

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
NÍVEL MESTRADO

DENISE NARLI DA SILVEIRA

IMPLICAÇÕES ÉTICO-POLÍTICAS DA ARTE
EM WALTER BENJAMIN E GIORGIO AGAMBEN

São Leopoldo

Outono/2024

DENISE NARLI DA SILVEIRA

**IMPLICAÇÕES ÉTICO-POLÍTICAS DA ARTE
EM WALTER BENJAMIN E GIORGIO AGAMBEN**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Castor Bartolomé Ruiz

São Leopoldo

Outono/2024

S587i Silveira, Denise Narli da.

Implicações ético-políticas da arte em Walter Benjamin e Giorgio Agamben / Denise Narli da Silveira. – 2024.
208 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2024.
“Orientador: Prof. Dr. Castor Bartolomé Ruiz”

1. Arte. 2. Estética. 3. Ética. 4. História. 5. Política.
6. Agamben, Giorgio. 7. Benjamin, Walter. I. Título.

CDU 101

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Silvana Dornelles Studzinski – CRB 10/2524)

AGRADECIMENTOS

Em meio a uma catástrofe climática que assola o Estado do RS com enchentes monumentais, encontro-me aqui, em revisão final para entrega desta Dissertação de Mestrado. Embora muitos tenham sido duramente atingidos, sou privilegiada por ter sido pouco atingida e tido a oportunidade de me abrigar no 34^a núcleo do CPERS, ao qual minha família será eternamente grata. Gostaria de expressar a minha profunda gratidão a todos que contribuíram de uma forma ou de outra para a conclusão deste trabalho. Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Castor Bartolomé Ruiz, que me acompanha desde a graduação e na Monografia que deu origem a este trabalho e que seguirá a orientar-me nos caminhos da investigação no doutoramento, com o projeto que a partir de agora daremos continuidade. Seu conhecimento e aconselhamento são essenciais para o desenvolvimento da minha pesquisa. Professor Castor, como milhares de pessoas, foi gravemente afetado pelas enchentes, sua casa ficou submersa pela água e teve que ser resgatado de barco. Mesmo assim é uma fortaleza, pois nestas circunstâncias consegue manter o discernimento e a lucidez necessários para considerar a reconstrução como um processo da condição humana. Gostaria também de agradecer aos professores membros das Bancas de qualificação e de defesa, Dra. Márcia Junges, Dr. Gabriel Ferreira e Dr. Willian Costa, pelas observações e sugestões construtivas, que contribuíram para o aprimoramento deste trabalho e serão de grande valia no Doutorado. Aos meus colegas pelo apoio mútuo e troca de experiências durante a jornada, em especial à Renata Adrian com quem construí uma relação de amizade e camaradagem que tem sido fundamental para que possamos constituir trocas intelectuais e acadêmicas que enriquecem nosso trabalho. Quero agradecer à minha família pelo amor e apoio incondicional em todos os momentos da minha vida até aqui e agora. Meu pai, Wolney, falecido há 11 anos, de quem herdei o amor pelo conhecimento científico. Minha mãe, Dúnia, falecida no Natal passado e que me deixou a referência de mulher guerreira como parâmetro para enfrentar todas as adversidades. Minha querida irmã Deise, pós-doutoranda em geologia, com quem também compartilho experiências acadêmicas que são essenciais para enfrentar os desafios, assim como, juntas, somos o refúgio afetivo do legado familiar que nossos pais nos deixaram. Também ao meu marido Bruno e aos meus filhos Sofia, Caetano e Nina, por tudo o que somos, enfrentamos, construímos, reconstruiremos e construiremos juntos. Seguimos.

A crise da arte no nosso tempo é, na realidade, uma crise da poesia, da poiésis. Poiésis, poesia, não designa aqui uma arte entre outras, mas é o nome do fazer mesmo do homem, daquele operar produtivo do qual o fazer artístico é apenas um exemplo eminente e que parece hoje estender, em uma dimensão planetária, a sua potência no fazer da técnica e da produção industrial.¹

¹ AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2017a, p. 103.

RESUMO

Este trabalho de pesquisa desenvolve-se na intersecção entre a filosofia política e a estética e pretende procurar na obra de dois autores, Walter Benjamin e Giorgio Agamben, os conceitos-chave para compreender as implicações políticas da arte. Investigamos a presença de aspectos que unem arte e política nos escritos dos autores, partindo do postulado de que suas filosofias contemplam as manifestações da linguagem e da criatividade humana, sejam elas tecnológicas, poéticas ou científicas, atravessadas por origens culturais e históricas e por questões éticas, políticas e econômicas. Assim, nossa tarefa interpretativa é escolher quais conceitos são mais importantes para essa compreensão. O objetivo principal desta pesquisa é, portanto, destacar na obra dos dois filósofos, por meio da releitura das categorias conceituais centrais, as principais noções que nos auxiliam nesse empreendimento. Para isso, analisamos as noções de *experiência*, *tecnologia* e *revolução* de Benjamin, contemplando sua proposta de interrupção do *continuum* histórico em que a *refuncionalização da arte* ocupa lugar de destaque. Da mesma forma, analisamos junto com a influência de Benjamin, a originalidade na filosofia de Agamben, para compreender sua crítica à sociedade contemporânea e suas propostas de transformação social. Para tal compreensão, consideramos fundamental destacar as noções de *estado de exceção*, *gesto*, *profanação* e *forma-de-vida*. O cruzamento da bibliografia reunida é realizado na tentativa de encontrar complementaridades entre esses conceitos que estamos a trabalhar.

Palavras-Chave: Política; Estética; Ética; História; Arte; W. Benjamin; G. Agamben.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. ASPECTOS ÉTICO-POLÍTICOS DA ARTE EM W. BENJAMIN	13
2.1 Experiência e existência	20
2.2 Experiência estética e refuncionalização da arte	29
2.3 Potencial revolucionário: constelação Asja Lácis	52
3. INTERSECÇÕES BENJAMINIANAS EM GIORGIO AGAMBEN	66
3.1 A influência de Benjamin para uma crítica do poder	75
3.2 Gesto e Profanação	86
3.3 Experiência e Linguagem	105
4. LIMIARES POLÍTICOS DA ARTE	121
4.1 Revolução como freio de emergência da catástrofe	128
4.2 Utopia e barbárie	138
4.3 Arte como forma-de-vida	160
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS	202

1. INTRODUÇÃO

Quais são as implicações políticas da arte para Walter Benjamin e Giorgio Agamben? Em outras palavras, quais são os aspectos ético-políticos que permeiam a linguagem poética no pensamento desses autores? Ambos discutem as implicações políticas que a arte sofre, mas também as implicações políticas que a arte possui como ferramenta de transformação social. Para isso, é necessário compreender os aspectos políticos que afetam a criação artística, mas também os aspectos políticos implícitos na mensagem, bem como os que são despertados pela experiência estética. É evidente que a produção artística reflete o contexto histórico e social de uma determinada cultura, mas a arte, em suas diversas linguagens e manifestações, tem o potencial de transformar o espírito humano, o que inclui questões políticas. A percepção do mundo e a consciência crítica da vida humana na terra - que é fundamentalmente uma vida coletiva, em sociedade, portanto, uma vida política - é influenciada pela linguagem poética e pela experiência estética. Deve-se entender, desta forma, que existe uma relação recíproca entre a experiência estética e a experiência política. São dois tipos de experiências humanas que estão inter-relacionadas e se influenciam mutuamente. Nosso objetivo é buscar na obra de W. Benjamin e G. Agamben os conceitos-chave que nos auxiliam nessa compreensão.

Por implicações, devemos entender os aspectos ético-políticos que afetam o pensamento e a prática artística, bem como a experiência estética, considerando os elementos políticos presentes na arte, tanto os que interferem em sua produção quanto os que são gerados por sua fruição. Com isso, queremos investigar a presença desses valores nos escritos dos autores, partindo do pressuposto de que suas filosofias contemplam as manifestações da linguagem e da criatividade humana, sejam elas culturais, tecnológicas, artísticas ou científicas, atravessadas por determinações decorrentes de circunstâncias históricas, sociais, políticas e econômicas, e suas obras carregadas de potencial para interferir em tais circunstâncias. Os contextos das produções artísticas contemporâneas, por suas particularidades, suas técnicas e seus potenciais, contêm elementos nas duas filosofias estudadas. Portanto, entender o pensamento desses autores sobre as implicações políticas na arte e vice-versa requer também compreender suas teorias políticas. As filosofias de Benjamin e Agamben estão repletas de relações histórico-sociais: aspectos políticos que afetam a produção cultural e também valores éticos da própria arte que afetam a vida política. Afinal, a arte, enquanto *poiesis*, tem o potencial de transformar a vida humana e,

nesse sentido, estimula os sujeitos a construírem novos afetos, valores, modos de percepção, formas-de-vida e de ação. Somos transformados quando somos tocados por uma obra de arte e isso se reflete tanto em nossa mente, em nossa forma de pensar, quanto em nossa vida prática, em nossa forma de agir, na forma como vivemos a vida em relação aos outros. Além disso, analisaremos como a noção de *poiesis* é importante enquanto potencial de abertura para a criação do novo. Este é o ponto de interseção entre estética e ética: há uma centelha ética em qualquer experiência estética com potencial de animar a *práxis* dos sujeitos.

Deste modo, nosso problema de pesquisa centra-se nas implicações políticas da arte no pensamento de Benjamin e de Agamben e o nosso trabalho de intérprete é escolher quais noções são as mais importantes para esse entendimento. A escolha dos dois autores justifica-se porque são dois renomados críticos da cultura e o pensamento de Agamben retoma, em grande parte, as teses de Benjamin para explorar novas trilhas conceituais. Meu principal objetivo com essa investigação é sublinhar na obra dos filósofos, as categorias conceituais centrais. Trata-se de uma investigação que deverá explorar na filosofia da linguagem, na filosofia política e na filosofia da arte dos dois autores, os elementos que nos auxiliarão nessa empreitada. Para isso, analisamos as noções de *experiência*, *tecnologia* e *revolução* em Benjamin, contemplando sua proposta de interrupção do *continuum* histórico em que a *refuncionalização* da arte ocupa lugar de destaque. E da mesma forma, sublinhamos as noções sobre *estado de exceção*, *gesto*, *profanação* e *forma-de-vida* em Agamben, a fim de compreender sua crítica à sociedade contemporânea. O cruzamento da bibliografia recolhida visa encontrar complementaridades entre os conceitos trabalhados.

Benjamin, como pensador da cultura na modernidade, desenvolveu conceitos relacionados ao papel da arte no contexto da ruptura com a tradição e dos avanços tecnológicos próprios dos séculos XIX e XX. Seu pensamento é carregado de influências do contexto histórico e geopolítico, tendo em vista que, como intelectual judeu alemão, viveu e refletiu intensamente sobre o facismo, o marxismo e o período das duas grandes guerras. Michael Löwy (2005), um dos maiores conhecedores da obra de Benjamin no Brasil, em seu livro *Aviso de Incêndio*, afirma que Walter Benjamin escapa de classificações e que seu trabalho realmente se destaca entre as principais correntes da filosofia contemporânea. Sua crítica da modernidade ocidental, sua desconstrução do discurso do progresso, sua defesa apaixonada da descontinuidade histórica estão a uma distância incomensurável dos pós-modernistas. Nessa perspectiva, a concepção filosófica de Benjamin não é pós-moderna, principalmente porque assume que é possível constituir uma forma heterodoxa da relação emancipatória inspirada em fontes messiânicas e marxistas. Ele usa a nostalgia do passado

como um método revolucionário de criticar o presente. O seu pensamento não é, portanto, nem "moderno" (no sentido habermasiano) nem "pós-moderno" (no sentido de Lyotard), mas consiste essencialmente numa crítica moderna e numa modernidade inspirada na cultura e nas referências históricas. Um dos principais conceitos de Benjamin, o "tempo do agora" (*Jetztzeit*), é justamente de um momento autêntico que rompe o *continuum* da história e aparece visivelmente inspirado por uma "fusão" entre experiências simbolistas, surrealistas e temas do misticismo judaico. Ainda segundo Löwy (2005), geralmente encontramos dois erros simétricos na literatura sobre Benjamin, que devem ser evitados a todo custo: o primeiro consiste em dissociar pela ruptura epistemológica o idealista e o teológico. De um lado o "trabalho juvenil" e de outro lado o "trabalho maduro" materialista e revolucionário. O segundo erro, ao contrário, vê sua obra como um todo homogêneo e não leva em conta a profunda transformação que o marxismo lhe proporciona. Seguindo essa posição, devemos considerar, portanto, a continuidade de certos temas essenciais, bem como as várias mudanças e rupturas que definem o percurso intelectual e político de Benjamin.

Para compreender a teoria estética de Walter Benjamin, nos debruçamos sobre variados textos que vão desde os escritos da juventude e atravessam toda a sua trajetória até as teses "Sobre o conceito de história". Sua obra se desenvolve relacionando campos de saber e unindo temáticas, por isso não é possível separar em seus escritos apenas aqueles que tratam de estética, aqueles que tratam de ética, política ou epistemologia. As áreas se sobrepõem. E, para auxiliar em nossa interpretação, recorreremos a importantes comentadores além de Löwy: Hannah Arendt, Jeanne Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva, e Berndt Witte que, através de escritos robustos, nos deixam reflexões aguçadas sobre a obra benjaminiana.

Buscando compreender as implicações políticas da arte em Benjamin, assim como suas reflexões sobre a linguagem estética, sobretudo na literatura, no teatro e nas artes visuais, partimos da aceitação de que o seu pensamento reflete as transformações do modo de ver o mundo e do modo de representar o mundo típicos da modernidade. É muito importante destacar que o espaço e o tempo em que viveu esse pensador é o ponto de partida que permanece impregnado em suas teorias. Suas experiências como crítico literário e ensaísta, em um tempo de avanços tecnológicos, grandes guerras e desenvolvimento de meios de comunicação de massa, permitiram-lhe entender que as transformações na linguagem e na narrativa estavam intimamente ligadas às transformações da sociedade e dos modos de produção. Benjamin debruçou-se em estudar os novos regimes de visualidade e percepção do mundo, determinados diretamente por mudanças técnicas aceleradas, uma vez

que, para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise das tecnologias. Segundo Benjamin, a técnica determina novas formas de percepção e é responsável por organizar nossa relação com a natureza, com o cosmos.

Aplicamos o método da revisão literária para delinear uma constelação de conceitos inter-relacionados, que podem ser melhor compreendidos considerando a trajetória de Benjamin, suas influências e referências. E, para comentar brevemente o desenvolvimento dessa pesquisa, para abrir a seção 2 (Aspectos ético-políticos da arte em W. Benjamin), trabalhamos com os escritos de Benjamin no intuito de destacar os conceitos que auxiliam na compreensão da noção de *experiência* e de *refuncionalização da arte* (no sentido de politização da intelectualidade). Na subseção 2.1, apresentamos a concepção de experiência que, em Walter Benjamin, está atrelada à teoria do conhecimento, ontologia e metafísica. Na subseção 2.2, destacamos como a concepção de experiência estética dialoga com a luta de classes e com a *refuncionalização* dos elementos culturais.

Para entender a ideia de *revolução* e o potencial revolucionário da arte em Benjamin, desenvolvemos na subseção 2.3 (Potencial revolucionário: constelação Asja Lācis) uma ideia geral de quem foi Asja Lācis para Benjamin, no intuito de contextualizar as reflexões de ambos sobre o potencial revolucionário da arte e apontar como a colaboração mútua entre os dois ressoou na produção cultural da época. Os conceitos de *aura* e *gesto* podem ser melhor esclarecidos à luz dessa relação. Revisitar o legado intelectual de Benjamin e Asja é, como o próprio Benjamin afirmava, revisitar as ruínas de ontem, entre as quais alguns dos quebra-cabeças de hoje podem ser resolvidos. O confronto com a história de vida e o pensamento de ambos, bem como o contato com outros intelectuais e artistas que eclodiu a partir da relação entre os dois, nos fornece elementos de reflexão sobre as formas artísticas, políticas e éticas por vir.

Tendo Walter Benjamin como eixo central, as teorias de Giorgio Agamben estabelecem um diálogo mais atual com as teses benjaminianas e nos apresentam um pensamento extremamente original em termos de crítica ao *status quo* capitalista. Agamben dá continuidade a certas reflexões, apoiando-se em noções benjaminianas, aliadas a outras influências para pensar um mundo cada vez mais tecnológico e que enfrenta crises cada vez mais agudas. Sendo um filósofo vivo, dedicado à reflexão crítica sobre a cultura e a sociedade no presente, Agamben nos traz noções extremamente relevantes e originais para a compreensão da arte e de suas implicações ético-políticas no tempo de agora, em pleno século XXI.

Em *Autoritratto nello Studio* (2017), uma espécie de autobiografia, Agamben reconhece e indica a importância da obra de Benjamin para o seu pensamento, e podemos constatar que Benjamin está entre as principais referências agambenianas, ao lado de Martin Heidegger, Michel Foucault e Hannah Arendt. De acordo com Agamben, Benjamin está presente em todos os seus estudos, seja materialmente nos seus escritórios, como imaterialmente, iluminando suas ideias. E entre os seus mestres, é aquele a quem recorre com mais frequência. Para o pensador italiano, a dívida a Benjamin é tão incalculável que não pode ser respondida. Uma coisa é certa, Agamben confia na capacidade de Benjamin em extrair do passado e do seu contexto histórico o que lhe interessa, dar-lhe nova vida e fazê-lo agir no presente: “A operação deve ser realizada com todas as precauções lógicas possíveis, mas de forma minuciosa e decisiva”, pois sem ela suas próprias “incurções na teologia, no direito, na política e na literatura não teriam sido possíveis” (AGAMBEN, 2017, p. 100-101).

Giorgio Agamben é um dos filósofos mais lidos do nosso tempo, com uma corajosa obra em vários campos do saber, como a filologia, a literatura, a estética, a ética, política e a teologia. Para o pensador italiano, é tentando compreender o presente que nos envolvemos na investigação do passado, e a distinção entre política, estética, lógica e ontologia não tem sentido, pelo contrário - um dos esforços fundamentais desenvolvidos em sua obra é justamente a demonstração da implicação necessária entre esses diferentes campos do saber. Nesse sentido, toda a especulação filosófica de Agamben sobre a arte é especulação no âmbito da política e da ontologia, por exemplo. Segundo Agamben (2013a), toda política ou ética expressa um entendimento lógico-ontológico e toda ontologia ou lógica já é política em si mesma, assim como o problema da arte em nosso tempo não pode ser compreendido se permanecermos em uma perspectiva simplesmente estética em sua abordagem. Buscamos compreender de maneira ampla o pensamento de Agamben no intuito de perceber tanto conexões benjaminianas quanto a originalidade da sua filosofia. Não temos dúvidas de que se trata de uma obra abrangente e um trabalho de fôlego, que acreditamos contribuir na compreensão das implicações políticas da arte no mundo contemporâneo.

