário catastrófico - que nós miramos no entanto a partir da outra margem do abismo batizado topologicamente por Auschwitz. Sua obra é uma reflexão constante sobre a situação do homem submetido à violência da “segunda natureza”; ela nasce da experiência radical da “Guerra dos Trinta anos” que marcou a vida do século XX a partir de 1914. Essa “experiência radical” para Benjamin era caracterizada de modo paradoxal pela impossibilidade de ser experienciada: ela era apenas vivência (*Erlebnis*); e na verdade uma categoria muito específica da vivência, que ele determinou a partir de Freud como sendo uma vivência de choque. A obra de Benjamin funda uma modalidade de relacionamento com o histórico que visa

transformar justamente essa vivência - que apenas submete, coloniza e domina os aparatos sensorial e cognitivo do homem - em uma experiência (*Erfahrung*) de indivíduos livres.

Um acompanhamento cuidadoso da história da recepção da obra de Benjamin deixa claro que podemos ver nela uma das fontes das modernas disciplinas históricas e da atual teoria das mídias e da comunicação. Afinal, nas suas mãos a história foi descortinada como história catastrófica e o historiador, como construtor de uma constelação - de uma colagem de imagens do tempo - que deveria ter em vista nesse trabalho a explosão do *continuum* da dominação. A Historiografia tradicional deveria ser, para ele, minada e redesenhada pelo trabalho da memória. Por outro lado, Benjamin foi também quem levou às últimas conseqüências práticas e teóricas a revolução da reprodutibilidade técnica. Como veremos, para ele a sociedade pós-história deve ser pensada justamente a partir dessa revolução - catastrófica e redentora - representada pela reprodutibilidade técnica. Benjamin, como é bem conhecido, foi um dos mais radicais críticos e analistas da tecnologia, mas também um dos seus mais destacados entusiastas. Essa habilidade em jogar nas duas mãos da dialética do Iluminismo custou-lhe muito caro. Se ele foi recusado pela Universidade, não é menos verdade que ele também a recusou e criticou vários dos seus pressupostos existenciais.

No que segue tentarei sublinhar algumas idéias que ele desenvolveu sob o signo de uma teoria da escritura, destacando sobretudo a sua concepção de hieróglifo. Essa escritura hieroglífica deverá ser compreendida antes de mais nada como um meio - vale dizer com Benjamin: deverá ser compreendida como um *medium* - dessa redescrção/colagem do mundo e da sua história a partir da tarefa imposta pela dupla revolução na técnica e na experiência histórica. Para Benjamin a revolução escritural e das mídias deveria ser acompanhada também de uma revolução na historiografia: a nova teoria da sociedade só poderia ser pensada a partir de uma visão da história como catástrofe ininterrupta. A escritura do historiador, como veremos, tem para Benjamin um caráter testemu-

nhal, ela reinscreve o “real” em um *agora* que sai do tempo - fragmentando a sua visão linear em estilhaços. Mais ainda: essa escritura é a *metamorfose* desse agora que se manifesta como espaço escritural. - Estamos portanto bem longe da descrição glamorosa e pretensamente apolítica da sociedade hipermediática.

A teoria da escritura em Benjamin permeia praticamente toda sua obra - sendo que pode-se dizer grosso modo que ela migra de um acento sobre o teor escritural do mundo (que pode ser lido como um texto) para uma teoria dos sistemas de escritura e do historiador como autor de uma *grafia* histórica: mas Benjamin nunca perde de vista a tensão e a interdependência entre esses aspectos de *leitura e escritura*. De modo mais explícito, essa reflexão escritural aparece na sua teoria da alegoria barroca - e a também baudelairiana -, nas suas anotações sobre o *Coup de dés* de Mallarmé, nos seus textos esparsos sobre o ato de ler, sobre as cidades, sobre a memória e sobre as vanguardas, na sua teoria da fotografia e da obra de arte, bem como em vários momentos dos fragmentos do “Projeto das Passagens” (*Passagen-Werk*). Sem pretender ser exaustivo, gostaria de apresentar algumas estações dessa teoria da escritura para em seguida introduzir algumas breves reflexões sobre seus possíveis desdobramentos no nosso presente.

### ***Teoria da alegoria: para uma crítica da cultura e lógica do alfabeto ocidental***

Benjamin concluiu o seu livro sobre o Trauerspiel (o drama barroco alemão) em 1925, mas já havia esboçado alguns dos seus principais teoremas em um pequeno texto que remonta a 1916 e que era intitulado como “Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie” (“O significado da Linguagem no Trauerspiel e na Tragédia”). Nesses textos, na linha das poéticas do Idealismo alemão, Benjamin tenta esboçar uma

reflexão histórico-filosófica a partir de uma teoria dos gêneros. No de 1916 encontramos também idéias advindas da metafísica da linguagem do século XVIII que haviam sido recicladas pelo nitzscheanismo então onipresente: o Trauerspiel, afirmou o autor então, “descreve o percurso do som natural (*Naturlaut*), pelo lamento (*Klage*) até [atingir] a música” (II 138).<sup>2</sup> O lamento lutuoso é projeção do sentimento (*Gefühl*) na música (II 139): “no final das conta”, afirma Benjamin, “tudo gira em torno da audição do lamento, pois apenas o lamento profundamente sentido e ouvido torna-se música” (II 140). Mas essa metafísica fonocêntrica é como que bloqueada e posta em questão já nesse mesmo texto de 1916, na medida em que Benjamin nega a possibilidade de uma simples passagem da linguagem pelo “mundo puro das palavras para atingir a música” que, por sua vez, libertaria o luto. Nesse percurso ocorre o que Benjamin denomina de “traição da natureza da linguagem”. O luto é uma expressão do bloqueio do percurso do sentimento que fica estancado no “purgatório da linguagem”. É dessa cesura - desse silêncio - que ele se origina. Daí Benjamin afirmar que o Trauerspiel dá forma à sabedoria antiga que afirma “que toda natureza começaria a se lamentar se lhe fosse concedida a linguagem” (II 138). Como no seu texto igualmente de 1916 “Sobre a linguagem em geral e sobre a Linguagem Humana”, também aqui Benjamin narra o papel do homem na “Criação”, ou seja, na *ruptura* - dos “vasos”, na metáfora cabalística que ele emprega no “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A Tarefa/Desistência do Tradutor”), de 1921/23, mas também inerente à linguagem e que é a condição da cultura. O “homem” enquanto coroação da criação é o mesmo rei que aparece em cena no Trauerspiel em meio às ações de Estado. O homem coroado é correlato do mundo da *significação* e com esta a linguagem expressa o bloqueio da natureza, a “estancação” dos sentimentos. No Trauerspiel a natureza aparece embebida no *ethos* histórico como torso - o mundo é “preenchido pelo luto no qual Natureza e Linguagem se encontram” (II 139). A história é a história da significação - e o homem/rei - nesse ponto, como na tragédia! - é “o portador e o símbolo da significação” (II

139). O Trauerspiel representa em Benjamin o oposto daquela modalidade de poesia que Schiller atribuiu ao poeta ingênuo - a saber, ao homem grego. *A teoria do Trauerspiel é a teoria da situação do homem moderno*. É a apresentação da fragmentação do mundo simbólico e da sua transformação em ruínas e em alegorias. Diferentemente do que ocorre no mundo trágico, não há lugar aqui para a ilusão, para a catarsis. O que entra em cena agora é o significante. O “significado final” e a “moral da história”, enquanto fórmulas concentradas da cultura pedagógica, estão banidos do mundo barroco. A linguagem é descrita como purgatório: como fruto de um bloqueio, espaço aberto de onde brotam as emanações dos sentidos e sentimentos. Sublime expressão do silêncio da natureza - e da impossibilidade mesma de se habitar o mundo da “pureza”.