O diálogo entre o filósofo alemão e o filósofo italiano está fundamentalmente presente em “Infância e História” e, sobretudo, no projeto *Homo Sacer*, no qual Agamben toma os conceitos de Benjamin como pontos de partida para analisar o caráter violento do direito e a problemática da sacralidade da vida diante de estados de exceção cada vez mais permanentes. Segundo Agamben, seguindo as diretrizes benjaminianas, as experiências totalitárias do século XX não podem ser totalmente compreendidas se as considerarmos uma

novidade na história ocidental. O *estado de exceção* configura-se como o próprio signo da soberania, como poder de vida e morte. Contudo, na atualidade, torna-se possível a submissão da vida humana a decisões excepcionais, com a produção sistemática de uma vida matável, de maneira nunca vista antes na história da humanidade.

Nesse sentido, na seção 3 (Intersecções benjaminianas em G. Agamben) apontamos como Agamben acompanha as diretrizes benjaminianas para desenvolver com originalidade um pensamento acurado sobre a tarefa da filosofia e da arte. Na subseção 3.1 (A influência de Benjamin para uma crítica do poder) nos debruçamos sobre o *Projeto Homo Sacer*, usando a noção benjaminiana de “mera vida” como *vida nua*, conceito central que ajudará Agamben a traçar uma genealogia da soberania, desenvolvendo as noções de poder soberano e *estado de exceção* desde o Direito arcaico romano até o Nazismo, para compreensão dos fenômenos totalitários do século XX. Na subseção 3.2 (Gesto e Profanação), analisaremos porque, para Agamben, o homem contemporâneo só poderá ter acesso à sua verdade confrontando-se com o seu passado, aceitando a sua própria história e buscando um posicionamento crítico frente aos problemas atuais que são também problemas históricos. Segundo o pensador, a crise cultural de que sofre o ocidente possui raízes profundas que precisam ser compreendidas. Com isso, suas ferramentas teóricas constituem um arsenal de armas fundamentais para pensar criticamente as implicações políticas da linguagem poética no presente e construir novas possibilidades de futuro.

Dando sequência, na subseção 3.3 (Experiência e linguagem) apresentamos a concepção agambeniana de linguagem que está intimamente ligada à concepção de experiência. Quando Giorgio Agamben (2009) escreve sobre o que significa ser contemporâneo e quais são seus dispositivos, ele dialoga com a obra benjaminiana e apresenta as condições possíveis para a experiência de uma linguagem estética transformadora: o que Benjamin nos indica nos textos sobre a linguagem. Como tudo na natureza pode ser linguagem, é uma peculiaridade do homem, a forma mais privilegiada de linguagem. Nesse sentido, a linguagem humana é um meio pelo qual sua essência se expressa. Sendo a linguagem a possibilidade do encontro do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo, não podemos eliminar a dimensão política que nos permite viver em sociedade. Com isso, buscamos nos textos de Agamben (2005) sobre a linguagem subsídios para pensar em como transformar o uso da linguagem com artifícios políticos para garantir o desenvolvimento de uma nova experiência que dê ao ser humano a condição de *profanar e*, portanto, de se tornar contemporâneo vivendo com liberdade o tempo de agora.

A Seção 4 (Limiars políticos da arte) buscará articular o pensamento de Benjamin e Agamben sobre as implicações políticas da arte. Na subseção 4.1 (Revolução como freio de emergência da catástrofe), destacamos na obra benjaminiana reflexões que nos ajudam a compreender suas ideias sobre a interrupção do *continuum* histórico como freio de emergência da catástrofe humanitária e ambiental, o que indica um certo pensamento ecológico em Walter Benjamin aliado às suas reflexões políticas. Vários de seus textos alertam para o perigo de uma catástrofe que, de fato, já começou - e estamos correndo contra o tempo para tentar contê-la. No início do século XXI, assistimos a um avanço cada vez mais acelerado do trem da civilização capitalista em direção ao abismo, um abismo chamado catástrofe ecológica, que encontra sua expressão mais dramática nas mudanças climáticas que colocam em xeque a vida humana na terra. Levando em conta a aceleração crescente do trem, a velocidade vertiginosa com que se aproxima da catástrofe, é preciso uma *revolução* para frear essa corrida.

Na subseção 4.2 (Utopia e barbárie) visamos problematizar a história cultural do Ocidente, partindo dos escritos de Benjamin e de Agamben, a fim de trazer à reflexão os aspectos bárbaros de nosso desenvolvimento como civilização e como podemos, a partir de uma visão crítica, desenvolver propostas de mudança para um futuro melhor. Articular teoria crítica e utopia, diante das crises que atravessamos, nos permite pensar os tempos de barbárie como chaves para compreender as necessárias e urgentes mudanças de paradigmas. As pesquisas e reflexões de Benjamin e de Agamben buscam abordar a barbárie que nos cerca e acompanha como meio de semear possibilidades utópicas de pensar, imaginar e viver. A subseção 4.3 (Arte como forma-de-vida) consiste em apresentar as proposições de Agamben sobre a linguagem poética como modo de vida com implicações éticas. Conforme o pensador italiano, diante das crises contemporâneas, devemos reaproveitar o que está disponível para uso, de forma original e revolucionária. Trata-se de tornar inoperantes os padrões vigentes e de recolher vestígios esquecidos da cultura na historiografia tradicional, em um jogo (linguístico e poético) de construção de novas narrativas, traduzindo a verdade e a beleza do mundo, através de expressões poéticas atuais, na procura de novas experiências que dêem novo sentido à existência humana. Porém, é preciso discernir criticamente as narrativas e técnicas de produção e reprodução artística como instrumento de repercussão ética e política. A pergunta que tentaremos responder sobre como a arte pode ser usada enquanto ferramenta ética de transformação social, na perspectiva de Agamben, é: quais as implicações políticas da arte na atualidade, afinal?

2. ASPECTOS ÉTICO-POLÍTICOS DA ARTE EM W. BENJAMIN

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de tempo de agora.”²



Figura 1: Imagem fotográfica de Walter Benjamin

Benjamin (1892-1940) é um autor singular: sua obra fragmentada, inacabada, hermética e atemporal, ocupa um lugar verdadeiramente único no panorama intelectual e político do século XX. Ele foi antes de tudo um crítico literário, um homem das letras. Uma boa parte da recepção centrou-se no aspecto estético de sua obra, com certa tendência a considerá-lo um historiador da cultura. Em geral, apontando para uma nova historiografia humana, os escritos sobre literatura e arte de Benjamin só podem ser entendidos em relação a uma visão global que os ilumina por dentro: sua reflexão constitui um todo em que arte, história, cultura, política, literatura e teologia são indissociáveis.

Sofrendo na pele as consequências da ascensão do totalitarismo e das ideologias fascistas, este autor, filósofo, crítico literário, ensaísta e marxista judeu-alemão só ganhou notoriedade a partir da segunda metade do século XX, principalmente a partir de 1968, devido à acessibilidade crítica de suas obras. Segundo Hannah Arendt, em "Men in Dark

² BENJAMIN, Walter. Tese XIV - **Sobre o conceito de história**. 2012a, p.45-47.

Times" (1968), Benjamin foi provavelmente o marxista mais singular já produzido por esse movimento.

Arendt aponta que os “tempos sombrios”, no sentido amplo que ela propõe, não se limitam às monstruosidades do início do século XX, que são, na verdade, uma terrível novidade. De fato, os tempos sombrios não são novos, nem são raros na história. No entanto, eles não são visíveis para todos. Porque quando pensamos em tempos sombrios e nas pessoas que os viveram, devemos também considerar o encobrimento que emana e se espalha a partir do estabelecimento da ordem pelo sistema vigente de cada época. No entanto, alguns homens entendem claramente os tempos sombrios, como foi o caso de Walter Benjamin. O problema é que seu pensamento era incomparável com qualquer outra literatura existente. Segundo Arendt, (1968, p. 155) “o problema de tudo o que Benjamin escreveu foi que sempre acabou sendo *sui generis*”. Sua figura está envolta em uma série de fatores que reúnem uma genialidade espantosa em desacordo com o *establishment* de seu tempo e uma profunda falta de sorte. O elemento do azar, segundo o relato de Arendt, foi um fator muito presente na vida de Benjamin e não pode ser ignorado.

Filósofo e crítico literário, já era conhecido na República de Weimar por sua produção textual. A tomada do poder pelos nacional-socialistas ameaçou sua existência como "intelectual judeu". E após tentativas mal sucedidas de continuar suas atividades na Alemanha, ele emigrou para a França. Residindo em Paris como refugiado, Benjamin não conseguiu desenvolver relações definitivas com marxistas tampouco com sionistas, apesar do contato intenso com intelectuais de ambas vertentes. Recebeu repetidos convites, mas se recusou a seguir os colegas do Instituto de Pesquisas Sociais, que havia mudado sua sede de Frankfurt para Nova York sob a direção de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Ele vive como escritor *freelancer* entre Paris e Sanremo. Seus escritos teórico-culturais e suas análises astutas da sociedade moderna e do fascismo foram bem recebidos em vários jornais da época, especialmente a "*Revista de Pesquisas Sociais*" (*Zeitschrift für Sozialforschung*).

Após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Benjamin tem problemas de saúde agravados e posteriormente é feito prisioneiro no "campo de trabalhos forçados" em Nièvre, do qual só se livra por intermédio de amigos. No inverno de 1940, o perigo de um bombardeio levou Benjamin a trocar Paris por uma cidade mais segura. No entanto, nenhuma bomba jamais caiu sobre Paris. E embora tenha recebido um visto de emergência para entrar nos Estados Unidos no outono de 1940, as autoridades francesas se recusaram a permitir que ele deixasse o país. O pequeno grupo de refugiados ao qual ele se juntou chegou à cidade fronteiriça de Portbou, apenas para saber que a Espanha havia fechado suas

fronteiras no mesmo dia e que essa região era de fato a mais perigosa. Presumivelmente, os refugiados retornariam à França no dia seguinte, pelo mesmo caminho. Mas durante a noite, Benjamin comete suicídio. No dia seguinte, os agentes de fronteira deixaram seus camaradas continuarem a jornada. Segundo a reflexão de Arendt, na véspera, Benjamin teria atravessado a fronteira sem problemas, pois não haveria embargo; no dia seguinte, o grupo saberia que, naquele momento, era impossível passar por ali e teria feito outro percurso. Somente naquele dia em particular foi possível que a tragédia acontecesse.

Tendo vivido, portanto, em um período turbulento, presenciou o surgimento e o desenvolvimento dos regimes totalitários e experimentou na pele ambas as guerras, embora tenha morrido no início da segunda. De acordo com Arendt, há boas razões para que o interesse filosófico de Benjamin tenha se concentrado desde o início na filosofia da história e na filosofia da linguagem, pois para a autora “qualquer passado que se tornou tão questionável para seu tempo deve, em última análise, se opor ao fenômeno da linguagem, precisamente porque o passado está inexoravelmente contido nele.” (ARENDR, 1968, p. 204). Segundo Arendt, é neste limiar que Benjamin entra como um pioneiro que viu o alvorecer de uma nova era justamente no declínio da história, como um campo de ruínas das tradições, de em que podemos resgatar as possibilidades de reconstrução e mudança, como expresso nos aforismos de suas teses “Sobre o conceito de história” (1940).

De acordo com Michel Lövy (2005), em *Aviso de Incêndio*, ele é o primeiro pensador identificado com o materialismo histórico a romper radicalmente com a ideologia do progresso: é um autor que ocupa lugar particular no pensamento marxista moderno. Consequentemente, seu marxismo tem uma qualidade singular, um tom libertário, que o separa das formas hegemônicas. Ao contrário do marxismo tradicional, Benjamin não concebe a revolução proletária como o resultado natural e inevitável do progresso técnico e econômico, mas como a interrupção de uma história que está nos levando à catástrofe. Este ponto crucial explica por que seu marxismo tem um espírito revolucionário único. Os ensaios de Benjamin são marxistas, mas pertencem a uma variedade original e heterodoxa do materialismo histórico, em conflito com as normas dominantes, devido à sua concepção não positivista e não historicista da história. Benjamin contrasta sua perspectiva com o otimismo dos marxistas modernos, por sua interpretação nova e criativa, alimentada pela cultura romântica, pela teologia judaica, e radicalmente diferente do socialismo dos partidos comunistas.

Se a maioria dos pensadores da teoria crítica da escola de Frankfurt compartilhava o objetivo de colocar o ataque dos românticos contra a civilização burguesa a serviço dos

ideais do esclarecimento, Benjamin talvez seja aquele que mostrou um maior interesse na apropriação crítica de temas e ideias de um romantismo fundamentalmente anti-capitalista. A crítica do progresso, em Benjamin, tem origem romântica, porém, com a leitura de Marx e Lukács adquire um sentido revolucionário. Sua teoria crítica do progresso da humanidade contempla as descobertas técnicas, o desenvolvimento das forças produtivas e o domínio da natureza. Para Benjamin, o uso bélico das novas tecnologias, intensifica a exploração dos recursos naturais e do próprio ser humano. E seria nesta perspectiva que a revolução poderia ser louvável, pois só pela revolução se obteria a interrupção do curso catastrófico da história da civilização.

Benjamin apresenta uma nova definição de revolução. Segundo Löwy (2005, p. 93), “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira diferente para Benjamin. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência.” Para o pensador, se nada interromper a jornada vertiginosa da visão positivista do progresso, vamos direto para o desastre, para a queda no abismo. Sua filosofia da revolução é uma síntese dialética de toda a história universal, baseada numa teoria crítica e na salvaguarda da memória de todas as vítimas do passado. É um literato, utiliza metáforas. Quando propõe “frear a locomotiva da história” ou “escovar a história a contrapelo” faz emergir aquilo que os discursos dominantes ocultam, e mostra a sujeira que essas narrativas escondem.

A revolução seria “puxar o freio de emergência” com a consciência de que nossa visão de progresso está nos levando à catástrofe. Diante das atuais crises ambientais e humanitárias, é imprescindível que nosso pensamento crítico se volte à análise desses problemas, visando compreender as causas que nos trouxeram até aqui e a partir disso indicar as possibilidades de mudança. Walter Benjamin é um autor cuja obra nos ajuda a refletir sobre essas questões para identificar suas origens e visualizar seus efeitos, de modo a interromper o fluxo. Para Benjamin, portanto, só a revolução poderia interromper a marcha da sociedade burguesa rumo ao abismo.

Para compreendermos o alcance político da estética no pensamento de Benjamin, acreditamos ser pertinente analisar, primeiramente, o próprio percurso temático que Benjamin construiu ao longo da vida, e como a influência do romantismo e seu interesse pela linguagem foi desembocando na política. O movimento romântico está no centro das preocupações da obra de Benjamin. O romantismo do século XIX era uma visão de mundo, um estilo de pensamento, uma estrutura de sensibilidade que se manifestava em todas as áreas da vida cultural: de Rousseau e Novalis aos surrealistas. A cosmovisão romântica pode

ser definida como uma crítica cultural da civilização capitalista moderna em nome de valores pré-modernos e pré-capitalistas. Uma crítica ou um protesto sobre aspectos considerados degradantes: quantificação e mecanização da vida; objetivação das relações sociais; dissolução da comunidade; e desencanto com o mundo. No final do século XIX, na Alemanha, o Romantismo (às vezes chamado de movimento “neo-romântico”) era uma das formas culturais dominantes, tanto na literatura quanto nas humanidades; e se expressou por meio de múltiplas tentativas de reencantar o mundo, no qual o retorno ao religioso ocupa um lugar importante. Um dos primeiros artigos de Benjamin (publicado em 1913) é apropriadamente intitulado *Romantik* “Romantismo”: ele clama pelo nascimento de um novo romantismo, proclamando que "a vontade romântica de beleza, a vontade verdadeiramente romântica de ação" são “realizações incomparáveis da cultura moderna.” (LÖWY, 2005, p. 19). Este texto inaugural, confirma a profunda ligação de Benjamin à tradição romântica (concebida como arte, saber e prática) e, ao mesmo tempo, um desejo de renovação.

De acordo com Löwy (2005), esse ar subversivo já encontra-se em sua palestra “A vida dos estudantes” (1915), documento fundamental que parece reunir em um único raio de luz todas as ideias que desenvolverá em sua vida. Segundo Benjamin, os problemas reais da sociedade não são apenas problemas técnicos de natureza científica, mas problemas metafísicos. Dentre esses temas metafísicos, de Platão à Spinoza, dos românticos à Nietzsche, a temporalidade histórica é fundamental. Os comentários que abrem o ensaio fornecem uma demonstração extraordinária de sua filosofia messiânica da história: “transformar o estado imanente de plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente - eis a tarefa histórica.” (BENJAMIN, 1986, p. 151).

Imagens utópicas, messiânicas e revolucionárias, diante da "tendência amorfa do progresso" (BENJAMIN, 1986, p. 151) são, em suma, os termos do debate que Benjamin conduzirá ao longo de toda sua vida. Segundo Löwy (2005), o messianismo está no cerne da concepção romântica de Benjamin sobre o tempo e a história, e podemos encontrá-lo na introdução de sua tese de doutorado, *Crítica de arte no romantismo alemão* (1919), onde o filósofo insiste que a essência histórica do Romantismo é encontrada no messianismo romântico. Aqui estaria a questão metafísica da temporalidade histórica: Benjamin se opõe à concepção segundo a qual a vida da humanidade é um progresso do devir histórico, característica da ideologia do progresso moderno. Ao reler os dois ensaios, não fica dúvida sobre a relação óbvia entre esse texto de 1919 e as teses de 1940, “Sobre o conceito de história”.

Nos anos da última década de sua vida, ele aprimorou seus estudos sobre Marx e Freud, que se refletem nos textos da época. Trabalha paralelamente e ao mesmo tempo em vários projetos, entre os quais “Paris, capital do século XIX”, onde desenvolve o conceito de fetichismo da mercadoria. Neste ponto, Benjamin (2006) reflete sobre a história e sobre a arte do século XIX em relação à sociedade capitalista, fazendo-o dialeticamente, invocando o passado contra as falsas tendências do presente que, segundo ele, distorciam as funções próprias da história e da arte. Assim, ao compreender a história da humanidade como um sonho, ele interpreta que os verdadeiros impulsos e desejos do homem que almeja a realização e a felicidade estão incorretamente expressos, inadequadamente reprimidos. Esta história como sonho impede a humanidade de acordar. E seu despertar significaria, para Benjamin, o fim da historiografia tradicional e o alvorecer de um reino messiânico.