Na obra de 1925 Benjamin não apenas retomou algumas idéias do seu esboço de 1916, mas também inverteu algumas delas. O acento na descrição da linguagem do Trauerspiel foi deslocado agora do som e da música para a imagem escritural. A linguagem do Trauerspiel é caracterizada agora como não-alada e enclausurada na escrita: ela não se deixa libertar via som. Existe um “abismo entre a imagem escrita significativa e o som lingüístico inebriante” (ODBA 223; I 376). Se em 1916 Benjamin falava do teor “*simbólico*” do homem-rei, agora o acento recai na *alegoria* barroca.

Quando, com o *Trauerspiel*, a história adentra no palco, ela o faz como escrita. Na face da natureza encontra-se a palavra “história”, com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da natureza-história, que é posta em cena com o *Trauerspiel*, é efetivamente presente enquanto ruína. [...] O que encontra-se aí desfeito em escombros, o fragmento altamente significativo: esta é a matéria da criação barroca (I 353 s.)

A passagem do simbólico para o alegórico, do som para a escritura é acompanhada também da passagem para a espacialidade em detrimento

da temporalidade. A escritura é concebida como uma marca, uma ruína ou cicatriz aberta pela história; esta, por sua vez, não é nada mais que *acúmulo* de catástrofes, sobreposição de densas camadas de estilhaços a uma só vez altamente significantes e que apresentam a destruição, a interrupção constante de devir; o bloqueio da “natureza”.<sup>3</sup> No Barroco o ser histórico rui e o tempo também torna-se pesado e nos empurra em direção ao solo terrestre: não há busca de salvação em uma escatologia consoladora, mas apenas mergulho na condição terrena abismal (I 260). O tempo é transposto - vale dizer, traduzido - para uma chave espacial, a saber, para a encenação teatral da vida em um plano desprovido de Graça. “A história migra para a cena teatral” (I 271), afirma Benjamin. E ainda: “A concepção de história do século XVII foi definida, numa expressão feliz, como ‘panoramática’. [E citando Herbert Cysarz, Benjamin continua:] ‘Nesse período pitoresco, a concepção da história é determinada pela justaposição de todos os objetos memoráveis.’ ” (I 271; ODBA 115) A visão panoramática da História transplanta um fenômeno normalmente pensado na chave temporal para o registro da tradição das *paisagens e arquiteturas mnemônicas*. Mas essa transposição não deve ser confundida com uma tradução para o imagético no seu sentido de imagem-pura ou pré-iconológica. A imagem barroca é alegórica, escritural e testemunha a ausência de ancoramento para a significação. A única fonte para o significar é justamente o ser transitório do mundo, a ruptura com a transcendência. “Tanta significação”, afirma Benjamin, “tanta submissão à morte, porque no fundo a morte cava a linha de demarcação denteada entre a *physis* e o significado” (I 343).<sup>4</sup> Este mundo marcado pela *significação* aberta e infinita das palavras, pela ausência de uma relação imediata entre as palavras e as coisas - pelo fim da “era da semelhança”, tal como Foucault a descreveu - leva a uma historicização da natureza. “Se a natureza sempre esteve vencida pela morte, então ela foi desde sempre alegórica” (I 343), afirma Benjamin. A natureza representa o “eternamente efêmero” (I 355). A alegoria como “expressão da convenção” (I 351) apresenta o ser arbitrário da língua “pós-babélica” na medi-

da em que nela “toda pessoa, qualquer coisa, toda relação pode significar qualquer outra” (I 350). O olhar do alegorista melancólico extrai a vida das coisas (i.e., retira-as dos seus contextos, destrói os “significados”) para construir a sua obra.

É na escritura hieroglífica que o ser alegórico do barroco encontra, para Benjamin, a sua expressão mais autêntica. Poderíamos falar que essa entronização do hieróglifo tem um sentido ambíguo, na medida em que essa escritura é a um só tempo traço da dignidade da escritura divina - simbólica - e expressão da espacialização da temporalidade catastrófica, da perda de totalidade orgânica e de transcendência. Como Benjamin nota, o hieróglifo foi elogiado por Leon Battista Alberti na medida em que, diferentemente da escritura alfabética ocidental, não está limitado ao seu tempo e fadado ao esquecimento (I 346). O hieróglifo apresenta-se como uma escritura mais próxima da divina mas que também desafia a compreensão profana. No Barroco o peso recai, no entanto, não no elemento universal-simbólico mas sim sobre o seu ser imagético-enigmático.<sup>5</sup> “Externamente e estilisticamente - na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas - a palavra escrita tende à imagem” (I 351; ODBA 197 s., modificado por mim). Essa imagem apresenta-se como contraponto da totalidade orgânica do símbolo: contrariamente ao que se passa no classicismo, no Barroco percebe-se a *physis* enquanto repleta de heteronomia, incompletude e despedaçamento (I 352). A alegoria, enquanto “outro dizer”, não tanto “dá voz”, mas antes traça um contorno plástico que exprime a lamentação da natureza; vale dizer, do reprimido e recalçado. Ela reinscreve o texto do “Livro da Natureza” e do “livro dos tempos” (I 320). Nas mãos do alegorista melancólico o objeto, afirma Benjamin, “torna-se outra coisa [cf. *ale-gorein*] ele fala através dele de outra coisa e ele se torna a chave para um âmbito de saber oculto, e como emblema desse saber ele o venera”. E Benjamin arremata: “Isso constitui o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema, objeto de saber que só se torna imperdível para ele quando fixado: ao mesmo tempo imagem fixa e signo que fixa” (I

359 s.) No mundo do Trauerspiel tudo se torna cifra de um texto hieroglífico que não pode ser traduzido. Novalis - autor central não apenas no livro de Benjamin sobre o conceito de crítica no romantismo alemão (Benjamin 1993) - expressou também uma ordem de idéias semelhantes: “Ehemals war alles Geistererscheinung. Jetzt sehn wir nichts, als todte Wiederholung, die wir nicht verstehn. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt.” (“Antes tudo era aparição do espírito. Agora vemos apenas repetição morta que não compreendemos. Falta o significado do hieróglifo.” Novalis 1978: vol. II, 334).

Descontada a projeção metafísica de uma pureza originária, em Novalis encontramos também uma utopia lingüística que não estava muito distante da do Barroco, tal como Benjamin a concebeu. “Será a era de ouro - escreveu Novalis - quando todas palavras se transformarem em *Figurenworte* [Palavras-figura] - mitos - e todas as figuras em *Sprachfiguren* [Figuras “linguais”], hieróglifos - quando se aprender a falar e escrever figuras e a musicar e a tornar plásticas as palavras de um modo perfeito” (“Das wird die goldne Zeit seyn, wenn alle Worte - *Figurenworte* - Mythen - und alle Figuren - Sprachfiguren Hieroglyphen seyn werden - wenn man Figuren sprechen und schreiben - und Worte vollkommen plastisiren, und Musissiren lernt”; Novalis 1978: vol. II, 458). Benjamin, por sua vez, escreveu que

O ideal de saber do barroco, o armazenamento [*Magaziniierung*], cujo monumento se cristalizou nas bibliotecas gigantes, é realizado pela imagem escrita [*Schriftbild*]. Quase como na China, é como se uma tal imagem fosse não signo do que deve ser sabido, mas, antes, um objeto em si mesmo digno de ser conhecido. Também aqui neste aspecto a alegoria iniciou a recobrar consciência com os românticos. (I 359 s.)