Para Walter Benjamin, toda trajetória da cultura humana é uma história de barbárie. Por trás dos grandes eventos e monumentos culturais e artísticos, há uma história de opressão e violência, uma história de barbárie. Em seus escritos, em especial nos *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (1915-1934), Benjamin (1986) se propõe a refletir sobre a maneira como a cultura e a arte podem nos oferecer hoje ferramentas com potência de libertar-nos das garras da ignorância, transformando-nos em sujeitos melhores, livres e cada vez mais humanizados. Nesse sentido, o pensamento de Benjamin se desenvolve na interseção entre utopia e barbárie. Trata-se de uma busca utópica por um mundo melhor frente às barbáries históricas da civilização humana.

Desse modo, as experiências intelectuais da República de Weimar, a sua posição de outsider, as várias viagens, interlocuções e isolamentos levaram-no a aprofundar uma teoria da reprodutibilidade técnica em relação a sua filosofia da linguagem. Escreveu o ensaio "O autor como produtor" (1936) e retomou o texto sobre a obra de arte na era das técnicas de produção. Nele, Benjamin (2012a) desenvolve as categorias de uma teoria estética que se despede definitivamente do conceito tradicional de obra de arte. Na sua construção, define a arte desde a Antiguidade até aos dias de hoje, numa trajetória cultural. As teses de Benjamin representam uma tentativa de compreender a arte a partir da análise dos processos artísticos mais recentes (como o teatro de Brecht, a literatura de Kafka e o cinema de Chaplin). No entanto, por mais crítica e revolucionária que seja, a teoria benjaminiana é baseada no otimismo em que a arte seria um meio privilegiado de transformação social.

O trabalho jornalístico e político-midiático de Walter Benjamin nesses anos foi determinado pela intensa troca intelectual com Asja Lācis e Bertolt Brecht. Nos textos e peças de Brecht, Benjamin encontra o *médium* do texto poético de vanguarda que confirma a

aplicação prática de sua teoria da literatura com uma função organizacional. Ele escreve vários ensaios sobre Brecht, alguns dos quais apareceram em jornais e revistas para os quais contribuiu. Entre esses textos destaca-se o ensaio "O que é o teatro épico" (1931), que oferece um primeiro inventário teórico da nova forma dramatúrgica de Brecht e da nova práxis cênica, visando vincular a ética às situações cotidianas.

É importante destacar que Benjamin (2012a) desenvolve uma teoria crítica em que a técnica artística pode ser definida na noção de *refuncionalização* no que se refere à necessidade de mudar as formas e ferramentas da produção artística, como podemos encontrar nos ensaios sobre a produção e a crítica literária, as artes e o teatro de vanguarda, a fotografia e o cinema. E o artista, para o pensador, seguindo a máxima do *princípio da interrupção* de Brecht, deve evitar cair na falsa representação da totalidade, que mascara o real. Este artista também deve ser movido pelo trabalho de edição e interrupção do contexto, e pode usar as diferentes linguagens técnicas como suas ferramentas. De acordo com Benjamin, a apropriação da experiência estética, com uma *função reorganizadora* da própria técnica e da sociedade, possui um forte caráter revolucionário.

Os novos meios de comunicação criam novas percepções dos sentidos. A reprodutibilidade não apenas rompe com a "aura", com o valor original, mas também cria grandes semelhanças e novas possibilidades de experiência. Por isso, adverte Benjamin, é preciso "escovar a história a contrapelo", não só para lutar contra a corrente, em busca do caminho do desvio, mas também para revelar o que está por baixo da superfície. Oferecendo uma releitura do passado, Benjamin destaca seu próprio método de pesquisa: iluminar o presente a partir dos vestígios do passado. Um método arqueológico pois ele se interessa em trabalhar com os cacos da história, recuperando os vestígios sutis esquecidos pelo tempo e encontrados nas camadas superficiais da cultura.

Segundo Benjamin, a aceleração desenfreada do homem para dominar a natureza o leva ao abismo e não ao progresso, tornando-o escravo de suas próprias invenções, sujeito à tecnologia, dependente dela. Nos tempos modernos, o sucesso da renda, do comércio, é o que qualificaria como boa uma obra de arte. E a arte acaba se tornando uma simples mercadoria, servindo como ferramenta política de manipulação das massas. Se, em Baumgarten, as artes eram uma porta de entrada para o estudo de nossa percepção do mundo, em Benjamin, as artes são vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da tecnologia na contemporaneidade. Benjamin problematiza justamente os fenômenos dos modernos processos de produção cultural em que as técnicas de reprodução influenciarão drasticamente a relação entre sujeitos e obras de arte, abrindo

espaço para novas experiências. A crise na reprodução artística é vista como uma crise de percepção como um todo, uma crise da experiência.

A discussão de Benjamin, portanto, ocorre em uma ordem política em que a experiência estética, associada a novos dispositivos técnicos, desempenha um papel central em sua concepção da emancipação política. O que implica um suporte crítico e teórico, que pressupõe um campo dialético, capaz de traçar, em relação ao visível, um distanciamento entre o observador e o observado, situando-os na historicidade que os cerca. O índice histórico das imagens diz, portanto, não só que pertencem a um determinado período, mas sobretudo que só se tornam legíveis a partir de um determinado período. E alcançar essa legibilidade constitui um ponto crítico específico do movimento dentro dela. Todo o presente é determinado por essas imagens sincrônicas, cada hora é o agora de uma certa cognoscibilidade: “A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade.” (BENJAMIN, 2012a, p. 243).

Por se tratar de cognoscibilidade, trata-se, portanto, de um método epistemológico que busca compreender a história por meio do enfrentamento de polaridades anacrônicas. Obviamente, esse método se opõe à visão linear e positivista da história, uma forma de escapar da noção superficial de progresso. Historicamente, articular o passado não significa conhecê-lo "como ele realmente foi". Significa apoderar-se de uma reminiscência. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, tal como se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que este se dê conta disso. Esse perigo do qual trata Benjamin, ameaça tanto a existência da tradição quanto aqueles que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: render-se à opressão das classes dominantes que nos conduz ao abismo.

2.1 Experiência e existência

“A experiência é a multiplicidade unificada e contínua do conhecimento.”³

A noção de experiência é fundamental para compreender as reflexões de Walter Benjamin sobre a arte e sobre as transformações que as técnicas de reprodução lançam sobre a realização e a fruição artístico-cultural. Um conceito central na filosofia benjaminiana, a experiência (*Erfahrung*), cobre toda a sua obra, desde os escritos da juventude, como

³ BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. 2021, p. 287.

encontramos essencialmente no ensaio “Sobre o programa da filosofia por vir” (1917)⁴, passando pelas origens do drama trágico alemão e chegando até seus escritos finais do livro das passagens e das teses sobre o conceito de história. Para lançar luz sobre a experiência enquanto conceito fundamental em Benjamin, e que orienta toda a sua obra, iremos concentrar nosso olhar sobre o “Programa da filosofia por vir”.

Quanto ao “Programa”, trata-se de um texto do jovem Benjamin cujo tema ressoa em seus escritos posteriores. Volta-se, a partir do romantismo alemão, para a grandeza do sistema kantiano que, segundo ele, reside justamente no fato de não reduzir a experiência a um experimento científico moderno e unilateral. Este é o ponto de partida para uma filosofia vindoura, em busca de uma outra noção de experiência. Por essa razão, consideramos relevante apresentar o conteúdo do ensaio de modo a compreender melhor a experiência em Benjamin.

Ao escrever o texto "*Über das programm der kommenden philosophie*" (G.S. II.1), Benjamin (2021) estabelece duas linhas de frente com o seu programa: uma linha que revisita o sistema kantiano, reservando o que há de mais importante, sobretudo seu conceito de experiência (*Erfahrung*), para o projeto de uma filosofia futura, empreendendo uma crítica severa ao modelo interpretativo positivista da herança pós-kantiana que subordina a filosofia aos fins da ciência. A outra linha decorrente da primeira é o confronto contra o dogmatismo do idealismo alemão e contra a razão instrumental do Esclarecimento (*Aufklärung*), como veremos em grande parte de sua obra, coroada pelas teses “Sobre o conceito de história”.

De acordo com Benjamin (2021), Kant – dentre aqueles filósofos para quem o que importava não era a amplitude e a profundidade do conhecimento, mas, acima de tudo, a justificação – é provavelmente o mais próximo de Platão. Os dois filósofos compartilham a convicção de que o conhecimento do qual temos a justificação mais pura será ao mesmo tempo o mais profundo. Para Benjamin, ambos não descartaram a exigência de profundidade da filosofia, mas, à sua maneira, fizeram justiça ao identificá-la com a exigência de justificação: “Quanto mais ousado for o desdobramento da filosofia por vir, tanto mais profunda será a luta por certeza, cujo critério é a unidade sistemática ou a verdade” (p. 278).

Segundo Benjamin (2021), qualquer exigência de aproximação com Kant assenta na convicção de que este sistema deve ter aspectos positivos e negativos bem delimitados: “é de suma importância para a filosofia por vir reconhecer e diferenciar quais elementos do

⁴ Utilizamos aqui a tradução encontrada em: BENJAMIN, Walter; CHAIA, Jade Oliveira; RUFINONI, Priscila. Sobre o programa da filosofia por vir. *PÓLEMOS - Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília*, v. 10, n. 20, p. 273-303, 2021.

pensamento kantiano devem ser tomados e cultivados, quais devem ser reformulados e quais devem ser descartados” (p. 280). Ao retomar o conceito de experiência (Erfahrung) de origem kantiana, Benjamin critica o projeto iluminista, no qual a experiência seria concebida em sentido mecânico e cientificista. De acordo com ele, ouvimos falar da cegueira religiosa e histórica, muitas vezes atribuída ao Esclarecimento, sem reconhecer em que sentido essas características são devidas aos tempos moderno.

Nenhum filósofo pré-kantiano se viu confrontado nesse sentido com a tarefa epistemológica, e nenhum teve, todavia, carta-branca com ela na mesma medida, uma vez que uma experiência, cuja quintessência era o melhor da física newtoniana, podia ser interpelada de maneira grosseira e tirânica sem sofrer danos. Autoridades – não no sentido de que alguém tivesse de se submeter a elas sem possibilidade de crítica, mas autoridades no sentido de forças espirituais capazes de permitir à experiência um conteúdo maior – não havia para o Esclarecimento. O que constitui a natureza mais inferior e profunda da experiência da época, de onde vem seu peso surpreendentemente baixo em termos especificamente metafísicos, só pode ser constatado na percepção de como esse conceito inferior de experiência também influenciou, de maneira restritiva, o que é o pensamento kantiano. Esse é, naturalmente, o mesmo fato que muitas vezes tem sido sublinhado como a cegueira religiosa e histórica do Esclarecimento, sem que seja reconhecido em que sentido essas características do Esclarecimento são atribuídas a toda a Idade Moderna. (BENJAMIN, 2021, p. 279).

Para Benjamin (2021), a principal tarefa da filosofia por vir é reler criticamente a teoria da experiência de Kant, devolvendo-lhe sua profundidade capaz de trazer novas perspectivas à filosofia do tempo presente: “A tarefa central da filosofia por vir será a de tirar as mais profundas impressões, que ela mesma retira do tempo e da predição de um grande futuro, e transformá-las em conhecimento.” (p. 278). Tratar-se-ia tanto de formular a principal exigência dirigida a esta filosofia como de afirmar a possibilidade de a satisfazer: que é a exigência, no quadro da tipologia kantiana, de fundar uma concepção superior da experiência em relação à teoria de conhecimento.

E é justamente este que deve ser o tema da filosofia esperada: que uma certa tipologia possa ser extraída do sistema kantiano para fazer jus a uma experiência superior. Segundo Benjamin, Kant nunca contestou a possibilidade da metafísica; apenas queria ter definido os critérios pelos quais tal possibilidade poderia ser revelada em casos particulares. Para Benjamin, Kant fundou uma experiência cujos aspectos metafísicos satisfazem até ao mais alto nível um novo e mais elevado tipo de filosofia ainda por vir. A experiência da era kantiana não exigia a metafísica; na época de Kant, a única possibilidade histórica era a de eliminar as pretensões próprias da metafísica. Trata-se, portanto, de ganhar os prolegômenos de uma metafísica por vir baseada na tipologia kantiana, enquanto se busca uma experiência

superior:

Assim, é estabelecida a exigência principal para a filosofia presente e, ao mesmo tempo, é afirmada sua exequibilidade: empreender, de acordo com a tipologia do pensamento kantiano, os fundamentos epistemológicos de um conceito mais elevado de experiência. (BENJAMIN, 2021, p. 280).

Contudo, não é apenas pelo princípio da experiência e da metafísica que a filosofia vindoura deve se preocupar com a revisão de Kant. Em termos metodológicos, segundo Benjamin, como filosofia autêntica, deve-se partir do conceito de conhecimento. O desenvolvimento da filosofia deve partir da aniquilação dos elementos metafísicos na epistemologia; e ao mesmo tempo, refere-se a uma experiência metafisicamente mais profunda. Há - e este é, para Benjamin, o germe histórico da filosofia por vir - uma relação profunda entre experiência e teoria do conhecimento e este é o lugar lógico da investigação metafísica como tal.

Nesse sentido, na crítica à tradição racionalista caracterizada pelo cientificismo iluminista, ao propor o resgate de um novo conceito de experiência de derivação kantiana, não se refere a “experiência científica” (p. 286) específica do positivismo, mas remete a uma concepção mais ampla de experiência. Um novo conceito onde a simplificação reducionista positivista dá lugar a uma ciência complexa, baseada em uma nova “concepção mais profunda da experiência metafísica”:

O desenvolvimento da filosofia deve ser esperado por cada aniquilação desses elementos metafísicos na epistemologia; ao mesmo tempo, refere-se a uma experiência metafisicamente cumprida e mais profunda. Existe – e aqui repousa o germe histórico da filosofia por vir – uma relação profunda entre aquela experiência cuja investigação mais profunda nunca e jamais poderia levar às verdades metafísicas e a teoria do conhecimento que não foi capaz de determinar adequadamente o lugar lógico da investigação metafísica como tal. Pelo menos, o sentido em que Kant usa o *terminus* “metafísica da natureza” parece ir na direção da investigação da experiência com base em princípios epistemologicamente garantidos. (BENJAMIN, 2021, p. 281).

De fato, segundo Benjamin, não há dúvida de que a representação, embora sublimada, de um eu individual, corpóreo e espiritual, que recebe sensações por meio dos sentidos e produz suas representações a partir desta base, desempenha talvez o papel mais importante no conceito de conhecimento kantiano. Essa representação, porém, é uma mitologia e, em termos de verdade, equivale a qualquer outra mitologia do conhecimento.

Sabemos que os povos primitivos do chamado estágio evolutivo pré-animista se identificavam com animais e plantas sagrados e se autodenominavam como tais; sabemos de loucos que também se identificam em parte com os objetos de sua percepção, que não são mais objecta, opostos a eles; sabemos de doentes que não relatam as sensações de seus corpos a si mesmos, mas a outros seres; e os clarividentes, que, pelo menos, afirmam ser capazes de receber as percepções dos outros como se fossem suas. A representação comum do conhecimento sensível (e espiritual), tanto a nossa quanto a kantiana, bem como a do período pré-kantiano, é não mais que mitologia quanto os exemplos mencionados. (BENJAMIN, 2021, p. 282).

De acordo com Benjamin, tipos de consciência empírica correspondem a outros tipos de experiência e, no que diz respeito à verdade da consciência empírica, eles têm apenas valor ilusório. Porque a existência de uma relação objetiva entre a consciência empírica e o conceito objetivo da experiência é impossível: qualquer experiência autêntica é baseada em uma consciência puramente epistemológica (transcendental), se este termo ainda for utilizável com a condição de despojá-la de toda subjetividade. A consciência transcendental pura é diferente de qualquer consciência empírica e, portanto, a questão aqui é se a aplicação do termo consciência é permissível.

O modo como o conceito psicológico da consciência se relaciona com o conceito da esfera do conhecimento puro continua a ser um problema principal da filosofia, e talvez possa apenas ser restituído a partir da época da escolástica. Aqui está o lugar lógico de muitos problemas que a fenomenologia recentemente levantou uma vez mais. A filosofia é baseada na estrutura do conhecimento que também reside na experiência e pode ser desenvolvida a partir dela. Essa experiência inclui também a religião, isto é, a verdadeira religião, em que nem Deus nem o homem são objeto ou sujeito da experiência, mas essa experiência é baseada no conhecimento puro como o epitome de que a filosofia sozinha pode e deve pensar em Deus. É a tarefa da epistemologia por vir encontrar a esfera de total neutralidade para o conhecimento em relação aos conceitos de objeto e sujeito; em outras palavras, expressar a esfera autônoma própria do conhecimento, em que esse conceito não mais designe de forma alguma a relação entre duas entidades metafísicas. (BENJAMIN, 2021, p. 282-283).

É necessário, portanto, estabelecer como tarefa da filosofia futura que a epistemologia, como um problema radical tornado possível e necessário por Kant, enfrente um novo conceito de conhecimento, fundamentado em um novo conceito de experiência, de acordo com a relação que Kant encontra entre os dois. A experiência talvez não esteja mais ligada à consciência empírica do que o estaria o conhecimento, mas também aí permaneceria e só então assumiria seu verdadeiro significado, ou seja, que as condições do conhecimento são as mesmas da “experiência”: “Esse novo conceito de experiência, que seria baseado em novas condições do conhecimento, seria em si mesmo o lugar lógico e a possibilidade da metafísica.” (BENJAMIN, 2021, p. 283).

Caso contrário, por que Kant faria repetidamente da metafísica um problema e da experiência a única base do conhecimento? Assim, a tarefa da filosofia futura pode ser concebida como a descoberta ou criação daquele conceito de conhecimento que, ao relacionar o conceito de experiência exclusivamente à consciência transcendental, torna logicamente possível não apenas a experiência mecânica, mas também a experiência transcendental. Isso não significa, por exemplo, que o conhecimento torna Deus possível, mas certamente significa que o conhecimento torna possível, em princípio, pensar e desenvolver teorias sobre Deus. Em seu universal, toda experiência com o conceito de Deus pode ser diretamente ligada por ideias. E a possibilidade de encontrar uma continuidade sistemática e pura da experiência estará na metafísica, pois:

Com a descoberta de um conceito de experiência, o lugar lógico da metafísica seria completamente abandonado, a diferença entre os domínios da natureza e da liberdade seria suprimida. Aqui, porém, onde não se trata de provar, mas apenas de um programa de investigação, tanto deve ser dito: tão necessário e inevitável, com base em uma nova lógica transcendental, é a reformulação do campo da dialética, da passagem entre teoria da experiência e da liberdade, tão pouco deve essa transformação resultar em uma mistura entre liberdade e experiência, mesmo que o conceito de experiência seja mudado metafisicamente em um sentido, talvez ainda desconhecido ao de liberdade. Por mais imprevisíveis que possam ser as mudanças que serão reveladas à investigação aqui: a tricotomia do sistema kantiano é uma das principais peças daquela tipologia que deve permanecer, acima de tudo, preservada. Pode-se questionar se a segunda parte do sistema (para não mencionar a dificuldade da terceira) ainda deva se relacionar com a ética, ou se a categoria de causalidade sob o aspecto da liberdade talvez tenha algum outro significado; a tricotomia, cujas relações metafisicamente mais profundas ainda são desconhecidas, já tem, na tríade de categorias de relações, sua razão mais decisiva no sistema kantiano. Na tricotomia absoluta do sistema kantiano, que nessa tripartição refere-se a todo o campo da cultura, reside uma das superioridades históricas do sistema kantiano em relação aos de seus antecessores. A dialética formalista dos sistemas pós-kantianos, no entanto, não se baseia na determinação da tese como relação categórica, na antítese como hipotética e na síntese como relação disjuntiva. No entanto, além do conceito de síntese, também o conceito de uma certa não síntese de dois conceitos em um outro se tornará sistematicamente de suma importância, uma vez que, para além da síntese, outra relação entre tese e antítese ainda é possível. Todavia, isso dificilmente levará à quarta parte de categorias relacionais. (BENJAMIN, 2021, p. 285).

Na versão kantiana, a dialética transcendental já apresenta as ideias sobre as quais repousa a unidade da experiência. Porém, para um aprofundamento do conceito de experiência, de acordo com Benjamin, é fundamental colocá-la ao lado dos conceitos de continuidade e unidade e, nas ideias, a base da unidade e da continuidade deve ser apresentada não apenas como um experimento científico (ou regular), mas também metafísico. A convergência de ideias para o conceito mais elevado de conhecimento deve ser comprovada.

Arte, teoria jurídica e história, todas essas e outras áreas, segundo Benjamin (2021, p. 286.), devem ser trabalhadas com uma intensidade completamente diferente daquela da doutrina kantiana das categorias. Mas, ao mesmo tempo, com referência à lógica transcendental, surge um dos maiores problemas do sistema como um todo, a saber, a questão de sua terceira parte; em outras palavras, aqueles tipos de experiência científica que Kant não tratou com base na lógica transcendental. Além disso, coloca-se a questão da relação da arte com essa terceira parte e da ética com a segunda parte do sistema.

Ao pensar sobre a natureza linguística do conhecimento, Benjamin criará um conceito correspondente de experiência, que também incluirá áreas nas quais a verdadeira classificação sistemática de Kant falhou. A exigência da filosofia por vir pode finalmente ser expressa em palavras: com base no sistema kantiano, criar um conceito de conhecimento que corresponda ao conceito de uma experiência cujo conhecimento é teoria. Tal filosofia, por si só, seria descrita acima da teologia, ou na inclusão de elementos historicamente filosóficos.

Como a própria doutrina kantiana teve necessariamente que procurar uma ciência a qual pudesse definir seus princípios, assim será para a filosofia moderna. A grande reformulação e correção do conceito de conhecimento orientado unilateralmente ao matemático-mecânico só pode ser adquirida através de uma relação de conhecimento com a linguagem. (BENJAMIN, 2021, p. 286).

Para Benjamin (2021), o conhecimento filosófico encontra sua expressão máxima na linguagem e não em fórmulas matemáticas mecanicamente estabelecidas. E isso é o que importa, “a supremacia sistemática da filosofia sobre todas as ciências deve ser afirmada como a supremacia sistemática sobre a matemática também.” (p. 287). Mas a experiência correspondente a esse conceito, de acordo com Benjamin, era algo que escapava ao sistema kantiano, e também deveria ser resgatado da herança kantiana, como tarefa para o futuro da filosofia.

Nesse sentido, em toda a salvaguarda crítica do conceito de cognição, pode-se agora construir uma teoria a partir da qual, primeiro, o conceito de cognição é determinado de forma crítica. Para Benjamin (2021, p. 288), toda filosofia é, portanto, epistemologia, uma teoria crítica do conhecimento. E sendo assim, surge naturalmente a questão da fronteira entre a filosofia e as ciências particulares. O sentido terminológico da metafísica, consiste agora, mais precisamente, em explicar este limite como inexistente, e a conversão da "experiência" em "metafísica" significa que na parte metafísica da filosofia, na qual é considerada a epistemologia superior, ou seja, a parte crítica, está incluída, virtualmente, a própria experiência.

Além disso, a questão da existência da arte, da religião etc. pode desempenhar um papel filosófico, mas apenas através da questão de qual é o conhecimento filosófico dessa existência. A filosofia sempre questiona o conhecimento, e a questão do conhecimento de sua existência é apenas uma modificação, ainda que incomparavelmente sublime, da questão do conhecimento em geral. Assim, de acordo com Benjamin, deve-se dizer: a filosofia em suas questões nunca pode lidar com a unidade da existência em geral, mas, e apenas, com unidades particulares, cuja integralidade é a "própria existência".

De acordo com Benjamin (2021, p. 289), a raiz epistemológica original tem dupla função: por um lado, é ela quem, com sua especificação, segundo a justificação lógica geral do conhecimento, penetra nos conceitos de diversos tipos de conhecimento e, conseqüentemente, de tipos particulares de experiência. Este é precisamente o seu sentido epistemológico-teórico e ao mesmo tempo o elo mais fraco do seu sentido metafísico. No entanto, o termo conhecimento neste contexto não equivale a uma totalidade concreta de experiência, nem a um conceito de existência. De um ponto de vista puramente metafísico, o conceito original de experiência transcende a experiência em suas especificações particulares, ou seja, o conhecimento é um meio metafísico em sentido estrito: refere-se através do conceito original de conhecimento à totalidade concreta da experiência, isto é, à existência (*Dasein*).

Benjamin (2021) insiste na necessidade de conceber uma metafísica viva como praticável e enraizada no espaço-tempo da existência, que pode ser comparada ao conceito de tempo presente (*Jetztzeit*), tal como esboçado em suas teses de 1940. O conceito filosófico de existência deve revelar-se, então, a partir do conceito religioso de teoria, mas isso só acontece a partir de um conceito epistemológico originário. A tendência fundamental dessa determinação da relação entre religião e filosofia é segundo Benjamin “para atender igualmente às demandas, em primeiro lugar, da unidade virtual da religião e da filosofia; em segundo lugar, da classificação do conhecimento da religião em filosofia; e, em terceiro lugar, da integridade da divisão tripartida do sistema.” (p. 289).

Por fim, o problema da teoria do conhecimento que Benjamin enfrenta, afirma o novo conceito de conhecimento que, além da reinterpretação kantiana, pretende também afirmar a relevância de um conceito superior de experiência, que leve em conta as condições possíveis para repensar o fundamento da ideia de liberdade: “com um novo conceito de conhecimento, portanto, não só o conceito de experiência, mas também o de liberdade passará por uma transformação decisiva” (p. 284). Nesse sentido, para a nova lógica transcendental é preciso, no quadro da dialética, estabelecer a diferença entre a doutrina da

experiência e a da liberdade, ainda que esta última seja um conceito do Iluminismo dos modernos. A liberdade de experiência não pode ser confundida com o uso comum da liberdade de escolha que forma um conjunto de experiências.

A passagem da doutrina da experiência à doutrina da liberdade no programa benjaminiano passa pela hipótese de uma experiência estética, liberta da submissão às normas de verdade da racionalidade iluminista. Assumir a experiência estética como fundamento do sentido e do significado é a condição de possibilidade do estado de liberdade que suplanta o conceito de determinismo transcendental da metafísica dogmática. Trata-se de estabelecer um programa de pesquisa, com uma nova lógica transcendental, no campo da dialética, para a passagem da doutrina da experiência à liberdade. Esta transformação não pode contudo conduzir a uma confusão entre liberdade e experiência, ainda que o conceito de experiência entendida como metafísica seja alterado pelo curso da liberdade num sentido ainda desconhecido.

A teoria da experiência de Benjamin nos conduz ao problema grego da concepção da experiência sensível vinculada à fabricação poética que se dá inicialmente com a percepção, relacionando-se assim com a experiência como *aisthesis*. Referindo-se essencialmente à forma de perceber a realidade para além do aprendizado técnico-científico do raciocínio lógico. Embora o conceito de *aisthesis* hoje apenas se refira à estética como teoria ou filosofia da arte, diz mais, é uma forma de perceber as coisas e é uma experiência traduzida livremente na construção do conhecimento sobre essas mesmas coisas.

No Programa, Benjamin invoca Kant justamente porque vê nele o resgate da experiência estética como fonte fundamental de conhecimento do que é possível para o homem historicamente situado. Nessa perspectiva, explorar o campo da experiência estética implica reconhecer a *aisthesis* como condição de possibilidade da própria experiência humana como síntese de múltiplas percepções na formação e constituição do conhecimento: “A experiência é a multiplicidade unificada e contínua do conhecimento.” (BENJAMIN, 2021, p. 287). A crítica de Benjamin diz respeito à negação de qualquer pretensão de verdade que despoje o ser humano, como entidade histórico-fenomenal, de seu fundamento originário, a fim de credenciá-lo aos princípios positivistas formais.

Há uma diferença entre dois tipos de experiência (*Erlebnis/Erfahrung*) aos quais Benjamin se opõe em seus escritos. O primeiro (*Erlebnis*) pode ser traduzido por “experiência”, no que se refere ao passado vivido pelos homens adultos, expresso pela tradição histórica, legitimando a experiência factual em relatos escritos tradicionais e oficiais, sob a perspectiva patriarcal dominante, como podemos notar em “Experiência”, de

1913. A segunda forma de experiência (*Erfahrung*) é reivindicada pelo autor como "o que existe de mais belo, intocável e inefável, pois ela jamais estará privada de espírito se nós permanecermos jovens." (BENJAMIN, 2009, p. 24). É esse segundo entendimento sobre a experiência que Benjamin persegue desde o início em seus escritos e que seguirá amadurecendo até a sua morte. Segundo o próprio autor, o conceito de experiência é um elemento de sustentação da sua obra. Ainda que tivesse proferido inicialmente um ataque à experiência (em seu primeiro aspecto) no ensaio de 1913, esse seu ataque "cindiu a palavra sem a aniquilar e acabou penetrando no âmago da coisa." (BENJAMIN, 2009, p. 21). Vale sublinhar que essa experiência será também objeto de investigação de Giorgio Agamben, sobretudo em *infância e História*, conceito sobre o qual iremos nos debruçar novamente, através da perspectiva agambeniana, na terceira seção desta pesquisa.

2.2 Experiência estética e refuncionalização da arte

Buscando costurar as noções essenciais acerca dessa noção de experiência no pensamento de Benjamin, apresentaremos a seguir uma visão geral dos ensaios da maturidade, sobre literatura e história da cultura. Escolhemos os textos que tratam das transformações técnicas da produção artística e que, conseqüentemente, exercem mudanças na experiência estética do homem contemporâneo. Nos ensaios posteriores à década de 20, Benjamin trabalha o tema da experiência a partir de uma perspectiva que, por um lado, mostra o enfraquecimento da experiência no mundo capitalista moderno, em detrimento de outro conceito, o de vivência. Por outro lado, desenvolve uma reflexão sobre a necessidade de reconstruir a experiência para garantir memórias e palavras comuns ao empoderamento social. É importante sublinhar que os ensaios que analisaremos a seguir pertencem à fase madura e marxista de Benjamin, em que a noção de experiência aparece vinculada aos objetivos de sua teoria crítica de transformação política e justiça social. Benjamin apresenta um problema que relaciona a crise da experiência de seu tempo com o fim das grandes narrativas tradicionais, o fim da arte de contar histórias e com o fim das experiências comuns vividas tradicionalmente pela humanidade ao longo dos milênios.

O diagnóstico de Benjamin sobre a perda da experiência na modernidade não deve ser reduzido a uma simples dimensão romântica e nostálgica. Relaciona-se com sua filosofia desde o ponto de vista histórico e com a sua teoria crítica. Para Benjamin, vivemos uma crise da tradição e da narrativa tradicional, porque a arte de contar histórias está ficando cada

vez mais rara. Essa problemática parte da transmissão de uma experiência plena, cujas condições não existem mais na sociedade moderna. A distância entre os grupos sociais, na relação geracional, tornou-se um abismo porque as condições de vida e os processos de produção material evoluem a um ritmo acelerado. Sua observação atenta enfoca as transformações dos processos e meios de produção, o desenvolvimento tecnológico, a reprodutibilidade técnica e suas conseqüentes transformações na vida da sociedade, na percepção do mundo e no comportamento ético dos sujeitos.

O empobrecimento da arte narrativa decorreria do declínio da tradição da memória comum, que garantia a existência de uma experiência coletiva, vinculada ao trabalho e ao tempo compartilhados pela linguagem desde a antiguidade. A degradação da experiência revela o processo de fragmentação típico da secularização, que Benjamin relaciona justamente com a perda da aura da obra de arte. Quando a experiência coletiva se perde e a tradição não oferece mais um fundamento seguro, outras formas narrativas surgem e se tornam predominantes, como por exemplo o romance, a reportagem e o cinema. São transformações da narrativa que por um lado refletem as transformações da sociedade e por outro lado influenciam outras transformações interpessoais e sociais.

Vale ressaltar também que, a partir de 1924, a leitura de Marx e Lukács e o contato com Asja Lācis e Bertolt Brecht (que trataremos na subseção seguinte) influenciaram drasticamente o pensamento de Benjamin. Não há deslocamento, no sentido de uma mudança radical, pois os elementos essenciais de sua filosofia permanecem desde os primeiros até seus últimos escritos, embora haja uma transformação no sentido de colocar sua filosofia cada vez mais intensamente a serviço da revolução. Por revolução devemos entender as reformas que Benjamin considera urgentes para a vida cultural e social da humanidade. Na medida em que Benjamin baseia a crítica literária no materialismo e na filosofia da história, ele lhe atribui uma nova função: um papel e uma tarefa no presente, a politização do literato. Esta nova função, que é a politização da intelectualidade, aqui estamos interpretando como *refuncionalização*. E é justamente buscando encontrar os elementos que reforcem o entendimento dessa *refuncionalização* que escolhemos os ensaios que analisamos nesta seção. Quando Benjamin investiga, por exemplo, em seu ensaio sobre o Surrealismo, de 1929, o despertar do literato para a consciência política e o compromisso com a revolução proletária, fala sobretudo de seu próprio processo. Ao contrário do compromisso concreto dos surrealistas, a definição de Benjamin sobre a tarefa do intelectual é puramente negativa, ele deveria organizar o pessimismo e praticar a aniquilação de imagens falsas. Com isso, surge de modo maduro a sua teoria da história.

Em "O Surrealismo", de 1929, Benjamin (2012a) afirma que o campo da literatura é explorado por dentro, pois seus artistas levam a escrita ao extremo. Tomando *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud como ponto de partida, ele considera o livro uma das obras originais do movimento. Segundo Benjamin, o surrealismo viveu constantemente fases de transformação, usando o sonho como estrutura que libera a individualidade para o mundo, uma experiência viva e fecunda. Porém, não seria literatura, mas manifestação, palavra, lanterna. A experiência surrealista iria além do êxtase litúrgico ou lisérgico, ocorreria em uma "iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, à qual o haxixe e o ópio, podem servir de propedêutica (embora perigosa)." (BENJAMIN, 2012a, p. 23). Segundo Benjamin, as obras que mais fortemente anunciam o movimento surrealista são *Paysan de Paris*, de Aragon, e *Nadja*, de Breton, que revelam o pensamento crítico em relação às crises da sociedade europeia da época.

Benjamin avalia estrategicamente as posições alcançadas pelo surrealismo, examinando o modo de pensar difundido pela chamada "inteligência burguesa de esquerda". Ao vincular os movimentos alemão e russo, ele aponta para a característica das posições da esquerda burguesa como um elo irreparável entre a moral idealista e a prática política. Para Benjamin, desde Bakunin⁵, não havia na Europa um conceito radical de liberdade e os surrealistas teriam resgatado esse conceito, sendo os primeiros a liquidar o ideal fossilizado de liberdade dos moralistas e humanistas, pois sabiam que a liberdade só poderia ser obtida por meio de sacrifícios. Sendo "a forma revolucionária da libertação da humanidade a única causa que valeria a pena servir." (BENJAMIN, 2012a, p. 33). Para Benjamin, o surrealismo, em todos os seus aspectos, envolve o mesmo tema: "mobilizar para a revolução as energias da embriaguez." (BENJAMIN, 2012a, p. 34). Esta seria sua tarefa mais genuína, semelhante à tarefa anarquista.

A estética do pintor, do poeta *enétat de surprise*, da arte como a reação do indivíduo "surpreendido", encontra-se inscrita em certos preconceitos românticos altamente fatídicos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, pressupõe implicações dialéticas de que o espírito romântico não pode jamais se apropriar. Pois não nos serve de nada sublinhar patética ou fanaticamente no enigmático o seu lado enigmático; muito antes, só penetramos o mistério na medida que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 2012a, p. 33).

⁵Bakunin (1814 - 1876) foi um brilhante pensador anarquista russo que desenvolveu uma série de pensamentos anarquistas e fundou a Aliança da Social Democracia. Para Bakunin, a liberdade seria "o único espaço onde podem crescer e desenvolver-se a inteligência, a dignidade e a felicidade dos homens (...) consiste no pleno desenvolvimento de todas as potencialidades materiais, intelectuais e morais que se encontram em estado latente em cada um". In: BAKUNIN, Michael. Textos anarquistas. Porto Alegre: L&PM, 1999.

Segundo Benjamin, a resposta central à pergunta sobre as hipóteses da revolução seria definir o lugar das transformações sociais, se na opinião pessoal ou nas relações externas. Para ele, o surrealismo estava perto de uma resposta a essa pergunta. O que significa uma espécie de pessimismo absoluto sobre o destino da literatura, uma desconfiança no destino da liberdade e no destino da humanidade. Sobretudo, uma desconfiança em relação a possibilidade de entendimento mútuo entre as classes, os diferentes povos e indivíduos:

Pessimismo em todos os planos. Sim, certamente e totalmente, Desconfiança quanto ao destino da literatura, desconfiança quanto ao destino da liberdade, desconfiança quanto ao destino do homem europeu, mas, sobretudo tripla desconfiança diante de toda acomodação: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. (BENJAMIN, 2012a, p. 33).