A imagem-escrita possui um valor próprio: ela encerra em si tanto o traço da catástrofe que está na sua origem - a desacralização do plano histórico, a ruptura eu/não-eu - como também a possibilidade de converter

essa perda em um jogo - ainda que sempre lutuoso, *Trauer-spiel* (“luti-ludio”). Jogo com letras que se tornam cifras - como no universo tipo- e topográfico do *Coup de dés* de Mallarmé ou nas pinturas chinesas que Benjamin observou na Bibliothèque Nationale de Paris em 1937. Em um *compte rendu* dessa exposição, Benjamin destaca a concepção eminentemente escritural que o proprietário da coleção, J.-P. Dubosc, possuía dessa pintura; concepção essa que ele talhara à luz dos escritos de Paul Valéry (IV 603). Assim como este último afirmava com relação a Leonardo da Vinci “qu’il a la peinture pour philosophie”, do mesmo modo, observou Benjamin, na China costuma-se denominar os mestres de pintura com epítetos do tipo “pintor e grande letrado”, “calígrafo, poeta e pintor”. Benjamin ficou fascinado pelas escrituras sobre as pinturas - comentários e referências aos veneráveis mestres; e se sentiu particularmente atraído pelo aparente paradoxo que J.-P. Dubosc formula com respeito às obras expostas: “ ‘Esses pintores são letrados. No entanto, a pintura deles é o oposto de toda literatura’ ” (IV 603). A solução que Benjamin dá para essa pseudo-aporia parece retirada dos seus teoremas sobre a alegoria e o hieróglifo barrocos: ele destaca o valor da *caligrafia* chinesa enquanto unidade de “pensamento e imagem”, ou seja, resgata o teor conceitual-intuitivo dessa caligrafia. Esta última, Benjamin denomina de “espelho no qual se reflete o pensamento nessa atmosfera de semelhança e de ressonância” (IV 604). Também o nome dessas notações chamou a sua atenção: “‘hsie-yi’, pintura de idéia” (IV 604). Nessa pintura conceitual Benjamin vê a concretização da “pulsão analógica” (a expressão é minha) que para ele constitui uma nervura essencial do pensamento. Para ele “a semelhança é o órgão da experiência” (V 1038) como ele o explicitou em textos como “Doutrina das Semelhanças” e “Sobre a Faculdade mimética”, ambos de 1933 (II 204-213). Mas se o hieróglifo é imagem fixada que fixa algo, é paralisia, morte, e eternidade, a “hsie-yi” é marcada por sua vez pelo eterno transfigurar-se do pensamento-imagem, por um tipo de fixidez singular que Benjamin compara à de uma nuvem: “Faz parte da essência da imagem conter algo de eterno [...] graças a uma

integração na imagem do que é fluido e que muda. É dessa integração que a caligrafia obtém todo o seu sentido. Ela parte à busca da imagem-pensamento. [...] E pensar, para o pintor chinês, quer dizer pensar por semelhança” (IV 604).<sup>6</sup>

Formulando uma tese talvez um pouco ousada, poderíamos dizer que a caligrafia chinesa corresponderia a uma concretização em termos visuais daquilo que Walter Benjamin procurou realizar, a partir da margem do conceito que se torna imagético, nos seus *Denkbilder*, imagens do pensamento - bem como nas inúmeras metáforas e imagens que povoam seus textos. Por sua vez, no Barroco com os livros de emblema que conjugavam *pictura*, *inscriptio* e *subscriptio* (imagem, lema e explicação da imagem) estabeleceu-se uma modalidade de pintura de idéia que combinava escritura e desenho - sem a fusão caligráfica com sua dinâmica vital que cativara Benjamin na exposição da Biblioteca Nacional de Paris.

A tendência barroca para a compressão de idéias e imagens já havia sido destacada pelo historiador do Barroco Herbert Cysarz. Benjamin, por sua vez, afirma que também nas metáforas ousadas do Trauerspiel “os pensamentos se evaporam em imagens” (ODBA 222; I 375). Mas essa relação entre idéia e imagem permanece sempre problematizada nessa tradução devido ao peso atribuído à matéria do signo. Também nos anagramas e onomatopéias a linguagem se torna matéria, coisas que estão à disposição do alegorista (I 381). O ducto da linguagem linear, alfabética e lógico-causal é fragmentado em imagens-pensamento. Benjamin recorda que foi o Barroco que introduziu as maiúsculas nos substantivos da escrita alemã. Como o homem-rei - produto mais nobre da criação mas, do ponto de vista barroco, apenas um potencial cadáver - assim também os substantivos desfilam no triunfo barroco sua glória e miséria, transformando cada palavra em uma alegoria e impedindo o curso comunicativo da linguagem (I 382). O triunfo transforma-se em cortejo fúnebre.

Essa paradoxal unidade de elemento eterno (ou simbólico, no sentido pré-romântico desse termo) e, por outro lado, morte e degene-

rescência que Benjamin percebe tanto no hieróglifo como na alegoria de um modo geral deve ser compreendida dentro da sua filosofia da linguagem que descreve a “origem” - estrutural - da linguagem na leitura do mundo. “Wahrnehmung ist Lesen”, “perceber é ler”, ele anotou em um fragmento de 1917. Nessa concepção da linguagem o “pecado original” é o julgamento, a cisão originária. Mas a língua *só existe nesse estado fragmentário*, e a visão clássica que a vê como um instrumento transparente, ou a científica, que a descreve com os termos “o meio da comunicação é a palavra, o seu objeto o elemento material, o seu destinatário uma pessoa” (II 144), essas duas visões estão constantemente no alvo das suas críticas. O mundo lingüístico só existe a partir da leitura da arquescritura e o trabalho do alegorista, vale dizer, o trabalho do melancólico, ou do pensador - para Benjamin o *Grübler*<sup>7</sup> -, é o de traduzir essa escritura fracionada, remontá-la em novos *mosaicos* - gênero artístico que transita entre pintura e escultura, e que Benjamin elegeu em 1925 para caracterizar o seu trabalho “tratadístico” sobre o Trauerspiel.

Se ele recordou na abertura desse trabalho a ligação do Barroco com a visão de mundo expressionista, não seria equivocado, por outro lado, destacar as afinidades do próprio procedimento de Benjamin nesse livro com um princípio básico das vanguardas, a saber, a *colagem*: mecanismo de implosão do sistema representacionista da arte tradicional, que rompe o curso mimético da arte ao introduzir o gesto da montagem como quebra das continuidades, como espacialização escritural onde se misturam palavras e imagens. Essa obra de Benjamin deve ser vista como um dos momentos de clarividência na história do pensamento ocidental, quando o elemento escritural recalcado - que primeiro se manifestara em poetas e artistas como Mallarmé, Picasso e Apollinaire - vem à tona e assume contornos teóricos absolutamente inusitados no contexto europeu de então. É claro que Benjamin nessa sua empreitada de inversão da tradição fonocêntrica lançou mão do Barroco, de Baader, F. Schlegel, Novalis, da teoria mística da arquescritura formulada pelo romântico Johann Wilhelm Ritter (I 387-89) - para quem “ ‘nós escrevemos

quando falamos' ” (I 387) - e das teorias renascentistas do hieróglifo. Sua teoria da alegoria (assim como a da melancolia), por outro lado, é também a teoria do funcionamento escritural da cultura, da *cultura como memória*: afinal a alegoria é caracterizada por ser um *traço*, uma escritura cifrada na qual não apenas lemos testemunhos das gerações passadas, mas com a qual tentamos montar nosso presente. Ela é mais do que uma simples escritura, ela é, nos termos de Derrida (*Scribble* 1980; apud Weigel 1996), *écriture* - escritura críptica, traço que conserva e retém algo passado, morto, que é testemunhado por outros presentes -, a saber, em termos benjaminianos: uma escritura que encapsula um determinado agora (*Jetztzeit*) que pode brotar em outro agora (*Jetzt der Erkennbarkeit*) que lhe é análogo e que soube devolver a sua mirada no “momento correto”.

Na medida em que essa teoria da escritura é também antes de mais nada uma revitalização do princípio analógico do saber, pode-se afirmar que Benjamin é também um dos arautos do fim da era de Gutenberg. Ele participou da reativação da cultura imagética que tem o seu triunfo na pós-modernidade. Outro elemento central que confirma esse diagnóstico é a centralidade do pensamento intersemiótico no livro sobre o *Trauerspiel*: a valorização da transgressão entre os gêneros das artes plásticas e das artes da palavra levada a cabo pela alegoria (I 353) revela um Benjamin antípoda do projeto iluminista de separação estanque entre os gêneros artísticos tal como havia sido elaborado por Lessing no seu *Laocoonte* (1766; Lessing 1999, cap. XVI). Se a imaginação é a “rainha das faculdades” -, como Novalis, F. Schlegel e Baudelaire o afirmavam -, então não se pode mais distinguir de modo absoluto, sem restos, o mundo dos conceitos do das imagens. Se a escritura alfabética tradicional se articulava sobre a possibilidade de separação entre a escritura, o som e o mundo, resta saber em que medida o abalo desse modo de escrita implicaria também um questionamento do seu suporte por excelência, o livro.

***Reprodução técnica e visão escritural da sociedade***

Benjamin, como muitas figuras-chaves da história do pensamento, também foi de certo modo um pensador “de transição”. Sua obra nasce no momento de crise não apenas do modelo de sociedade e do pensamento historicista-positivista do século XIX, mas de profundos abalos na modernidade como um todo. Na qualidade de vítima do processo histórico, Benjamin compôs uma obra que testemunha tanto a explosão criativa detonada pelas vanguardas, como também os aspectos mais atrozés da evolução histórica europeia da primeira metade do século XX. Ele mesmo, não por acaso, foi um potente teórico dos locais de passagem, de transição, dos umbrais e do despertar como uma soleira entre o estado de sonho e o da vigília. O seu *Passagen-Werk* que se estendeu como um *work-in-progress* pelos últimos treze anos da sua vida é uma obra que tematiza a transição, a passagem, alternância como única forma de ser, tanto no seu título, na sua temática, como na sua forma. O universo de Benjamin estava totalmente de acordo com as máximas defendidas por Friedrich Schlegel, para quem “Toda a filosofia antiga é propriamente um fragmento e a moderna um projeto” (“Die ganze alte Philosophie eigentlich Ein Fragment und die moderne Ein Projekt”, Schlegel: vol. XVIII, II, 301), e afirmou ainda que “Minha filosofia é um sistema de fragmentos e uma progressão de projetos” (“Meine Philosophie ist ein System von Fragmenten und eine Progreßion von Projekten”; idem, II, 857). Nesse sentido, a obra de Benjamin problematiza as fronteiras entre a escrita dita científica, teórica e prosaica e, por outro lado, a escritura fragmentada, opaca, ruínosa que caracteriza tradicionalmente o universo poético.

A descrição do elemento alegórico-hieroglífico do mundo barroco que acabamos de ver, bem como a continuidade dessa descrição do mundo e do saber como escritura tal como ela foi desenvolvida por Benjamin nos seus textos dos anos 30, deixa claro que para ele a tarefa (*Aufgabe*) do crítico era liberar o teor escritural - ou seja, também catastrófi-

co – do “real”. Mais do que nunca, em uma época trágica como a vivida por Benjamin essa essência traumática do “real” torna-se palpável - a sua teoria do conhecimento é toda derivada da vivência do choque que marca a modernidade e sobretudo esse período da sua dissolução. As suas análises críticas da sociedade se desdobram na sua teoria das novas mídias, tais como o cinema e a fotografia. Os aparelhos dessas novas mídias são vistos a um só tempo como potenciais libertadores - do peso da tradição e do passado - e como agentes de destruição. Eles incorporam o princípio do choque para aplicá-lo de volta ao “real”. Se em Freud a metáfora fotográfica é uma constante para apresentar a nossa psique como um aparelho mnemônico que registra traços da realidade, também o psiquiatra Ernst Simmel, autor de *Kriegsneurosen und psychisches Trauma* (1918), descreveu o trauma de guerra com uma fórmula que deixa clara a relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens: “A luz do flash do terror cunha/estampa uma impressão/cópia fotograficamente exata” (“Das Blitzlicht des Schreckens prägt einen photographisch genauen Abdruck”, apud A. Assmann 1999: 157 e 247). Benjamin, por sua vez, era adepto de uma passagem de André Monglond, que ele citou mais de uma vez: “Se quisermos conceber a História como um texto, então vale para ela o que um novo autor fala sobre textos literários” (I 1238): “ ‘O passado deixou dele mesmo nos textos literários, imagens comparáveis àquelas que a luz imprime sobre uma placa sensível. Apenas o porvir possui os reveladores suficientemente ativos para desvendar de modo perfeito tais clichês.’ ” (V 603). E o comentário de Benjamin a esse trecho soa como uma profissão de fé que poderia servir de epígrafe à sua obra: “O método histórico é um método filológico, no qual o livro da vida está na base. ‘Ler o que nunca foi escrito’ é afirmado em Hoffmannsthal. O leitor no qual deve-se pensar aqui é o verdadeiro historiador” (I 1238).

As imagens cunhadas ou estampadas pela luz do flash do terror têm a característica de serem não-simbólicas. Elas são imagens que resistem à tradução, à metaforização (Seligmann-Silva 2000). O trabalho do

historiador consistiria em justamente conseguir *escrever legendas para essas imagens*: ele quer reinscrever essa escritura cifrada que emperra a ação e o pensamento (de modo semelhante às imagens sublimes tal como haviam sido teorizadas por Burke e Moses Mendelssohn no século XVIII). Para Benjamin, como vimos, a escritura - assim como uma ruína - traz em si tanto a marca da conservação como a da transitoriedade, por outro lado, ele não podia conceber uma linguagem que não a escritural-imagética. Portanto não surpreende que ele no seu trabalho sobre as Passagens tenha afirmado que o que está para sumir transforma-se em imagem, a “história desintegra-se em imagens” (V 596). Desse modo Benjamin transfere para o campo da experiência histórica aquilo que na literatura - sobretudo em Proust - já havia sido descrito (I 607-615): o fenômeno da memória involuntária como um constructo complexo de imagens e palavras que se articulam em uma escritura cujo suporte é o nosso corpo como um todo e não uma abstrata “mente”.