Se, para Benjamin, a dupla tarefa da inteligência revolucionária era derrubar a hegemonia intelectual e estabelecer contato direto com as massas proletárias, ela falhou na segunda parte da tarefa, já que não poderia mais ser realizada de forma contemplativa. Por outro lado, como Trotsky apontou em "Literatura e Revolução", o advento de poetas, artistas e pensadores proletários só poderia emergir de uma revolução bem-sucedida. A experiência surrealista seria o fruto de uma destruição social que produziria *imagens dialéticas*⁶. Obras que abrem espaço para a reflexão sobre o homem interior, a psique e o individualismo, e em que há sempre um resto de coletividade que precisa ser considerado. Segundo Benjamin, somente quando a vida material e o espaço das imagens se interpenetram profundamente, as tensões revolucionárias se transformarão em irrupções do corpo coletivo. Os surrealistas entenderam os slogans do manifesto comunista e os soaram como uma espécie de despertar para a sociedade da época.

Em "A imagem de Proust", também de 1929, Benjamin (2012a) afirma que o autor está cumprindo o compromisso de reintroduzir o infinito nos limites da existência individual burguesa. A experiência de Proust nada tem a ver com a experiência coletiva baseada na

⁶ A imagem surge como conceito central em Benjamin junto com a noção de aura, que oferece algumas definições sobre o termo, indicando um dos principais paradoxos que encontra em seus estudos sobre imagens: o de constituir-se na presença de uma ausência. Benjamin define a imagem dialética a partir de seus ensaios sobre arte, mas sobretudo em seu trabalho sobre Passagens. A imagem dialética nasce do choque de temporalidades. A imagem surge como uma espécie de iluminação que apela ao conhecível e revela algo instantâneo à nossa percepção. Só as imagens dialéticas são autenticamente históricas, surgem necessariamente de uma nova percepção, do choque de duas polaridades "dialéticas", da tensão que leva o passado a colocar o presente em situação crítica numa espécie de síntese. A dialética é a presença simultânea de elementos contraditórios que se determinam em uma dinâmica transformadora. Não é o passado que ilumina o presente, nem o presente que ilumina o passado; mas a imagem é o que acontece no aqui e agora como um raio, formando uma constelação. O que é específico na concepção de dialética de Benjamin é sua valorização do olhar, que resulta da compreensão de que o presente é o tempo da experiência, por meio das imagens do passado (memória), a dialética da experiência da temporalidade, a contradição da relação entre passado e presente.

velha narrativa. Mas a singularidade da experiência em Proust, que Benjamin define como vivência, torna-se uma busca universal, um aprofundamento da memória: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes ou depois”. (BENJAMIN, 2012a, p. 37). Segundo Benjamin, o golpe de gênio de Proust reside no fato de não ter escrito memórias, mas sim na busca de analogias e semelhanças entre o passado e o presente, já que a tarefa do escritor não seria simplesmente lembrar fatos, mas subtraí-los das contingências do tempo por meio de metáforas.

Proust descreve uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material, e que em consequência precisa imitar um feudalismo sem significação econômica, o qual, por isso mesmo, é tanto mais utilizável como máscara da grande burguesia. Esse desiludido e implacável desmistificador do eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transforma toda a sua ilimitada arte num véu destinado a encobrir o mistério único e decisivo de sua classe: o econômico. Não como se, com isso, estivesse a seu serviço. Ele está apenas à sua frente. O que ela vive começa a tornar-se compreensível graças a ele. Grande parte, porém, da grandeza dessa obra permanecerá oculta ou inexplorada até que essa classe, na luta final, tenha dado a conhecer suas características mais cortantes. (BENJAMIN, 2012a, p. 46).

Embora certas características do idealismo sobrevivam em Proust, não são elas que determinam o sentido da obra *Em busca do tempo perdido*. A eternidade que Proust antevê, segundo Benjamin, não é a do tempo infinito, mas a do tempo entrelaçado. O seu verdadeiro interesse é o passar do tempo na sua forma mais verdadeira e, portanto, ainda mais transversal, que se manifesta mais diretamente na reminiscência e no envelhecimento. Proust teria sido o único a introduzir em nossa vida contemporânea o mundo da correspondência captado principalmente pelos românticos e em particular por Baudelaire. É obra da *memória involuntária*⁷, uma força regeneradora capaz de enfrentar o envelhecimento incessante, quando o passado se reflete no "instante":

Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação. Em vista da tenacidade especial com que as recordações são preservadas no olfato (e de modo algum odores na recordação!), não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust aos odores. Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem

⁷ Na memória involuntária, são os pequenos detalhes que nos fazem reviver o passado dentro de nós: cheiros, sabores, sons, crianças. É a memória do corpo, a memória inscrita nas sensações, que de repente traz de volta um passado que parecia morto. O passado chega, se solta, ressoa, com força, de repente, irrompe em nossa vida, no “tempo de agora”. O trabalho da memória involuntária não consiste em fazer corresponder a memória a uma realidade vivida: talvez seja esta a vã tarefa perseguida pela memória voluntária, mas para quem se entrega à memória involuntária o que importa não é o passado em si, mas a própria memória, ou o tecido da sua memória, uma obra que lembra “Penélope”. Para Benjamin, porém, não se pode escapar completamente do tempo: assim, as memórias ressuscitadas pela memória involuntária o conduzem a uma filosofia da história, e os elementos inacabados do passado devem permitir uma nova abordagem da escrita da história. Precisamos reapropriar os elementos inacabados do passado e trazê-los de volta à vida no presente, reapropriar a história, reescrevê-la: a função do artista, mas acima de tudo do historiador materialista e da ação política.

à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas *da mémoire involontaire* são ainda imagens visuais. Em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas justamente por isso, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial dessa memória involuntária, a mais profunda, na qual os momentos da recordação anunciam-nos, não mais isoladamente, com imagens, mas disformes, não visuais, indefinidos e densos, um todo, como o peso da rede anuncia sua pesca ao pescador. O odor é o sentido do peso daquele que lança suas redes no oceano do *temps perdu*. (BENJAMIN, 2012a, p. 50).

Para Benjamin (2012a), *Em Busca do Tempo Perdido* é uma tentativa de “galvanizar a vida humana com a elevada presença do espírito.” (p. 47). O produto de Proust não é uma reflexão, mas uma apresentação imbuída da verdade de que não temos tempo para viver as tragédias que a existência desencadeia. É isso que nos envelhece, e os sinais de envelhecimento, rugas, são inscrições na pele de nossas paixões, vícios e conhecimentos. Segundo Benjamin, Proust sabia melhor do que ninguém como mostrar essas coisas. Ele indicou perfeitamente as características duradouras que fazem parte da nossa história, comunicando-se com o leitor de forma estimulante. “Abordou a experiência sem interesse metafísico, sem tendência construtivista e morreu da mesma falta de experiência que lhe permitiu escrever a sua obra.” (p. 48-49). Para Benjamin, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração da literatura de Proust, temos que mergulhar nas camadas da memória involuntária, na qual as recordações não se anunciam isoladamente, mas conectadas em rede. De acordo com Benjamin, há, em Proust, uma simbiose profunda com o curso do mundo e com a existência e esse é o grande valor da experiência estética de sua escrita.

Dando sequência à sua produção literária e aos seus ensaios críticos, em 1930, Benjamin escreve "Teorias do fascismo alemão", em que faz uma crítica política devastadora, tomando como exemplo a mística da guerra de Ernst Jünger e criticando duramente os intelectuais de esquerda. Essa controvérsia culmina em "Melancolia de esquerda", 1930 uma revisão dos poemas de Erich Kästner, em que Benjamin reconstrói a posição política de Kästner como uma transformação da luta política em artigo de consumo. Para Benjamin, a literatura deveria ter uma função organizacional, paralela e à frente de seu caráter de obra⁸.

Também em 1930, na resenha crítica "A politização da intelectualidade" sobre *Os funcionários*, de Siegfried Kracauer, Benjamin (2012d) aponta que a literatura tem um

⁸ Os textos sobre as “teorias do fascismo alemão” e sobre a “melancolia de esquerda” serão trabalhados com maior profundidade em seções posteriores da pesquisa (A revolução como freio de emergência da catástrofe e utopia e barbárie), pois trazem aspectos relevantes acerca da função social e organizacional da técnica (e das obras de arte).

caráter muito antigo, talvez tão antigo quanto ela mesma, que é o da insatisfação. Segundo Benjamin, Kracauer encarna esse personagem em relação ao *status quo* capitalista alemão no auge da ascensão fascista, na forma como o sentimento de humanidade surge do espírito de ironia quando ele ilumina “não seres humanos miseráveis, mas as circunstâncias que os tornam miseráveis”. (2012d, p. 130) Benjamin lê o texto de Kracauer como um ensino teórico e construtivo capaz de promover algo tão real quanto a politização da própria classe. E define o autor como “um desmancha-prazeres que arranca máscaras.” (p. 130). Esta obra de Kracauer, *Les Employés*, acaba sendo considerada sediciosa e é queimada, em 1933, nos "autos-da-fé" do Terceiro Reich. Investiga o cotidiano e a importância política de um novo tipo social no início do século XX: os “empregados” (ou “funcionários”). Num estilo que oscila entre o ensaio literário e o estudo sociológico, Kracauer dá voz a pequenos vendedores e datilógrafos, lojistas e banqueiros, retratando a sua situação laboral, as suas aspirações frustradas e uma falsa consciência de classe. Denuncia, assim, uma identidade burguesa ilusória, cobiçada por esse novo grupo, e a ascensão social fictícia dos funcionários em relação aos operários, cujas péssimas condições materiais eles compartilhavam. Com tenaz ironia, o autor descreve um mundo que esconde a sua degradação e antecipa, nas entrelinhas, a silenciosa colaboração desta nova classe média, anestesiada e enganada, na ascensão do mal fascista.

Desmascarar, essa é a paixão deste autor. E se ele penetra dialeticamente na vida dos empregados, não é como um marxista ortodoxo, e menos ainda como um agitador, mas porque penetrar dialeticamente é desmascarar. Marx disse que o ser social determina a consciência, mas também que é somente na sociedade sem classes que a consciência será adequada ao seu ser. Portanto, o ser social em estado de classes é desumano na medida em que a consciência das diferentes classes não pode corresponder adequadamente ao seu ser social, mas apenas de forma muito indireta, inadequada e deslocada. E como essa falsa consciência repousa, para as classes inferiores, no interesse das classes altas, e para elas nas contradições de sua situação econômica, a primeira tarefa do marxismo é a produção de uma consciência justa - sobretudo nas classes mais baixas, que dela têm tudo a esperar. (BENJAMIN, 2012d, p. 130).

De acordo com Benjamin trata-se de uma literatura em que a ideologia dos assalariados é uma projeção singular de imagens, emprestadas das memórias e dos sonhos da burguesia, sobre sua condição econômica real, muito próxima daquela do proletariado.

Não há classe hoje que alimente, tanto quanto os funcionários, pensamentos e sentimentos tão alheios à realidade concreta de seu cotidiano. Dito de outra forma: a adaptação ao que a ordem atual contém de indigno da condição humana está muito mais avançada entre os empregados do que entre os trabalhadores. Sua relação mais indireta com o processo de produção tem como contrapartida uma

submissão muito mais direta às próprias formas de relações interpessoais que correspondem a esse processo de produção. (BENJAMIN, 2012d, p. 131).

Essa crítica nada tem a ver com política partidária ou política sindical. Para Benjamin, Kracauer se pergunta: como as associações de funcionários (sindicatos) educam os empregados? O que eles estão fazendo para libertá-los do fascínio das ideologias ao seu redor? E para responder a essas perguntas, como um outsider consistente, questiona a ideia de comunidade. Desmascara vários oportunismos que visam pacificar as relações econômicas. E escancara o “nível cultural superior dos empregados” como ilusório, mostrando como suas reivindicações culturais extravagantes tornam o empregado impotente para defender de fato os seus direitos:

Bens culturais? A obsessão por eles, pensa ele, reforça a visão de que "as desvantagens da mecanização podem ser compensadas pelo conteúdo intelectual administrado como remédio". Toda esta construção ideológica “exprime apenas a reificação cujos efeitos gostaria de combater. Baseia-se na ideia de que esses conteúdos são itens prontos que podem ser entregues em sua casa como mercadorias.” Termos que não refletem simplesmente a posição sobre um problema. Além disso, toda a obra é um confronto com um fragmento da existência cotidiana, um aqui construído, um agora vivido. (BENJAMIN, 2012d, p. 132).

Berlim, que para o autor é por excelência "a cidade dos empregados; a ponto de ele ter perfeita consciência de dar uma grande contribuição para a fisiologia da capital"; é constituída por uma cultura feita por funcionários, para funcionários: “Só em Berlim, onde os laços com as origens e com a terra estão tão frouxos e “os passeios estão tão na moda, que a vida dos empregados pode ser apreendida em sua realidade.” (BENJAMIN, 2012d, p. 132). De acordo com Benjamin, diante dos instintos incertos cultivados pelas classes dominantes, Kracauer aparece aqui como o defensor dos instintos sociais não pervertidos. Sua capacidade de romper com as ideologias burguesas, se não totalmente, pelo menos em tudo que as ligava à pequena burguesia, é fundamental.

Para uma reflexão tão profunda sobre a natureza da economia, que traz à tona o caráter elementar, para não dizer bárbaro, das relações de produção e troca, mesmo na forma nua que elas têm hoje, a famosa mecanização assume um aspecto completamente diferente do que para os pregadores sociais. Para tal observador, o movimento mecânico e sem alma do trabalhador não qualificado é infinitamente mais promissor do que a tez totalmente orgânica "moralmente rosada" que, nas palavras inestimáveis de um gerente de pessoal, deve ser a do bom empregado. Um "rosa moral" - esta é a cor anunciada pela realidade da existência dos empregados. (BENJAMIN, 2012d, p. 133).

Seja como for, para Benjamin, encontramos nas análises de Kracauer, em particular nos textos da especialidade acadêmica taylorista, os primórdios de uma sátira das mais vivas, que há muito abandonou as folhas de humor político, e pode reivindicar o nível épico correspondente a incomensurabilidade de seu objeto. A incomensurabilidade, infelizmente, é a do desespero. Kracauer vasculhou os classificados das revistas de funcionários para decifrar as figuras escondidas sob a fantasmagoria da juventude e da fama, da cultura e da personalidade: a saber, frases, produtos e objetos, todos falsos. Porque “As coisas sublimes não se contentam com uma existência fantasiosa e, por vezes, inserem-se no cotidiano da empresa, camufladas como a miséria se camufla sob a deslumbrante máscara da distração” (2012d, p. 135).

E quanto mais ela se encontra recalcada da consciência dos estratos que a vivenciam, mais ela se mostra criadora - de acordo com a lei da repressão - no que diz respeito à produção de imagens. Somos tentados a comparar os processos pelos quais uma situação econômica estendida além do suportável engendra uma falsa consciência com aqueles pelos quais o neurótico ou o doente mental é levado à sua própria falsa consciência por conflitos pessoais que são a fonte de uma tensão insuportável. Enquanto, pelo menos, a doutrina marxista da superestrutura não for suplementada por aquela, que tanto falta, da formação da falsa consciência, dificilmente será possível explicar de outra forma senão pela repressão como as contradições de uma situação de desenvolvimento econômico engendra uma consciência que não lhe é adequada. Os produtos da falsa consciência são como imagens de adivinhação, onde o objeto principal olha para você através de nuvens, folhagens e sombras. (BENJAMIN, 2012d, p. 134).

É assim que Kracauer, de acordo com Benjamin, discerne na gestão neopatriarcal dos escritórios (que acaba resultando em horas extras não pagas) os diagramas das propagandas de onde surgem “melodias ilusórias” da pequeno-burguesia. Neste mundo, os verdadeiros centros simbólicos são os “quartéis do prazer: encarnações em pedra, ou melhor, em estuque, dos sonhos dos empregados”. Na exploração desses “abrigos de sem-teto”, a linguagem de Kracauer “eleva-se à altura dos sonhos que relata e mostra toda a sua sutileza.” (BENJAMIN, 2012d, p. 135). De acordo com Benjamin, o autor nos conta aqui as histórias dos sonhos pequeno-burgueses e sabe demais para ver apenas instrumentos da estupidez a serviço da classe dominante. Por mais contundente que seja sua crítica aos patrões, como classe, este último compartilha em sua opinião o *status* de dependência com a classe que lhe é subordinada para poder ser considerado uma verdadeira força motriz e um líder responsável no caos do mundo econômico:

A eficácia política, tal como a entendemos hoje - ou seja, o efeito demagógico - esta escrita terá de renunciar, e não só pela opinião que tem dos empregadores. Sua

consciência disso - para não dizer autoconsciência - lança luz sobre o desgosto do autor com qualquer coisa que lembre a reportagem e a Nova Objetividade. Essa esquerda radical pode fazer o que quiser, nunca vai apagar o fato de que até a proletarização do intelectual quase nunca fará dele um proletário. Porquê isso? Porque, desde a infância, a classe burguesa forneceu-lhe, sob a forma de educação, um meio de produção cujos privilégios obtém para torná-lo solidário com ela e, mais ainda, com ela. Solidariedade que pode passar para segundo plano, ou até mesmo desmoronar, mas quase sempre permanece forte o suficiente para impedir que o intelectual fique em estado de alerta perpétuo, que é o modo de existência no posto avançado, proletário real. (BENJAMIN, 2012d, 135 - 136).

Para Benjamin (2012d), Kracauer deve ser levado a sério. “É por isso que sua obra, ao contrário dos produtos radicais da moda da última escola, marca uma etapa no caminho da politização da intelectualidade.” (p. 136). Ao contrário, uma formação teórica construtiva, que não se dirige nem ao esnobe nem ao trabalhador, mas que está do outro lado capaz de promover algo real, demonstrável: “a politização de sua própria classe. Essa influência indireta é a única que um escritor revolucionário da burguesia pode propor. A efetividade direta só pode vir da práxis” (p. 136). De acordo com Benjamin, Kracauer é um:

insatisfeito, não um líder. Não um fundador, mais um desmancha-prazeres. E se quisermos vê-lo como em si mesmo, na solidão do seu trabalho e da sua obra, aqui está ele: um trapeiro na pálida aurora, apanhando com o seu pau restos de fala e restos de palavras, que deita na sua carroça, resmungona, tenaz, um pouco embriagada, não sem deixar, de vez em quando, ironicamente flutuar no vento da manhã algumas daquelas bandeiras desbotadas: "humanidade", "interioridade", "profundidade". Um trapeiro, na madrugada - na madrugada do dia da revolução. (BENJAMIN, 2012d, p. 136).

A crítica de Benjamin propõe uma caracterização social do escritor cujos escritos atestam o valor literário da práxis política, e o autor aparece como um “trapeiro” que recolhe restos de linguagem para reciclá-los com humanidade, interioridade e profundidade. O trapeiro, como um “catador de lixo” aparece como uma alegoria do autor porque, assim como os servidores públicos de Kracauer, ele é excluído dos dois grandes grupos de classe, a burguesia e o proletariado.