O seu famoso texto sobre “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica” de 1936 pode ser lido, creio, de modo absolutamente legítimo, como uma descrição da crise da tradição abalada pelos choques - que atingem o grau de uma paradoxal *catástrofe* constante no século XX (Seligmann-Silva 2001). A conhecida análise da atrofia da aura da obra de arte é a descrição da separação - traumática - executada pela *técnica de reprodução*, entre a produção cultural contemporânea e a tradição. Essa técnica gera para Benjamin “um violento abalo da tradição” (OE I, 169; VII 353), eliminando a unicidade e instaurando uma miríade de imagens que se multiplicam de modo descontrolado - e desvirtuam também as distâncias espaciais. Como já vimos, o cinema é a um só tempo instrumento dessa destruição e escritura “sintomática”/hieroglífica do “real”. Nele a rítmica do choque que caracteriza a modernidade é incorporada e se transforma em terapia de choque. (Benjamin sonhou com uma anti-estética de guerra baseada na arte, sobretudo no cinema politizado, que responderia à guerra, que para ele era justamente uma “revolta da técnica”.) No cinema podemos aprender a ler de um modo muito palpável,

“tátil”, afirma Benjamin, o nosso próprio inconsciente - “óptico”, como ele afirma, mas para logo destacar que “existem entre os dois inconscientes [o óptico e o pulsional] as relações mais estreitas” (OE I 189; VII 376). A máquina cinematográfica é comparada ao bisturi do cirurgião e, desse modo, descrita como o meio de penetração “nas vísceras da realidade”, no seu “âmago” (OE I 187).

### ***História da escritura***

Benjamin não apenas teorizou essa escritura tecnológica realizada pelo cinema - que pode ser na verdade tomada como um desdobramento de sua concepção de história e memória. Ele também refletiu sobre as profundas transformações da escritura na modernidade tal como elas se deram com a expansão das cidades - que são vistas por ele como constituindo um universo de escrituras imagéticas. Não posso abrir mão de citar de modo integral uma passagem do seu livro *Rua de mão única* publicado em 1928 que, como o próprio nome indica, é uma reflexão sobre a cidade como campo semiótico na mesma medida em que realiza um raio-x da República de Weimar:

#### **Guarda-livros juramentado**

Nosso tempo, assim como está em *contrapposto* [*in Kontrapost*] com o Renascimento pura e simplesmente, está particularmente em oposição à situação em que foi inventada a arte da imprensa. Com efeito, quer seja um acaso ou não, seu aparecimento na Alemanha cai no tempo em que o livro, no sentido eminente da palavra, o Livro dos Livros, tornou-se, através da tradução da Bíblia de Lutero, um bem popular. Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que

vinha, empregou pela primeira vez no *Coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. O que depois disso foi empreendido por dadaístas em termos de experimentos de escrita não provinha do plano construtivo, mas dos nervos dos literatos reagindo com exatidão e por isso era muito menos consistente que o experimento de Mallarmé, que crescia do interior do seu estilo. Mas justamente através disso é possível reconhecer a atualidade daquilo que, monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo desses dias, na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre os seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano. Outras exigências da vida dos negócios levam mais além. A cartoteca traz consigo a conquista da escrita tridimensional, portanto um surpreendente contraponto à tridimensionalidade da escrita em suas origens como runa ou escritura de nós.<sup>8</sup> (E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assi-

mila-o à sua própria cartoteca.<sup>9)</sup> Mas está inteiramente fora de dúvida que o desenvolvimento da escrita não permanece atado, a perder de vista, aos decretos de um caótico labor em ciência e economia, antes está chegando o momento em que quantidade vira em qualidade e a escritura, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse, de uma só vez, de seu teor adequado. Nessa escrita-imagem [*Bilderschrift*] os poetas, que então, como nos tempos primitivos, serão primeiramente e antes de tudo calígrafos, só poderão colaborar se explorarem os domínios nos quais (sem fazer muito alarde de si) sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita conversível internacional [*internationale Wandelschrift*] eles renovarão a sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um papel em comparação ao qual todas as aspirações de renovação da retórica se demonstrarão como devaneios góticos. (OE II 26-9; IV 102-4)

Benjamin não chegou a conhecer a verticalidade da tela do monitor - tampouco as possibilidades que a holografia e as técnicas de projeção de espaços virtuais nos abrem. Na verdade sua obra está repleta de belíssimas passagens sobre a leitura e que revelam a sua paixão pelos livros (cf. IV 267). (Deixo de lado não só essas belas passagens, mas também as infamosas teses sobre “livros e putas” que ele denominou de modo lacônico com o título de “Nr. 13” e publicou no seu *Rua de mão única*.) Poderíamos apenas especular como ele pensaria as novas mídias do ponto de vista semiótico, estético - e também ético e político. Como é bem conhecido, diferentemente de Adorno e Horkheimer, Benjamin assumiu a dialética do Iluminismo com todas as suas dificuldades e aporias. Ele nunca caiu em um pseudomoralismo que simplesmente descarta tudo o que de algum modo se liga à sociedade de massa. Suas idéias deixam claro seu entusiasmo com as novas tecnologias (como no caso do cinema, da fotografia e da arquitetura de vidro) - na mesma medida em que reafirmam constantemente a crítica da técnica. Tanto a sua escritura saturada de

estilo, imagens, de cortes, citações e fragmentações, como o fantástico material que ele acumulou *em fichas* visando construir o seu “trabalho das passagens” indicam como a sua obra já apontava para a necessidade de expandir os suportes e os meios de expressão do trabalho intelectual - ao menos do trabalho intelectual criativo que ele tinha em conta.

### ***A arte da memória***

Também a leitura da arte contemporânea a partir de conceitos benjaminianos parece-me absolutamente pertinente. As intuições de Benjamin sobre a arte pós-aurática, sobre o papel político e estético do artista moderno ao lado das suas descrições do “cosmos lingual” (V 1008) e escritural das cidades já apresentam um modo original e fecundo para tratar a arte da nossa época. Não por acaso críticos importantes como Rosalind Krauss, Hal Foster ou, no cinema, Mirian Hansen e Gertrud Koch têm cada vez mais se voltado para esses conceitos na tentativa de descrever e compreender a produção artística contemporânea que se caracteriza justamente tanto pela inter-medialidade e embaralhamento das fronteiras entre as palavras e imagens, como também pela forte presença de jogos com a memória - e pode, portanto, ser tomada como constituindo o nosso luti-ludio, *Trauerspiel* hieroglífico, pós-moderno. Nessas alegorias contemporâneas novamente o *outro* se manifesta de um modo enigmático, em uma escritura cifrada que exige um trabalho de leitura e tradução da parte do público.

Na arte da memória tradicional, greco-romana, a espacialização do que deveria ser memorizado era um momento central da técnica de memorização. O retor para se recordar do seu discurso deveria decompor-lo em partes e conectar cada parte a uma imagem específica. A coleção de imagens que compunham o seu discurso deveria então ser distribuída nos espaços de uma arquitetura imaginária. O retor poderia, posteriormente, executar seu discurso a partir da retrotradução em palavras

dessas imagens que ele visualizaria em sua imaginação (cf. Yates 1974). Mas a arte da memória atual, tal como ela é realizada pela cena artística contemporânea, na verdade tem muito pouco de mnemotécnica: ela liga-se antes à tradição de lembrar os mortos. As imagens que impregnam as produções culturais atuais - saturadas de histórias traumáticas coletivas e individuais, de encenações autobiográficas e de exposição do corpo como objeto/objeto - não têm nada de articulação consciente (não são parte de uma *tecne*) voltada para um objetivo exato - que no caso da retórica judicial era a defesa ou acusação de alguém. Antes elas devem ser compreendidas como manifestação do inconsciente ótico/pulsional de que Benjamin nos fala no seu artigo sobre a obra de arte.<sup>10</sup> Por outro lado, certamente não é casual que o inventor da arte da memória na Grécia antiga tenha sido ele mesmo um sobrevivente de uma catástrofe. Refiro-me ao poeta Simônides de Ceos (apr. 556-apr. 468 a.C.), considerado o pai dessa arte, e que segundo Cícero (*De oratore* II, 86, 352-354), Quintiliano (11, 2, 11-16) e o autor “ad Herennium” teria estabelecido as bases da mnemotécnica em função de um acidente. Nessa anedota, Simônides é salvo do desabamento de uma sala de banquete onde se comemorava a vitória do pugilista Skopas. O que nos importa nessa história é o que sucedeu após essa catástrofe. Os parentes das vítimas, que queriam enterrar os seus familiares, não conseguiram reconhecer os mortos que se encontravam totalmente desfigurados sob as ruínas. Eles recorreram a Simônides - o único sobrevivente - que graças à sua mnemotécnica conseguiu se recordar de cada participante do banquete, na medida em que ele se recordou do *local* ocupado por eles. Se a mnemotécnica caiu em desuso há alguns séculos, por outro lado esse procedimento de *topografia do terror* permanece central na arte da memória contemporânea - que, eu repito, está mais submetida aos mecanismos da melancolia do que ao da memória voluntária. Mas Simônides também é personagem de uma outra anedota que permite aproximá-lo ainda mais da nossa era a um só tempo pós-histórica e marcada pela fixação nas poéticas da memória. Aleida Assmann no seu belo livro recentemente publicado *Erinnerungsräume*

(1999) recorda que também atribui-se uma outra aventura a Simônides que o coloca, com mais razão ainda, como pai não só da mnemotécnica, mas sobretudo do culto da memória dos mortos. Essa história, que também foi narrada em um soneto de Wordsworth, conta que Simônides interrompeu uma viagem que fazia por países estrangeiros para providenciar o enterro de um cadáver que ele encontrara abandonado. Na noite seguinte ele sonhou com o espírito do morto que o aconselhou a não seguir viagem na embarcação que ele pretendia. Simônides salvou a sua pele graças a esse aviso, uma vez que a embarcação de fato afundou, matando todos os viajantes (Assmann 1999: 36). O enterro e culto dos mortos – contrariamente ao que Nietzsche afirmou em 1872 – não significa necessariamente que os mortos fiquem a enterrar os vivos que se voltam para o passado. Muito pelo contrário: como lemos na anedota de Simônides ou em Benjamin, os mortos também podem guiar os vivos pela vida – por meio de uma escritura onírica e críptica que devemos aprender a ler e que é constantemente re-inscrita na arte contemporânea.

Levando-se em conta que segundo Plutarco, no seu *De Gloria Atheniensium* (3, 346 d), deve-se atribuir a Simônides as famosas palavras “a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura que fala”, poderíamos pensar Walter Benjamin como um Simônides do século XX: a um só tempo continuador da tradição do culto da memória e também teórico da contaminação entre arte e poesia, conceito e imagem. Afinal, tanto em um como em outro autor essas duas temáticas também se entrecruzam: a teoria da memória é também uma teoria da tradução de palavras em imagens, e que se empenha em reativar via palavra as imagens que foram congeladas no tempo; ela visa a construção de uma paisagem mnemônica, que em Benjamin atinge o status de um projeto político coletivo. A memória nasce em ambos os autores da catástrofe e do culto dos mortos: e não da celebração do belo e do triunfo dos vencedores.

Por outro lado, é evidente que a distância entre a mnemotécnica de Simônides e a doutrina benjaminiana da construção do passado a partir das suas ruínas e das necessidades de cada presente recorda que o

enfoque sincrônico deve ser sempre devidamente acompanhado e controlado pelo ponto de vista diacrônico. Em Simônides (ou melhor: na história da *construção* da *ars memoriae*, a mnemotécnica) ocorre um *recalque da catástrofe* em favor da técnica que controla e armazena o “passado”; em Benjamin, pelo contrário, a narração da catástrofe (com toda a carga da sua necessidade e impossibilidade<sup>11</sup>) vem ao primeiro plano e a possibilidade de uma rememoração total – a utopia no horizonte de toda mnemotécnica (que Benjamin denomina, com Orígenes, de “*apocatastasi*”; V 573 e II 458) – é projetada em um “tempo messiânico” e é simultaneamente concentrada em uma espécie borgiana de “aleph histórico” batizado por ele de “agora da concebibilidade” (V 591 s.; cf. Seligmann-Silva 1999: 153-156 e 184-189).

Em contrapartida, a sincronicidade das idéias de Benjamin sobre a escritura da memória com o nosso momento atual é, se não total, ao menos suficiente para justificar a retribuição ao olhar que suas idéias lançam sobre nós. Com elas poderemos tentar traçar o *design* das novas disciplinas que despontam e, mais importante, tentar realinhar o trabalho intelectual com a construção de uma memória que atue de modo libertador no nosso meio. Certamente Benjamin seria hoje um entusiasta dos arquivos de vídeo e dos projetos voltados para a recuperação da memória/identidade dos excluídos que agora reclamam o seu direito a uma voz (cf. Langer 1991 e Hartman 1994 e 1996). Nesses arquivos são depositados documentos vivos para um futuro ainda incerto, com um potencial explosivo que estará na origem de uma historiografia ética calcada de modo mais consciente no seu presente. A escritura eletrônica do vídeo e do CD-ROM registra em cada ponto luminoso as descargas elétricas do nosso tempo. A “escrita conversível internacional” que Benjamin vislumbrara no seu texto de meados dos anos 20 de certo modo realiza-se a cada dia: não seria demais pedir que cada um de nós tentasse lê-la e também *inscrevê-la*.<sup>12</sup>

**Notas**

1 Márcio Seligmann-Silva é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Livre de Berlim, autor do volume *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética* (S. Paulo: Iluminuras, 1999), organizador do livro *Leituras de Walter Benjamin* (S. Paulo: AnnaBlume: 1999) e co-organizador, ao lado de A. Nesterovskii, do livro *Catástrofe e Representação* (S. Paulo: Escuta, 2000). É professor de Teoria Literária e Literatura Comparada no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

2 Para uma explicação das abreviações utilizadas nas citações, cf. a Bibliografia.

3 Para qualquer leitor mediamente familiarizado com a obra de Benjamin a imagem que vem à mente com essa descrição da visão barroca da história é a sua famosa tese sobre o “Angelus Novus”, parte do seu último texto, “Sobre o conceito da História”. Também para o artista moderno, por mais diversas que sejam as suas poéticas, de Picasso a Arman, César, Rauschemberg, Boltanski, Jochen Gerz ou Kiefer, o fragmento e a ruína constituem a matéria-prima básica para a sua “atividade combinatória” (I 355) do mesmo modo como Benjamin descreve essa atividade no poeta barroco. Com relação à poética de Kiefer, cf. a bela obra de Lisa Salzman (1999); quanto aos contra-monumentos de Jochen Gerz, cf. Young 2000: 120-151 (capítulo: “Memory against itself in Germany Today. Jochen Gerz’s Countermonuments”).

4 Como para o poeta Paul Celan, também no mundo barroco há uma íntima correspondência entre a palavra e o cadáver. A escritura poética e artística equivaleria à tentativa de erigir desejados e impossíveis túmulos para os mortos. Cf. Werner 1998.