Segundo Witte (2017), o trapeiro aparece como um crítico da linguagem e em seu gesto lembra o Angelus Novus, sempre invocado por Benjamin desde seus escritos de 1920. Encontramos nessas reflexões uma análise precisa da situação política e social. A tarefa que Benjamin atribui ao intelectual revolucionário é esclarecer esses grupos sobre seu status social, despojá-los de sua alienação e, assim, impedir sua submissão ao fascismo.

Combinando reflexões sociológicas, teoria estética e orientações políticas, a resenha crítica de Kracauer é exemplar na produção jornalística de Benjamin neste momento. Em geral, esses elementos são encontrados em todos os textos da época, assim como em suas

obras para o rádio. O trabalho de Benjamin como jornalista de rádio não era apenas uma atividade secundária para ganhos financeiros. Sendo um dos pioneiros deste meio, desenvolve as experiências que lhe permitem formular uma teoria da obra de arte não aurática na era da reprodutibilidade técnica. Nas suas maquetas radiofônicas, nas suas peças de teatro e nas suas palestras sobre crítica literária, procurou utilizar o aparato da reprodução técnica para contrariar o imenso crescimento da mentalidade consumista, estimulando o ouvinte à reflexão, mas também à produção e fruição cultural. Para Benjamin (2012a), um rádio *refuncionalizado* e a reformulação dos meios de reprodutibilidade técnica das artes, uma vez transformados em meio dialógico, devem superar as barreiras que separam o diretor (autor, produtor, artista) do público, tornar-se modelos de uma nova realidade para a arte popular.

Em “O que é teatro épico?”, de 1931, um ensaio sobre Brecht, Benjamin questiona o que aconteceu em seu tempo com o teatro, tomando o palco como referência e evocando o desaparecimento da orquestra e a ruptura da quarta parede. Segundo Benjamin, Brecht estava inaugurando um teatro no qual seus textos e peças abrem caminho para novas formas de atuação e fruição teatral. Benjamin nos oferece um inventário teórico dessa nova forma dramática e da nova prática cênica de Brecht.

Brecht teria rompido com a convicção de que o teatro é baseado na literatura. Usando o texto com uma função instrumental a serviço de uma ideologia. O teatro, a dramaturgia, poderiam então adquirir novas características no mundo contemporâneo. Uma terceira via diferente do teatro clássico (destinado a manter o *status quo* da burguesia) e também diferente do teatro político de esquerda (com tom panfletário).

Um teatro contemporâneo sob a forma de peças-tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesias. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. (BENJAMIN, 2012a, p. 84).

Para Benjamin, o teatro épico é gestual. A questão problematizada é se esse tipo de teatro também seria literário. O gesto é o seu material e a correta aplicação deste material, sua tarefa. Aventurando-se na difícil questão da função do texto no teatro épico, Benjamin descobre que em alguns casos uma de suas funções seria interromper a ação. Para o teatro épico, a interrupção da ação estaria em primeiro plano. Em vez disso, o teatro épico manteria uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência lhe permitiria ordenar

experimentalmente os elementos da realidade, e é ao final desse processo que suas reais condições aparecerão com espanto. A interrupção do ato seria uma abertura interpretativa.

A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. Pois assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se apresenta, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das declarações e dos comportamentos, mas o próprio gesto. (BENJAMIN, 2012a, p. 94).

De acordo com Benjamin (2012a), quando o fluxo real da vida é represado, no instante em que seu curso é interrompido, sentimos um refluxo. Esse refluxo é o espanto. O objeto mais autêntico deste espanto, o assombro, é a dialética em estado de repouso. A característica mais forte do teatro de Brecht, para Benjamin, seria a tentativa de transformar um interesse imediato em um interesse aprofundado. O teatro épico seria voltado para pessoas interessadas e, também, à tentativa de interessar as massas. Não em vão, como formação, mas através de um materialismo dialético que permite descobrir condições de possibilidade pela interrupção dos atos.

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas do cinema e do rádio. Estariam no mesmo nível das transformações técnicas da produção artística do período. Benjamin retoma, em certo sentido, sua tese sobre a crítica do romantismo, inserindo Brecht e seus personagens não heróicos em uma nova tradição diferente da tragédia e do próprio romantismo.

Nessa construção histórica, Benjamin relaciona conceitos sobre o fim da obra de arte autônoma em um contexto de ruptura secular, na tentativa de transformar o aparato teatral em ferramenta de comunicação para a promoção do auto-esclarecimento das massas. Em Brecht, Benjamin encontra a confirmação e a aplicação prática de sua teoria sobre a literatura funcional. Ele viu no texto poético do dramaturgo um trabalho com funções políticas, educacionais e organizativas. Desta forma, podemos entender que a análise do teatro de Brecht, para Benjamin, serve de confirmação para sua teoria da refuncionalização da arte nos tempos modernos.

Por sua vez, em “A pequena história da fotografia”, também de 1931, Benjamin afirma que a história da fotografia revela um objetivo comum: “fixar as imagens na câmara obscura, que era conhecida pelo menos desde Leonardo.”(2012a, p. 97). Com a invenção de Niepce e Daguerre⁹ criaram-se as condições materiais para um desenvolvimento contínuo e

⁹ A relação entre fotografia, cidade e imagem dialética é desenvolvida em Benjamin para que a questão política e estética seja entendida, não apenas como uma possibilidade de emancipação do sujeito, mas como uma força crítica e reflexiva do indivíduo no centro do contemporâneo. Assim, a discussão de Benjamin se situa em uma ordem política em que a

acelerado, com o apoderamento da nova técnica para fins lucrativos e de modo cada vez mais massivo. Durante esta história de cerca de cem anos, à época, muitas reflexões e debates sobre a nova técnica haviam surgido e se desenvolvido, de modo que Benjamin adentra na polêmica trazendo uma riqueza de elementos filológicos e filosóficos para o campo de discussão.

Segundo Benjamin, as primeiras imagens fotográficas, feitas em placas de metal e sais de prata, eram peças únicas, acondicionadas em caixas como se fossem jóias e utilizadas como recurso técnico na área da pintura. O arquivo de fotos serviu como uma ferramenta de observação e análise para a criação de pinturas. Muitos pintores haviam utilizado recursos fotográficos, como meios auxiliares, para produzir suas obras. E a riqueza da obra de arte estava na técnica do pintor e na capacidade de deixar os seus traços para eternidade. No entanto, outros artistas começaram a usar a própria fotografia como meio de expressão artística. E então surgem cada vez mais imagens, que são registros fotográficos onde “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós.”(BENJAMIN, 2012a, p. 100).

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. (BENJAMIN, 2012a, p. 100).

Para Benjamin, a natureza que imprime sua imagem no fotográfico não é a mesma que através do fotográfico dirige-se ao olhar do observador. “Porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente.” (BENJAMIN, 2012a, p. 100). A fotografia torna acessível uma realidade que só pode ser percebida através da própria fotografia. Ao captar momentos, cenas, olhares, passagens, ações, utilizando de recursos como sequência, câmera lenta, ampliação, ela revela um *inconsciente óptico* como a psicanálise revelaria nossos impulsos. A fotografia revela um mundo de imagens que habitam coisas simples e/ou minúsculas que só podemos perceber através dela. Porém, segundo Benjamin, o momento decisivo da fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica.

Citando diversos fotógrafos e distintas tendências ao longo de sua pequena história

experiência estética, associada a novos dispositivos técnicos, desempenha um papel central em sua concepção da emancipação política do indivíduo.

da fotografia, Benjamin se concentra nas imagens de Atget¹⁰ como precursoras da fotografia surrealista. Para o filósofo, Atget foi o primeiro a pôr em prática um destaque verdadeiramente expressivo da fotografia surrealista, começando “a libertar o objeto da sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica.” (2012a, p. 107).

O que é, de fato, a aura? Aura é uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição - é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único de cada situação por meio de sua reprodução. A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia. E a cópia, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, distingue-se inconfundivelmente da imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade associam-se tão intimamente como a transitoriedade e a reproduzibilidade naquela. Retirar o objeto de seu invólucro, a desintegração de sua aura, é a característica de uma forma de percepção cujo sentido, para o homogêneo no mundo é tão agudo que, graças à reprodução, ela consegue captá-la até no que é único. (BENJAMIN, 2012a, p. 108).

Ao deslocar sua pesquisa do domínio histórico para o domínio das distinções estéticas e funções sociais, Benjamin enfoca o tema da fotografia como arte, transferindo a proposição semântica para o tema da arte como fotografia. Ele problematiza a reprodução de obras de arte pela técnica fotográfica e caracteriza a relação entre arte e fotografia como uma tensão não resolvida. Traz a questão da quebra da aura em que o uso da fotografia, por tendências estilísticas, utiliza a técnica de reprodução e montagem de imagens infinitas, ao passo que também se abre para a construção de novas percepções estéticas. Portanto, a foto pode ser utilizada pela indústria, alienação e consumismo, ao mesmo tempo em que aumenta nossas capacidades perceptivas. A experiência estética do fotográfico tem sua autenticidade justamente em termos da decomposição do elemento aurático nas obras de arte.

O que Benjamin desenvolve nesses textos sobre a história da cultura e o consequente desenvolvimento da tecnologia é uma teoria crítica que destaca as mudanças nos meios de

¹⁰ A entrada de Atget na fotografia coincidiu com uma série de desenvolvimentos dentro do meio. A década de 1880 foi uma época de grande crescimento para a fotografia profissional e amadora, com a expansão de suas aplicações comerciais e industriais. Por volta de 1900, a atenção de Atget se concentrou na paisagem urbana da cidade remodelada pela campanha de modernização (um processo necessariamente destrutivo liderado pelo Barão Georges-Eugène Hausmann), que transformou os devastados bairros medievais de Paris em vastas avenidas, espaços públicos e parques. Essas mudanças, por sua vez, despertaram amplo interesse na "velha Paris", a capital em sua forma pré-revolucionária do século XVIII. O sentimento de Atget pela Paris antiga era parte integrante de sua prática de criar documentos para outros artistas, mas por volta de 1900 esse interesse tornou-se central quando ele se estabeleceu como um especialista em imagens parisienses. Na verdade, seu antigo cartão de visita dizia: "E. Atget, criador e fornecedor de uma 'coleção de vistas fotográficas da velha Paris'. A visão documental de Atget provou ser muito influente, primeiro nos surrealistas da década de 1920, que encontraram sua foto deserta ruas e escadas, vitrines atraentes e evocativas.

produção e na fruição estética. É um olhar atento às mudanças de seu tempo, às transformações vividas pela sociedade ocidental moderna durante o século XIX e início do século XX.

Nesse sentido, no ensaio "Experiência e Pobreza", de 1933, Benjamin apresenta seu ponto de vista justamente sobre uma nova forma de miséria que estaria atingindo a humanidade com o desenvolvimento monstruoso da tecnologia. Trata-se da pobreza em experiências, no marco da pobreza do vínculo entre a comunidade e seu patrimônio cultural. Esta pobreza não é pobreza apenas nas experiências privadas, mas nas experiências da humanidade em geral, dando origem a uma nova forma de barbárie. De acordo com Benjamin, tradicionalmente, a experiência sempre foi comunicada das velhas às novas gerações, de forma benevolente e concisa, com a autoridade da velhice à medida que fomos crescendo: em ditos, em histórias, em narrativas distantes. Para Benjamin, fica claro que as ações da experiência no mundo moderno são decadentes e isso em meio a uma geração que, entre 1914 e 1918, viveu a primeira guerra, uma das experiências mais terríveis do mundo na história universal. "Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos" (2012a, p. 124).

Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças de patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual". A crise econômica está diante da porta, atrás dela uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade tornou-se hoje privilégio de um pequeno grupo de poderosos, que sabe Deus não serem mais humanos que a maioria; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Os outros, porém, precisam arranjar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do essencialmente novo uma coisa sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e histórias a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia irá retribuir-lhe com juros e com os juros dos juros. (BENJAMIN, 2012a, p. 128).

Esta pobreza de experiência, ligada à barbárie da guerra, segundo Benjamin, empurra o homem a avançar, a recomeçar e a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para trás. Nesse contexto, os artistas têm a mesma mentalidade de "começar do princípio quando se inspiraram na matemática e reconstruíram o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspirava nos engenheiros." (BENJAMIN, 2012a, p.125). Sua característica é um desapontamento total com o tempo e ao mesmo tempo uma enorme fidelidade a ele. A arte começa a rejeitar a imagem do homem

tradicional adornado com todas as ofertas do passado, para se voltar para o “homem-nú” da época contemporânea. O que Benjamin nos aponta é um paradoxal limiar entre a perda da experiência tradicional e o potencial revolucionário dessa transformação. Seu olhar crítico enxerga e aponta a quebra da experiência dos tempos modernos como potência para novas ações e percepções estéticas.

Já em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", texto que escreveu durante a estadia em Paris entre 1935 e 1936, Benjamin salienta que as mudanças nos meios de produção levam tempo até se refletirem nas expressões culturais. Tecendo algumas teses sobre a evolução das tendências da arte em suas atuais condições de produção e citando Marx já no primeiro parágrafo do ensaio, o filósofo afirma que a dialética dessas tendências é muito visível na economia e também na cultura (superestrutura) revelando valores adequados aos propósitos do fascismo, por exemplo. Benjamin retoma o conceito de aura e tenta compreender o *hic et nunc* (aqui e agora) da obra de arte. A aura, para Benjamin, faria parte da experiência estética e o conceito de aura revelaria a autenticidade e a singularidade que diferencia a obra de arte tradicional das novas formas contemporâneas de produção e reprodução artística.

Basicamente, segundo Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível desde os gregos que conheciam dois processos técnicos para a reprodução das obras de arte: o molde e a cunhagem de suas moedas e terracotas. Por isso, os gregos teriam sido obrigados, em virtude do estágio restrito de suas técnicas, a criarem valores eternos para a arte. Com a xilogravura, no entanto, as artes plásticas tornaram-se tecnicamente reproduzíveis, e a imprensa prestou o mesmo serviço à literatura. Com a litografia, a técnica de reprodução atingiu um estágio fundamentalmente novo e as artes gráficas adquiriram assim os meios para ilustrar o cotidiano, que é mais uma vez revolucionado com o advento da fotografia, onde o processo de reprodução experimenta uma aceleração ao nível da fala. Os jornais ilustrados e, posteriormente, o cinema são a atualização de todo esse poderoso processo, bem como a reprodução técnica do som pelo rádio. Para estudar esse modelo, segundo Benjamin, nada é mais instrutivo do que examinar como as principais funções da arte (ao longo de todo processo de reprodução técnica da obra de arte) se influenciam mutuamente.

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (BENJAMIN, 2012a, p. 205-206).

Porém, mesmo na reprodução mais perfeita dos dias de hoje, faltaria um elemento: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única onde se passa a história a que foi submetida durante o curso. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, está enraizado na concepção de uma tradição e identifica o objeto. Além disso, no amadurecimento da técnica de reprodução, ela apresenta um aspecto autônomo das novas experiências estéticas que podem ser vividas em novos formatos. Situações inacessíveis ao original, agora estariam nas mãos do espectador. Essas novas circunstâncias deixam a continuidade da obra de arte intacta, mas desvalorizam o seu aqui e agora.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 2012a, p. 182-183).

Esses processos provocam a derrubada da tradição e seu agente mais poderoso, para Benjamin, é justamente o cinema, cujo significado social está em seu aspecto destrutivo e catártico: “A liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”(2012a, p. 183). Em grandes períodos históricos, a percepção do ser humano na sociedade muda conforme seus modos de existência. E é importante tentar compreender as causas sociais das transformações da produção e da reprodução das obras de arte para entender essas mudanças de percepção. Historicamente, as convulsões sociais expressaram essas mudanças. No mundo contemporâneo, as metamorfoses perceptivas podem ser entendidas sob o signo do declínio da aura, onde também podem ser destacadas as causas sociais dessas transformações.

A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais

mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo. Essas formas profanas do culto do belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave. Com efeito, quando o advento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário - a fotografia, contemporânea do início do socialismo - levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao que se anunciava com a doutrina da arte pela arte, que é uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe a estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a concepção que é decisiva aqui: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (BENJAMIN, 2012a, p. 186).

Quando o critério de autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de obras de arte rituais, primeiro mágicas e depois religiosas, as obras de arte contemporâneas são baseadas na prática secular (política). O significado histórico desta reformulação da arte, particularmente perceptível no cinema, permite uma comparação com o desenvolvimento da arte do ponto de vista material e metodológico. Com a fotografia, o valor de culto começa a diminuir, em todas as frentes, em relação ao valor de exposição. Quando o ser humano registra o mundo por meio da fotografia, o valor expositivo ultrapassa o valor de culto e as fotos tornam-se documentos do processo histórico, com significado político latente. A polêmica oitocentista entre pintura e fotografia, pelo valor artístico de suas respectivas produções, é a expressão de uma transformação histórica.

Ao se libertar de seus alicerces culturais, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perde uma certa autonomia, mas justamente por essa circunstância se percebe sua refuncionalização. Segundo Benjamin, a arte contemporânea será mais eficaz se for orientada justamente em termos de sua reprodutibilidade. Tornar o aparato técnico do nosso tempo objeto das preocupações humanas é, portanto, uma tarefa cuja execução daria um sentido social à criação artística contemporânea.

Em particular, em relação ao cinema, com a representação do homem por meio do dispositivo, o ser humano encontra um novo uso muito produtivo porque está diretamente ligado à massa. O cinema e o rádio, por exemplo, mudariam não só o papel do locutor, mas também do público, uma vez que o receptor sempre será um potencial produtor. A reprodutibilidade técnica muda a relação entre massa e arte. O entendimento fundamental, para Benjamin, gira em torno das possibilidades e significados reais do cinema com seu

potencial de persuasão. É a transformação do modo de exposição pela técnica de reprodução também é visível na política, onde a crise da democracia pode ser interpretada como uma crise das condições de exposição dos sujeitos.

A massa é a matriz da qual, neste momento, emana uma atitude completamente nova em relação à obra de arte. A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação da sociedade são duas faces do mesmo processo. O fascismo buscaria governar as massas sem alterar as relações de produção e propriedade.

“Fiat ars, pereat mundus”, diz o fascismo que espera que a guerra proporcione a satisfação artística e uma percepção sensível modificada pela técnica, como diz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l'art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos Deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte. (BENJAMIN, 2012, p. 212).