5 Como Jan Assmann observou (2000: 711), do Renascimento ao Romantismo a teoria do hieróglifo girou em torno de alguns temas básicos: 1) a sua codificação semântica se daria independentemente da linearidade e de uma língua específica; 2) os hieróglifos representariam uma protolinguagem ou proto-escritura (“o livro da natureza”) que expressaria de modo imediato os pensamentos de Deus, sendo que haveria neles uma *relação necessária* entre o signo e o *denotandum*; 3) os hieróglifos seriam uma escrita secreta que encerraria um saber acessível a poucos “iniciados”. Com relação à ligação entre a escrita hieroglífica e a memória, Assmann nota que desde Giordano Bruno ocorreu uma releitura da famosa passagem do *Fedro* de Platão. Nesse diálogo platônico a escritura é descrita como um presente de Theuth ao imperador egípcio Tamus e definida

como um *pharmakon*, ou seja, *remédio* para a rememoração (*hupomneseos*), mas que na verdade seria um *veneno* para a memória (*mmemes*). A escrita (de um modo geral) seria para Platão, portanto, antes um meio para o esquecimento – e não para a memória. Na releitura que Bruno fez de Platão, apenas a escrita alfabética – não hieroglífica – traria em si o esquecimento. Ainda o místico Emanuel Swedenborg, um contemporâneo de Warburton, escreveu em 1756 sobre a relação entre o “saber das correspondências” dos Antigos e a escrita hieroglífica. Nessa tradição a passagem da escrita hieroglífica para a alfabética teria representado a quebra entre o “mundo” e o “sentido” (717) – ou a “Queda” no mundo de uma significação prosaica. Em Benjamin encontramos essa tradição metafísica reatualizada em uma teoria da escritura e vinculada tanto a uma “filosofia da história”, como também a uma teoria da linguagem na sua articulação com as imagens. – A teoria da escritura platônica também é discutida em termos de uma teoria da memória por Yates 1974; Assmann 1999; e ainda por Ricoeur 2000 (cf. sobretudo pp. 175-180). Quanto à teoria renascentista e barroca do hieróglifo, cf. Klein 1992 e Hankamer 1927.

6 Por sua vez, saber pensar por semelhanças e pintar idéias a partir da fixidez mutante das nuvens são *Leitmotive* em uma obra de outro poeta francês central no universo de Benjamin, a saber, os *Poemas em Prosa* de Baudelaire. Nessa obra Baudelaire dedicou o poema “Le thyrsé” a Franz Liszt: uma alegoria que transforma a prosa-poética em música e embaça as fronteiras entre som, o conceito e a imagem descrita – fenômeno que pode ser posto ao lado do observado na pintura letrada chinesa. – Benjamin não era de modo algum um especialista em pintura chinesa, mas partindo das introduções de Georges Salles e de Dubosc ao catálogo da exposição de 1937 e aplicando as suas próprias idéias sobre as “semelhanças não-sensíveis” elaboradas em 1933, ele realizou uma reflexão original e que pode abrir muitas portas para a investigação sobre as relações entre as palavras e as imagens. Nesse sentido é interessante ler as palavras de uma especialista em pintura japonesa que – ao que tudo indica – não tem conhecimento desse texto de Benjamin e mesmo assim desenvolveu pensamentos em uma linha não muito distante da dele. Observando a tradição da pintura letrada japonesa – que se origina na pintura letrada chinesa que teve sua origem no sul da China durante a dinastia Sung (960-1279) e o seu auge na dinastia Yuan (1266-1367) –, Margerite-Marie Par-

Parvulesco nota que os poemas que acompanham as pinturas, muitas vezes fazem referência explícita à própria questão da relação (diferencial e de complementação) entre a poesia e a imagem. Muitas vezes eles descrevem elementos que simplesmente estão ausentes do desenho. O poeta-pintor tem consciência da intertextualidade e do elemento iconológico de suas imagens-poesias e joga com esse saber. Sem contar o fato, que Parvulesco também destaca, de a caligrafia deixar-se contaminar pelos traços do desenho – e este pela escritura. Por fim, os próprios ideogramas chineses muitas vezes constituem verdadeiros desenhos escritos, sendo que a variação dos seus tamanhos e o seu espaçamento determinam uma pluralidade de leituras que não por acaso Parvulesco aproxima do universo da publicidade e do *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mais adiante veremos a importância que Benjamin atribuiu a essa obra de Mallarmé e à sua relação com a publicidade. Parvulesco 2000 (cf. também, quanto à pintura letrada chinesa, Cheng 1991 e Vandier-Nicolas 1985). Agradeço a Anne-Marie Christin a indicação do texto de Parvulesco.

7 *Grübler*, como é sabido, remete em alemão a *Grab*, túmulo. O melancólico, o que fica pensando ensimesmado, ruminante, havia sido alvo de uma crítica fulminante por parte de Nietzsche na segunda das suas *Considerações extemporâneas* (1872). Ele defendeu então um esquecimento libertador e ativo em oposição ao trabalho da memória, cansativo e mortificante. Walter Benjamin, por sua vez, no seu livro sobre o drama barroco alemão, fez uma análise salvadora da melancolia barroca como um dispositivo de memória que não deixa de ter paralelos com a sua teoria da recordação de tonalidade proustiana dos anos 30, elaborada em “Sobre alguns Temas em Baudelaire”. De resto, também no contexto do *Passagen-Werk* e em alguns fragmentos autobiográficos, Benjamin desenvolveu uma reflexão sobre o ato do *coleccionador* – que ele põe ao lado do gesto do colecionador ou catador: o *chiffonnier* ou o *Lumpensammler* – como um ato de “recoleccionar” os fragmentos e as ruínas da história. Faz parte desse ato tanto o *arrancar* do contexto original, como também a *inserção* em um novo meio: a coleção ou – no caso da coleta de fragmentos de textos, de citações, realizada pelo historiador “materialista” – o novo texto/montagem (cf. Köhn 2000). Na coleção unem-se dialeticamente esquecimento (corte, perda...) e re-coleção do passado. Sendo assim, Benjamin – nietzschianamente nesse ponto – defendeu tanto o domínio do presente dentro da empresa de interpre-

tação do passado histórico e autobiográfico como também em alguns ensaios – sobretudo em “Experiência e pobreza” – defendeu a Modernidade como uma nova barbárie marcada justamente por uma superação do peso da tradição (cf. Seligmann-Silva 2001). 8 Jan Assmann (2000: 713) recorda que o uso de nós como signos deu-se entre os peruanos e chineses e deve ser considerado como o mais antigo sistema de notação, apesar de ainda não constituir propriamente uma escrita (ao menos no sentido que W. Warburton a concebia).

9 Hoje nós diríamos: o pesquisador incorpora diretamente as notas dos outros pesquisadores e as armazena nos “files” do seu computador.

10 Ao lermos as obras de arte contemporâneas como manifestações do inconsciente ótico/pulsional, não estamos querendo “patologizar” a arte. Antes, devemos estar atentos para o fato de que Benjamin estava absolutamente consciente da dialética existente entre a imagem e o despertar (ou entre o mito e a sua crítica). Como lemos no seu texto de 1935 que serviu de “exposé” ao seu projeto das passagens, o ensaio “Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts”, para ele a imagem dialética deve ser compreendida como “imagem onírica” e “imagem do desejo”: nela há uma citação do passado, a saber, da “proto-história” como uma sociedade sem classes. O papel do crítico seria o de saber ler essas imagens e despertar o elemento utópico encerrado nelas. Cf. quanto a esse ponto Seligmann-Silva 1999, 146 ss.