Se pensarmos na arte cinematográfica, cujo potencial publicitário não pode ser ignorado, a reprodução em massa, para Benjamin, corresponde à reprodução da massa. E todos os esforços para estetizar a política convergiram para o mesmo ponto: a guerra. Diante da estetização da política como prática do fascismo, teríamos que responder politizando a arte: tal seria a tarefa histórica, cuja realização daria seu verdadeiro sentido à arte, e especialmente ao cinema, por exemplo.

No ensaio "O Narrador", também de 1936, observamos que o diagnóstico de Benjamin sobre a perda de experiência em "Experiência e Pobreza" não muda, mas sua apreciação está ligada ao processo de fragmentação e secularização analisado no ensaio sobre as técnicas de reprodução artística. Em "O Narrador", com o subtítulo "Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Benjamin apresenta alguns paralelos com a perda da aura, tendo em vista que a arte de contar histórias estaria chegando ao fim. Na narrativa tradicional analisada por Benjamin havia um caráter de abertura relacionado com a experiência plena da narratividade. Na contemporaneidade, essa abertura da estrutura narrativa tradicional, vinculada à memória popular, se fecha quando a experiência coletiva se perde e outras formas narrativas predominam.

Uma das causas desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa. E tudo indica que continuarão caindo em um buraco sem fundo. Basta olharmos um jornal para nos convenceremos de que seu nível está mais baixo do que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas

também a do mundo moral sofreu transformações que antes teríamos julgado como absolutamente impossíveis. Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. E não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmedidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material e a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos, encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012a, p. 214).

Tudo isso aponta para o senso prático e o sentido da real experiência narrativa. Ela traria de forma aberta e latente uma utilidade que se traduz em ensinamentos, mas hoje as experiências estão perdendo sua comunicabilidade, a arte narrativa estaria próxima do fim “porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção.” (2012a, p. 214). O narrador transmite uma sabedoria que seus ouvintes recebem de forma útil. Benjamin destaca a inserção do narrador e do ouvinte em um fluxo histórico vivo, aberto à proposta coletiva. Quando esse fluxo se esgota, porque a memória da tradição comunitária deixa de existir, na contemporaneidade, o indivíduo isolado, desorientado e desanimado encontra-se nos paradigmas característicos da sociedade burguesa moderna.

Para Benjamin (2012a), a erupção do romance no início da modernidade, com o grande livro do gênero, "Dom Quixote", de Cervantes, já indica o declínio da narrativa e a perda de experiências comunicáveis, quando seu personagem tem caráter fragmentário com certa falta de sabedoria. Historicamente, o que separa o romance da narrativa é que ele está fundamentalmente ligado ao livro e sua divulgação só se tornou possível por meio da imprensa. A tradição oral, herdada da poesia épica, seria de natureza completamente diferente. O romance, cujas raízes remontam à Antiguidade, só pôde realmente florescer na modernidade com a ascensão da burguesia e com as transformações das condições produtivas da época. De acordo com Benjamin, as transformações nas formas épicas seguiram ritmos lentos ao longo dos milênios. Trata-se de uma forma de comunicação humana que permeou a trajetória da civilização de modo ímpar e, se a arte narrativa hoje é rara, a difusão da informação desempenha um papel importante nesse declínio:

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte

narrativa está em, em comunicar uma história, evitar explicações. Nisso Leskov é magistral (...) O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação. (BENJAMIN, 2012a, p. 219).

Consequentemente, o dom de ouvir e a comunidade de ouvintes também desaparecem. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las preservando-as. A relação entre ouvinte e narrador é dominada pelo meu interesse em preservar o que está sendo contado. A mudança nos auditores também é reflexo da evolução das forças produtivas. Nisso, a memória é a faculdade épica por excelência. O homem moderno, de fato, encurtou a narrativa com histórias emancipadas da tradição oral.

Para o filósofo, em tempos antigos, os idosos eram próximos e respeitados pela sociedade por sua riqueza de memória e sabedoria, como pessoas privilegiadas com o poder de contar suas histórias e transmitir suas experiências. Em particular, na contemporaneidade, os idosos são retirados da vida social e encaminhados para asilos. No que se refere ao trabalho, o caráter comunal entre vida e discurso esteve muito presente na organização pré-capitalista, principalmente no artesanato.

O artesanato permitiria, devido aos seus ritmos lentos e orgânicos, ao contrário da velocidade do trabalho industrial, uma sedimentação de diferentes experiências em palavras unificadoras. O ritmo do artesanato, para Benjamin, fazia parte de uma vida mais comunitária, em que, no exercício do trabalho, as pessoas também tinham tempo para contar histórias e trocar experiências. Os movimentos artesanais respeitavam o tempo do material a ser transformado, e isso tem uma relação profunda com a atividade narrativa. Porque uma comunidade de experiências é a base da dimensão prática da narrativa tradicional.

Esse olhar sensível ao ritmo das técnicas artesanais e também às formas das narrativas tradicionais orienta a percepção de Benjamin sobre as mudanças aceleradas tanto nas tecnologias quanto nas narrativas justamente porque ambas se entrelaçam e porque ao longo da história da cultura e cada vez mais na modernidade, as transformações técnicas ditam o modo de vida das sociedades.

A partir de 1936, Benjamin integrou cada vez mais o movimento romântico em sua crítica marxista das formas capitalistas de alienação. Por exemplo, em seus escritos de 1936-1938 sobre Baudelaire, ele retoma a ideia romântica da oposição radical entre vida natural e civilização, no quadro de uma análise de inspiração marxista da transformação do proletariado. Em contraposição aos gestos repetitivos, insignificantes e mecânicos dos

operários diante da máquina, Benjamin invoca uma "vida anterior", simbolizada pelo poeta, como referência a um tempo primitivo rico em significados profundos onde o culto e as celebrações se fundiam. É, portanto, a experiência que alimenta o jogo da correspondência em Baudelaire e o inspira a rejeitar a catástrofe moderna: o essencial é que as correspondências contêm uma concepção de experiência que dá origem a elementos culturais. Esses elementos culturais remetem a um passado distante, análogo às sociedades estudadas, que pode ser salvo pelos dados da memória, não os da história, mas os da pré-história, que constituem a grandeza e a importância de tudo o que conhecemos.

No texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1939, Benjamin (2012c) reafirma que toda experiência é uma questão de tradição e que, tanto na vida privada quanto na pública, os dados congelados na memória se formam e se acumulam coletiva e muitas vezes inconscientemente. Dessa forma, os valores culturais e artísticos são transmitidos coletivamente por meio de determinações históricas da experiência e têm um significado social, refletido na vida política e influenciando o comportamento e a forma de ver o mundo dos sujeitos. Trabalhando com o conceito de *memória involuntária*, para desenvolver uma teoria da experiência, cujo caráter é sinalizar a crescente atrofia da experiência que enfrentamos na contemporaneidade, Benjamin aponta para as possibilidades de reformulação da nossa experiência estética na contemporaneidade.

O significado da experiência estética em Benjamin aparece como um valor cultural que é também um valor artístico. Nesse sentido, a beleza pode ser definida de duas formas: em sua relação com a história e com a natureza. Em qualquer caso, o elemento problemático da beleza, que é a aparência, prevalecerá. Em sua relação com a natureza, a Beleza pode ser definida como o objeto da experiência em um estado de semelhança. A aparência gera admiração que, por sua vez, captura historicamente em uma obra o que as gerações anteriores admiravam, produzindo um grande efeito de massa.

Benjamin chama de aura às imagens que, sediadas na memória involuntária, tendem a se agrupar em torno de um objeto artístico, correspondendo à própria experiência estética. Ante o domínio da arte só há espaço para aquilo em que o homem entrega a sua alma. Benjamin problematiza justamente os fenômenos dos processos de produção cultural modernos em que as técnicas de reprodução irão afetar drasticamente a relação entre os sujeitos e as obras de arte, abrindo espaço para novas experiências. A crise que ele delinea na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise da percepção como um todo. Aí cabe ao nosso olhar entender o conceito de aura na experiência da fruição estética

como um fenômeno definitivo para a compreensão da quebra da aura e das obras de arte não auráticas.

Para Benjamin a experiência estética, assim como toda experiência, é aquilo que deixa uma marca profunda na existência. Possui um caráter transformador do espírito. E acaba se tornando fonte de narrativas políticas e históricas. As narrativas só são possíveis a partir das experiências e são modos de transmissibilidade fundamentais para a existência cultural. Numa sociedade positivista, técnica, massificada, onde as experiências estéticas são reduzidas a meras vivências de reprodução do *status quo*, as grandes narrativas se perdem e, com isso, as memórias e o poder politicamente transformador da arte se perdem também, cedendo lugar ao puro consumismo. Isso se relaciona intimamente com os movimentos de massa. Com isso, a função social da arte é reduzida, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico, acontece a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.

De acordo com os textos de Benjamin, compreendemos que na modernidade a arte se desloca de sua origem religiosa, entretanto, mesmo assim, permanece como objeto de culto. Com a reprodutibilidade, a obra de arte se emancipa pela primeira vez do universo simbólico do rito e do culto religioso. Da antiguidade até a modernidade a obra de arte possuía um valor de culto que estava inserido dentro de uma sociedade em relação a sua função espiritual. Na contemporaneidade surge a arte pela arte. E na contemporaneidade, sobretudo com o cinema, a arte se emancipa por completo. Mas o êxito da renda, do comércio, é que qualifica a obra boa. E a arte acaba servindo como uma ferramenta política ideológica de manipulação das massas. A resposta para essa reificação da obra de arte, segundo Benjamin, deve ser a sua politização. Enquanto o fascismo estetiza a política, usando a arte como instrumento de manipulação, cabe a nós politizarmos a estética, e essa politização seria justamente o fundamento orientador da sua *refuncionalização*. Por isso, esses problemas Benjaminianos no campo da estética estão inseridos numa reflexão mais aprofundada sobre a linguagem, sobre a política e sobre a própria história. E, por essa razão, também se torna fundamental entender as reflexões políticas de Benjamin, inseridas em sua teoria crítica da sociedade do início do século XX, para um entendimento mais amplo de sua teoria estética voltada às vanguardas contemporâneas.

2.3 Potencial revolucionário: constelação Asja Lācis

“Em tempos de luta, a arte deve ser aliada e amiga dos que estão em conflito”¹¹

Sobre a relação entre Walter Benjamin (1892-1940) e Asja Lācis (1891-1979), a amizade entre eles de fato, aproxima Benjamin do marxismo e possibilita a convergência entre importantes atores da vanguarda artística e intelectual europeia. A partir daí, vale refletir sobre a influência de Asja no pensamento e na obra de Benjamin, a fim de compreender sua contribuição para a elaboração de conceitos fundamentais no pensamento do autor. Partimos da premissa de que a figura de Asja Lācis e sua práxis artística e política abriram um novo e definitivo viés no pensamento de Walter Benjamin, que permaneceu presente em seu horizonte conceitual até seus últimos escritos. Encontramos esse viés nas obras que escreveram juntos ou em colaboração: "Nápoles" e "Programa para um teatro infantil proletário". E também na obra em que Benjamin cita diretamente Asja na dedicatória, o seu livro icônico *Rua de mão única*, de 1928, que contém muitas referências às suas experiências juntos: “Esta rua chama-se Rua Asja Lācis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor.” (BENJAMIN, 2012b, p. 9).

Entendemos que Asja Lācis é uma daquelas mulheres negligenciadas pela história da filosofia e que, desde a década de 1960, vem sendo resgatada em relevantes trabalhos arqueológicos. Ao nos inserirmos nesse resgate, com uma abordagem derivada dos textos de Benjamin e seus comentadores, podemos traçar uma costura biográfica e conceitual entre Asja e Benjamin. A perspectiva da arte política presente no pensamento dos dois mudou o paradigma da arte dramática, enumerando uma classe de experimentação teatral que sobreviveu a eles e se espalhou pelo mundo.

Sabemos que o nome de Asja Lācis foi arbitrariamente omitido na organização da obra de Walter Benjamin pela Escola de Frankfurt. Asja Lācis não foi apenas uma musa ou artista inspiradora cuja prática inovadora motivou Walter Benjamin. Foi também uma intelectual e uma artista cuja posição crítica, pensamento teórico e produção textual foram importantes para a elaboração das mais surpreendentes expressões estéticas de vanguarda, bem como para a própria teoria crítica. Sua postura reflete um pensamento aguçado, ligado ao espírito de seu tempo, com propostas de transformações artísticas, políticas e de justiça social.

¹¹LĀCIS, Asja. *Signals from Another World: Proletarian Theater as a Site for Education/Texts by AsjaLācis and Walter Benjamin*, with introduction by AndrisBrinkmanis, 2017.

Nascida em Riga, Letônia, foi atriz, dramaturga, pedagoga e feminista que, além de protagonista, foi elo entre as vanguardas alemã, letã e russa.

Em 1924, em Capri, Benjamin conheceu Asja e o amor pela comunista foi relatado em suas cartas a Scholem (1989) como uma “libertação vital” que ia além da dimensão privada. Nas trocas intelectuais com Asja, Benjamin se aproximou de “uma visão intensa da atualidade do comunismo radical.” (BENJAMIN in WITTE, 2017, p. 60). Segundo Witte, esse impulso foi aprofundado pela leitura de “História e consciência de classe”, de 1923, de Lukács. A influência de Asja Lācis sobre Benjamin deixou profundas marcas afetivas, mas, sobretudo, foi através da relação com ela que Benjamin iniciou suas reflexões sobre o marxismo, conheceu Bertolt Brecht, e realizou diversas viagens à Rússia que culminaram na sua nova concepção de materialismo histórico.

Parece interessante analisar, sobretudo, a partir da noção de *experiência estética* e da noção de *refuncionalização da arte*, já trabalhadas anteriormente, o potencial revolucionário da arte e o interesse pelos temas da infância e da cidade que unem a reflexão de ambos. Benjamin mostra um olhar renovado sobre temas que se interpenetram, como a infância, a educação, a cidade, a política, a tecnologia e a arte contemporânea.

Durante a estadia em Capri, no verão de 1924, Asja Lācis e Walter Benjamin aprofundaram o relacionamento em torno de temas de interesse comum, como o teatro infantil e o comunismo bolchevique. Também viajaram para cidades como Pesto, Pompéia e Nápoles, lugares que os inspiraram a escrever juntos o ensaio que demonstra sua paixão comum pela atmosfera especial das cidades. Ainda nesse mesmo ano, mas em Berlim, através de Lācis, Benjamin conheceu Bertolt Brecht (1898-1956), com quem estabeleceu uma profunda amizade que perduraria até aos últimos dias da vida do filósofo. Benjamin também viajou no ano seguinte para Riga, na Letônia, para visitar Asja Lācis e descobrir a sua atividade teatral com crianças. Estas transformações, são metamorfoses que vão desde o amplamente conhecido “abraço crítico” ao comunismo político e ao materialismo histórico, até aos conceitos mais esotéricos sobre a infância, a educação, a cidade, a tecnologia e a arte contemporânea.

As primeiras trocas com Asja estão registradas no texto escrito em conjunto, intitulado “Nápoles”, de 1925, onde os dois entrelaçam os conceitos de *porosidade* e *constelação*, noções que aparecerão em obras posteriores. Além disso, ao longo de sua relação com Asja, Benjamin teria se apaixonado pelo teatro de vanguarda (pelo teatro como espaço educativo e revolucionário), sobretudo em seus projetos para o teatro infantil, escrevendo textos sobre o

assunto como o “Programa para um teatro infantil proletário”, de 1928, e diversas outras reflexões sobre o teatro, sobre a arte e sobre a infância .

Assim, mais do que uma personagem feminina no pano de fundo da biografia benjaminiana, e apresentada apenas como uma amante que o apresentou ao comunismo, Asja Lācis provocou algumas das mais profundas transformações na forma como Benjamin passou a ver o mundo das artes, da política e, sobretudo, na sua forma de fazer filosofia. No entanto, Asja foi omitida da bibliografia e da biografia de Benjamin quando Adorno e Scholem apagaram seu nome durante a organização póstuma da sua obra: uma sombra se projetou sobre seu nome, a escola de Frankfurt não creditou seu trabalho em “Nápoles”, nem o “Programa para um teatro infantil proletário” foi publicado, assim como a dedicatória do preâmbulo foi apagada em *Rua de mão única*.

Asja havia sido presa e enviada a um *campo de concentração* em meados de 1938, permanecendo prisioneira por 10 anos. Ela não soube da morte de Benjamin até sua libertação em 1948. Viveu até 1979, atuante no teatro e no cinema de vanguarda e com algumas obras escritas. Como tantos camaradas, Lācis foi vítima da repressão stalinista, mas sobreviveu. No entanto, o seu nome raramente é encontrado nas historiografias oficiais. Muitos documentos estão espalhados ou trancados em arquivos.

A obra pedagógica, teatral e teórica de Lācis, embora pouco conhecida e subjugada, é uma das páginas fascinantes do século XX. Durante a efervescência de 1968, começou a emergir o resgate da participação e relevância de Asja para o pensamento cultural de esquerda, por meio de uma arqueologia de sua própria produção intelectual. O nome de Anna Ernestovna “Asja” Lācis reapareceu entre os jovens pesquisadores culturais como ruínas descobertas de uma história esquecida. Um elemento importante que faltava em certa trajetória político-cultural havia sido redescoberto. Com ele, o pequeno ensaio de Benjamin “Programa para um teatro infantil proletário” recuperou o caráter de uma prática pedagógica político-estética concreta e dialética, baseada na experiência real. Seus escritos sobre a infância e a pedagogia assumiram, então, também um caráter programático: contrariando todos os modelos educacionais e comportamentais burgueses dominantes e identificando os próprios fundamentos ideológicos capitalistas da educação infantil, a fim de evitar a auto-alienação.

Em 1968, a crítica literária alemã Hildegard Brenner¹² encontrou uma fonte incrível de relatos em primeira mão. Enquanto trabalhava em edições dedicadas aos escritos de

¹² Hildegard Brenner, nascida em Bonn, é uma estudiosa literária alemã. Em 1971, foi publicada *Revolutionär im Berufs*, única publicação em língua alemã de textos da letã Asja Lācis, editada por Brenner.

Benjamin, ela conheceu Asja Lācis e organizou um livro de memórias sob o título *Profissão revolucionária* (1971), onde estão reunidos relatos sobre Benjamin e Brecht, dentre outros. Uma séria reavaliação do trabalho de Lācis ainda está em sua infância. Contribuidores relevantes, além de Brenner, incluem o crítico de arte e curador Andris Brinkmanis¹³ e a escritora Antonia Grunenberg¹⁴, autora do recente livro *Walter et Asja*.