11 Benjamin tematiza na sua prática historiográfica (e simultânea reflexão crítica) a questão dos *limites da representação histórica*. Os limites dessa representação constituem na verdade para ele um elemento essencial da *tarefa* (em alemão, vindo de Fichte: *Aufgabe*) da historio-grafia como uma escritura que sempre deve ser reiniciada – que está à deriva e é guiada pelos influxos das incertezas e ânsias diante do futuro e das faltas e realizações do presente. Como nós sabemos hoje em dia, no caso-limite do testemunho, da memória (e mesmo da historio-grafia) de situações extremas, como entre os sobreviventes de desastres ou de torturas, essa abertura inerente à (re)escritura do passado é marcada por um tipo específico de *resistência* – muito mais intenso – do indivíduo com relação à memória traumática. Mas a “resistência”, como é bem conhecido, enquanto mobilização das censuras do consciente diante das manifestações de conteúdos antes recalçados, é um elemento central no trabalho psicanalítico e desempenha um papel

importante na dinâmica da transferência na situação psicanalítica. Na nossa sociedade dita pós-moderna, que sofre simultaneamente de memória demais – “tudo” pode ser arquivado – e de amnésia – o passado torna-se apenas mais uma peça sem valor específico na construção do presente –, podemos perceber que existe uma *resistência* generalizada diante do passado – sobretudo com relação ao passado na sua face doentia (catastrófica) que Benjamin tentou encarar. Vivemos, portanto, em uma sociedade que tem uma relação tensa (de negação) com um passado pontuado por guerras e rupturas, sendo que o seu modo de resistir a esse passado é de certo modo “patológico”, típico dos indivíduos “traumatizados”, ou seja, via repetição das imagens violentas que povoam nossa cultura visual. Essa repetição mecânica das imagens não deve ser confundida com a “memória”. Não é casual, portanto, que os artistas – os agentes de renovação da linguagem e de “perlaboração” do recalcado – voltem-se cada vez mais para esse aspecto “traumático” da história/memória. Tampouco é surpreendente que a concepção historiográfica de Benjamin – bem como a Psicanálise – tenha encontrado (e ainda encontre) tanta *resistência* no meio acadêmico. Tanto Benjamin quanto Freud chamaram atenção para o valor não apenas emocional mas também epistemológico das “falhas” da história e da nossa economia psíquica. Se é verdade que existe uma certa (e até certo ponto pernicioso) “moda” do pensamento de Benjamin, ela não deve, por outro lado, ocultar a falta de trabalhos realmente voltados para uma crítica atualizadora (e não apenas encobridora/destruidora) da obra de Benjamin. Paul Celan, leitor assíduo de Benjamin e admirador de sua obra, não foi o único a perceber o que ele denominou ironicamente de elemento “Nibelungo de esquerda” ao ler a sua resenha sobre Max Kommerell (Celan 1997: 187; a controversa resenha de W. Benjamin, de 1930, do livro de Kommerell *Die Dichter als Führer in der deutschen Klassik* está em III 252-259 e tem o título ambíguo: “Wider ein Meisterwerk”, “Contra uma obra-prima”; para uma crítica da metafísica da tradução em W. Benjamin, cf. Seligmann-Silva 1999a). Eu destacaria no âmbito da crítica atualizadora sobretudo alguns trabalhos de Jacques Derrida sobre a tradução e sobre o conceito de *Genalt*, os de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy sobre os primeiros românticos alemães e sobre a matriz mítica do nazismo, bem como, de um modo geral, a obra de Giorgio Agamben.

12 Nesse sentido Christian Boltanski demonstra uma perfeita consciência quanto à função das suas obras que são calcadas em uma poética da memória tanto autobiográfica como também das tragédias do século XX: “A arte é sempre um testemunho, certas vezes um testemunho de eventos antes de eles ocorrerem. [...] a arte está ligada à nossa relação com a época em que vivemos. Portanto, se quisermos compreender a sociedade, deveríamos olhar para os artistas da sociedade”. Boltanski 1997, p. 37.

### Bibliografia

- Benjamin, Walter (1972-89), *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (citado apenas pelo número do volume seguido do número da página).
- \_\_\_\_\_. (1993), *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, tradução M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras/EDUSP (Coleção Biblioteca Pólen).
- \_\_\_\_\_. (1984), *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense (citado como ODBA).
- \_\_\_\_\_. (1985), *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. S.P. Rouanet, S. Paulo: Brasiliense (citado como OE I).
- \_\_\_\_\_. (1987), *Obras Escolhidas II: Rua de Mão única*, trad. R.R. Torres Filho e J. Barbosa, São Paulo: Brasiliense (citado como OE II).
- \_\_\_\_\_. (1989), *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*, trad. J. Barbosa e H. Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989 (citado como OE III).
- Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Muenchen: Beck.
- Assmann, Jan (2000), “Hieroglyphen als mnemotechnisches System. William Warburton und die Grammatologie des 18. Jahrhunderts”, in *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, org. por Jörg Berns e Wolfgang Neuber, Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

- Boltanski, Christian (1997), "Interview to Tamar Garb", in Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, London: Phaidon.
- Celan, Paul (1997), *Die Gedichte aus dem Nachlass*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Cheng, François (1991), *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris: Seuil.
- Hankamer, Paul (1927), *Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert*, Bonn (reedición: Hildesheim: Georg Olms, 1965).
- Hartman, Geoffrey (1994), "Apprendre des survivants: remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'université de Yale", *Le monde Juif*, n° 150 ("Témoigner et Transmettre"), janvier-avril 1994, pp. 67-84.
- \_\_\_\_\_. (1996), *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press.
- Klein, Wolf Peter (1992), *Am Anfang war das Wort. Theorie- und wissenschaftsgeschichtliche Elemente frühzeitlichen Sprachbewusstseins*, Berlin: Akademie Verlag.
- Köhn, Eckhardt (2000), "Sammler", in *Benjamins Begriffe*, org. M. Opitz e E. Wizisla, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II, pp. 695-724.
- Langer, Lawrence L. (1991), *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven/London: Yale UP.
- Lessing, G.E. (1998), *Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura*, introdução, tradução e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura (Coleção Biblioteca Pólen).
- Menke, Bettine (1991), *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, München: Fink.
- Nietzsche (1988), "Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", *Unzeitgemässe Betrachtungen*, in *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari, München, Berlin: DTV, de Gruyter, vol. I.
- Novalis (1978), *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel, München: Hanser, três vols.
- Parvulesco, Marguerite-Marie (2000), "Calligraphie, peinture et poésie dans la peinture de lettrés", *Equinoxe* 17/18, printemps 2000, 137-143.
- Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil.
- Salzman, Lisa (1999), *Anselm Kiefer and the art after Auschwitz*, Cambridge.

- Schlegel, Friedrich (1958 ss.), *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, org. por Ernst Behler, Muenchen/Paderborn/Wien: Ferdinand Schöningh.
- Seligmann-Silva, Márcio (1999), *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*, São Paulo: Iluminuras/FAPESP.
- \_\_\_\_\_. (1999a), “*Double bind*: Walter Benjamin, a Tradução como Modelo de Criação absoluta e como Crítica”, in *Leituras de Walter Benjamin*, org. por M. Seligmann-Silva, São Paulo: Annablume/FAPESP, pp. 15-46.
- \_\_\_\_\_. (2000) “História como Trauma”, in M. Seligmann-Silva e A. Nestrovski (org.) *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.
- \_\_\_\_\_. (2001), “A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória”, in *Mimesis e expressão*, org. por Virgínia Figueiredo e Rodrigo Duarte, Belo Horizonte, Editora da UFMG, pp. 364-380.
- Vandier-Nicolas, Nicole (1985), *Art et sagesse en Chine*, Paris: PUF.
- Weigel, Sigrid (1996), *Body- and Image-space: Re-reading Walter Benjamin*, London: Routledge.
- Weinrich, Harald (1997), *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C.H. Beck.
- Werner, U. (1998), *Textgräber. Paul Celan geologische Lyrik*, Fink.
- Yates, Francis A. (1974), *Art of Memory*, University of Chicago Press.
- Young, James (2000), *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/London: Yale UP.