Por isso, é importante sublinhar que o turbulento início do século passado na Europa e na Rússia tornou-se o berço de uma geração transnacional de artistas e intelectuais. Esses grupos de vanguarda se radicalizaram através de uma experiência traumática comum. Eles ansiavam por fundir arte, vida e política para quebrar velhos hábitos e modos de vida burgueses, que levavam à guerra e à barbárie, a favor de algo que ainda estava por vir, um novo mundo que eles lutavam para construir. Encarnavam uma aspiração à liberdade, uma consciência crítica própria de uma geração que acreditava no poder transformador da linguagem artística. Todos atrelados ao conteúdo da arte em seu potencial revolucionário para uma sociedade nova e mais humana, em que formas de cultura pudessem ajudar a construir novos paradigmas.

Asja testemunhou os eventos revolucionários de 1917 como membro do Partido Comunista e do núcleo de artistas, poetas, teóricos e diretores do teatro de vanguarda, incluindo Eisenstein, Mayakovsky, Stanislavsky, Tairov e Vygotsky. De acordo com Grunenberg (2022, p.18), “nesse período em que Moscou tornou-se sede do governo da nova Rússia, tempos de revolução e guerra civil, a arte e a cultura foram um motor vital de desenvolvimento político e social.” Os artistas não eram apenas objeto de atenção do público: eles eram literalmente cortejados pelos bolcheviques no poder. Em 1918, a aldeia russa de Orel tornou-se palco da importante experiência de Lācis com órfãos de guerra russos. Nas ruas de Orel, em praças e cemitérios, em porões e em prédios em ruínas, ela viu bandos de órfãos de guerra abandonados, crianças cuja infância havia sido totalmente comprometida. Para fazer algo por eles, Asja empreende a tarefa que a dominaria completamente: através do teatro experimental, ela ajudava as crianças a superar o trauma e a violência do pós-guerra pela improvisação, performance e brincadeiras. Era um teatro infantil feito por e para crianças. Enfatizava o processo, numa prática em que a dimensão

¹³ Andris Brinkmanis é crítico de arte e curador, nascido em Riga e radicado em Milão. Ele é um professor sênior e o líder do curso de bacharelado em pintura e artes visuais na NABA em Milão. Colaborou como curador em três projetos expositivos nos últimos anos: “Archives of Anna 'Asja' Lācis”, Documenta 14, Kassel, 2017; “Asja Lācis: Engineer of the Vanguard” na Biblioteca Nacional da Letônia em Riga, 2019; e “Sinais de outro mundo: Asja Lācis e teatro para crianças” em AVTO Istanbul, 2019. Dedicou-se a um livro sobre Lācis em italiano.

¹⁴ Antonia Grunenberg é uma cientista política alemã, pesquisadora do totalitarismo e especialista no pensamento político de Hannah Arendt. Ela é professora emérita na Universidade de Oldenburg, onde lecionou como professora titular. O livro “Walter e Asja” é uma publicação recente em francês, de fevereiro de 2022.

coletiva tornara-se mais importante do que o resultado final. Essa façanha de empoderamento lançou as bases da sua metodologia.

Conforme Brinkmanis (2017), a primeira visita de Lācis à Alemanha, em 1922, apresentou-a a grandes intelectuais, como Fritz Lang, Erwin Piscator e Bertolt Brecht, com quem colaboraria definitivamente. Brecht assume algumas de suas ideias em sua experimental forma de teatro modernista *Lehrstücke*, com peças didáticas. Sua colaboração com Piscator, por sua vez, por meio dos círculos teatrais, proporcionou insights que ele incorporou à sua prática teatral e cinematográfica, assim como Lang. Foi então que a constelação ao seu redor começou a se formar.

Mas foi em Capri, em 1924, no início da relação de amizade e estímulo mútuo com Walter Benjamin, que essa constelação finalmente tomou forma. Seu artigo em co-autoria "Nápoles" de 19 de agosto de 1925, publicado no *Frankfurter Zeitung*, inicia essa troca produtiva. O filósofo havia trabalhado durante o inverno na Biblioteca Estadual de Berlim para, munido de suas mais de seiscentas citações, viajar para a Itália e escrever “A origem do drama trágico alemão”. De acordo com seus planos, esse trabalho lhe garantiria uma vaga na Academia de Frankfurt, o que não aconteceu.

Um cartão postal de Capri¹⁵ datado de 1924 informava a amiga de Asja, a atriz Elvīra Bramberg, que ela havia se mudado para a ilha devido à doença de sua filha, Dagmāra (Daga). Bernhard Reich, que as acompanhava, logo teve que sair para trabalhar em Paris. Walter e Asja tornaram-se amigos e compartilharam impressões. Escrito como um conjunto literário de imagens mentais, “Nápoles”¹⁶ trata sobre a vida cotidiana e sua “teatralidade”, usando metáforas como as de “porosidade” e “constelação”, modelos experimentais para a prática revolucionária (que mais tarde se tornaram princípios filosóficos). Lācis construiu junto a Benjamin uma visão relacional entre política, arte e vida, elementos essenciais da teoria crítica benjaminiana.

Nápoles fornece uma densa descrição atmosférica dos fenômenos extravagantes da vida cotidiana napolitana e funciona, à primeira vista, como uma fuga literária das exigências teóricas da pesquisa sobre o drama trágico. Benjamin e Lācis fazem do conteúdo

¹⁵ No cartão, Asja relata: “Costumava fazer compras com Daga na Piazza. Um dia eu queria comprar algumas amêndoas em uma loja; Eu não sabia a palavra para amêndoas em italiano, e o vendedor não entendia o que eu queria dele. Ao meu lado estava um cavalheiro, que disse: “Posso ajudá-la, senhora?” “Por favor,” eu disse. Peguei as amêndoas e voltei para a Piazza com meus pacotes. O senhor me seguiu e perguntou: “Posso acompanhá-la e levar seus pacotes?” Olhei para ele e ele prosseguiu: “Permita-me apresentar-me, Doutor Walter Benjamin”. Minha primeira impressão: óculos que lançavam luz como faróis, cabelos escuros e grossos, nariz fino, mãos desajeitadas - tinha deixado cair os pacotes. No geral, um intelectual sólido - um dos ricos. Ele me acompanhou até a casa e perguntou se poderia me visitar”. (tradução nossa, in LACIS, 1989, p. 37-38.).

¹⁶ Em Rua de mão única, “Nápoles” é o primeiro título da subseção “Imagens do pensamento”. Benjamin, 2012b, p.147.

da porosidade o princípio estruturante do seu trabalho sobre a cidade italiana. A agitação de Nápoles torna-se o próprio estilo ideal de escrita, aninhado numa mistura de teatro e poesia, forma e conteúdo. Nesta obra “literária” comum, a porosidade caracteriza o caos e a diversidade não só da cidade, mas das possibilidades intelectuais, percebendo que tudo se mistura, se interpenetra e improvisa, nada está fixo. Nos escritos de Nápoles, Benjamin e Lācis empreenderam juntos a interpenetração conceitual do natural com o cultural: seja no que diz respeito à arquitetura, considerando-a tão porosa quanto a rocha, seja no que diz respeito à vida social.

Os poros são, inicialmente, propriedades do material da construção arquitetônica napolitana, mas estendem-se à vida social que se desenvolve nos espaços públicos. Benjamin ficou muito impressionado com a natureza física e cultural “porosa” de Nápoles. Esta noção de porosidade tornou-se fundamental tanto para Benjamin quanto para Lācis. A porosidade, em Nápoles, surge de algo absolutamente real. É o resultado do tufo, material de construção da maioria das casas da cidade. O tufo é um material resultante das abundantes erupções vulcânicas da região, nasce do magma projetado no ar e transformado em pedra. O vapor de água e outros gases escapam e deixam vazios na pedra, tornando-a porosa. Devido à sua porosidade, o tufo é mais leve que outros materiais e por isso tem maior capacidade de isolar residências. Além disso, sua baixa resistência o torna econômico e ideal como material de construção. Escadas, praças e casas são ambientes para experimentação. Benjamin e Lācis escrevem que em Nápoles construção e ação se fundem em pátios, pórticos e escadarias. Espaços capazes de se tornarem palco de constelações de acontecimentos novos e inéditos em todos os lugares. A cidade inteira vira uma grande escola de teatro:

A arquitetura é porosa como essas rochas. Construção e ação se entrelaçam uma à outra em pátios, arcadas e escadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos. Evita-se o definitivo, o gravado. Nenhuma situação aparece, como é, destinada para todo o sempre; nenhuma declara o seu "desta maneira e não de outra". Aqui é assim que se materializa a arquitetura, essa componente mais concisa da sociedade. (...) A porosidade se encontra não só com a indolência do artífice meridional, mas sobretudo com a paixão pela improvisação. Para ele, em qualquer caso, espaço e ocasião devem permanecer preservados. Usam-se prédios como palcos populares. Toda a gente os divide num sem-número de áreas de representação simultaneamente animadas. Balcões, átrios, janelas, portões, escadas, telhados, são ao mesmo tempo palco e camarote. Mesmo a existência mais miserável é soberana no vago conhecimento duplo de atuar em conjunto, em toda a perversão, numa cena de rua napolitana, que nunca se repete; de, em sua pobreza, gozar o lazer de acompanhar o grande panorama. (LĀCIS; BENJAMIN, 2012b, p. 149-150).

A porosidade é, portanto, o conceito pelo qual Lācis e Benjamin tentam expressar uma *forma-de-vida* cuja capacidade de renovação acompanha a imprevisibilidade cotidiana de seus atores, de modo que dela depende o futuro da cidade, que reconstrói suas próprias leis segundo regras internas: “a vida doméstica é repartida, porosa e entremeada”. A porosidade faz parte de uma linguagem gestual cujos corpos se atualizam compartilhando-a com os outros. “Cada atitude e desempenho privado é inundado por correntes da vida comunitária.” O existir enquanto um assunto privado, torna-se aqui objeto da coletividade. Indecifrável em sua totalidade para os estrangeiros, a porosidade tornou-se um modo de vida, que se espalhou entre os napolitanos: “aqui também há uma interpenetração do dia e da noite, do ruído e do silêncio, da luz de fora e da escuridão de dentro, da rua e do lar.” (LĀCIS; BENJAMIN, 2012b, p. 154 -155). E está presente no ritmo narrativo da experiência vivida em conjunto e registrada na escrita como expressão libertadora.

Os cafés são verdadeiros laboratórios desse grande processo de interpenetração. Neles, a vida não tem tempo de se estabelecer para se estagnar. São espaços abertos e insípidos, do gênero botequim de políticos, e os vienenses, de caráter literário restrito a burguesia, é sua antítese. Cafés napolitanos são exíguos. É praticamente impossível uma permanência mais longa. Uma xícara fervente de café expresso - nas bebidas quentes esta cidade é tão insuperável como nos sorbets, spumones e sorvetes - despacha o freguês com uma saudação. O cobre das mesas reluz; elas são pequenas e redondas, e um grupo de aspecto grosseiro já dá meia-volta, hesitante, da soleira. Apenas poucas pessoas conseguem tomar assento aqui e por poucos instantes, três gestos rápidos e está feito o pedido. (BENJAMIN, 2012b, 156-157).

Benjamin e Asja deixam entender que esse cotidiano de uma vida comum, repartida e interpenetrada característica no dia-a-dia de Nápoles, sugere a porosidade que caracteriza uma mistura, onde tudo está inserido e encaixado, onde todos estão incluídos, enquadrados, entremeados uns aos outros nos gestos da vida social. Nesse sentido, pode-se afirmar que a criação do conceito de porosidade surge do interesse comum em observar a cidade, acompanhado do interesse pela atuação cênica. Assim, conscientes de que a improvisação é o que caracteriza a arquitetura e o modo de vida poroso e que esse cotidiano pode ser observado como algo encenado, Benjamin e Lācis acrescentam, ao final do ensaio, descrições elogiosas da língua napolitana profundamente ancoradas nos gestos.

Essa porosidade da experimentação, da improvisação, do gesto e da brincadeira será, como veremos, a característica mais procurada no Programa para um teatro infantil proletário. A noção de porosidade ganha força na obra de Benjamin e uma análise mais aprofundada revela que ela será fundamental em seus trabalhos posteriores. Podemos

especular que essa porosidade é embrionária de noções semelhantes como as de constelação, limiar e imagem dialética: os futuros textos de Benjamin, como aquele que escreveu com Lācis, estão repletos de interpenetrações porosas.

De acordo com Witte (2017), Benjamin seguiu Asja para Riga em 1925 e para Moscou em 1926, capturando seu nomadismo apaixonado pela “cidade” em vários fragmentos de sua *Rua de mão única* e nos “Diários de Moscou”. Durante viagens a Frankfurt com Asja, Benjamin realizou conferências de rádio e começou a intensificar suas trocas intelectuais com Adorno. Logo um pequeno grupo se formou em torno de Benjamin e Asja em Königstein: Adorno, Gretel e Max Horkheimer se engajaram em processos teóricos que são fundamentais para a obra de Benjamin, tratando de conceitos como os de “aura” e “imagem dialética” e que faziam parte de um pensamento construído em conjunto sobre as formas culturais contemporâneas.

Em 1928, Asja participou de um novo projeto educacional, uma comunidade experimental em que montou um cinema infantil trabalhando nele em estreita colaboração com a viúva de Lenin, Nadezhda Kroupskaia. Foi um dos primeiros cinemas infantis em Moscou aberto nas instalações do antigo cinema dos Balcãs. Envolveu os órfãos de guerra e criou uma comunidade na qual eles administravam a função cinematográfica, escolhiam o repertório, promoviam e avaliavam os filmes. Segundo Brinkmanis (2017), seu livro “Crianças e cinema”, em co-autoria com Ludmilla Keilina e publicado em Moscou em 1928 com capa e gráficos de Varvara Stepanova, continua sendo uma contribuição única para o tema. Sua influência diante desta nova pesquisa precede a pesquisa midiática de Benjamin sobre o Cinema para seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1935).

Asja retornou a Berlim em 1928 como representante oficial da missão comercial soviética à Alemanha para cinema infantil e documentários, organizando apresentações de cultura e cinema soviéticos. Passava a maior parte do tempo na companhia de Brecht e Benjamin, levando-o a reuniões de escritores revolucionários em salões operários e a uma série de peças proletárias encenadas por crianças. Foi aí que ele notou que as crianças em suas peças estavam encenando “sinais de outro mundo”, apontando para a vida em um estado de revolução permanente.

Quanto ao Programa para um teatro infantil proletário, surge quando começaram a ser desenvolvidos planos para a educação e apoio estatal às crianças com papel importante em artes como o teatro: “nós, os educadores, também aprendemos e vimos muitas coisas novas: a facilidade com que as crianças sabem adaptar-se às situações, até que ponto são criativas e com que sensibilidade reagem” (LĀCIS, 1989, p.83). De acordo com Asja, essas crianças

que pareciam incapazes e limitadas, revelaram habilidades e talentos insuspeitados. Durante as performances, eram liberadas tensões surpreendentes, que “a imaginação desenfreada de suas invenções tornou tangíveis”:

Em 1928, em Berlim, contei a Johannes R. Bechere e Gerhard Eisler sobre meu trabalho. Gostei do modelo de educação estética infantil e propuseram criar um teatro infantil na casa de Liebknecht. Tive, portanto, de elaborar o programa. Em Capri (1924) eu já havia conversado com Benjamin sobre o teatro das minhas crianças e ele demonstrou um interesse extraordinário. "Vou escrever o programa", disse ele, "e explicar e motivar teoricamente o seu trabalho prático." Na verdade, ele o escreveu, mas no primeiro rascunho minhas teorias foram expostas de uma forma terrivelmente complicada. Na casa de Liebknecht liam e riam: "Benjamin certamente escreveu isso para você!" Levei o programa de volta para Walter Benjamin: ele precisava escrever de uma forma mais compreensível. Assim nasceu o Programa para um Teatro Infantil Proletário em sua segunda versão (a primeira não foi mais redescoberta). (LÄCIS, 1989, p.83).

Na segunda e última versão, o argumento construído por Benjamin é ousado e procura evidenciar uma perspectiva educacional em que as interpenetrações “porosas” da estética, da ética e da política são assimiladas pela educação. A partir da publicação do Programa, passa a ter uma influência significativa no teatro contemporâneo, pois além de apresentar a concepção de Lācis sobre o teatro infantil e a correspondente nova ideia de infância numa perspectiva revolucionária, está em consonância com seus outros textos sobre arte, experiência estética e literatura infantil. Contudo, o trabalho de Asja Lācis foi quase completamente ignorado. Na Alemanha não foi diferente: o Programa foi eliminado na primeira edição da obra que reunia os escritos de Benjamin. Publicada pela Suhrkamp apenas em 1968 e posteriormente mencionada nas memórias de Lācis, em 1971.

Benjamin completará o “Programa de um teatro infantil proletário” como metodologia centrada no trabalho de Lācis. Segundo Benjamin (2009, p112), a educação proletária deve ser baseada na consciência de classe. Uma educação que pense nas gerações futuras, a médio e longo prazo. A tarefa do teatro infantil seria liberar os sinais infantis do perigoso mundo burguês da pura fantasia e aplicá-los aos materiais na realização de oficinas teatrais. O gesto aqui é muito importante. O que caracteriza o gesto de cada criança é que a criatividade é proporcional à receptividade. E em todos esses gestos predomina a improvisação porque é a estrutura da qual emergem os gestos significantes. O gesto infantil que desativa os objetos de seu uso programado, dando-lhes novos usos e novos significados, também tem o poder de desativar as engrenagens de um sistema consumista alienado que nos leva à catástrofe.

Esta é a dialética positiva da questão. Uma vez, porém, que a totalidade da vida, em sua plenitude ilimitada, aparece emoldurada em um contexto e como terreno única e exclusivamente no teatro, por esse motivo o teatro infantil proletário é para a criança proletária o lugar de educação dialeticamente determinado. (BENJAMIN, 2009, p. 113).

Na força dessa experiência mediada pelo programa escrito por Benjamin, Asja lança as bases para as práticas dramáticas experimentais de um teatro político, educativo e comunitário. Era uma prática que indicava o teatro como ferramenta de consciência crítica, enfatizando a reativação ou liberação de expressão criativa e corporal, energia, gestos bloqueados e impulsos vitais por meio do trabalho coletivo, em um ambiente circunscrito: a comunidade. E que via o teatro/drama como um processo de educação estética antiautoritária com forte vocação de empoderamento social. Para o verdadeiro observador, e este deve ser o ponto de partida da educação, cada ação e gesto da criança se torna um sinal, não tanto um sinal do inconsciente, de processos latentes, repressões e censuras, mas um sinal de outro mundo no qual a criança vive e comanda:

Mas à observação - e somente aqui começa a educação - toda ação e gesto infantil transformam-se em sinal. Não tanto, como apraz ao psicólogo, sinal do inconsciente, das latências, repressões, censuras, mas antes sinal de um mundo no qual a criança vive e dá ordens. O novo conhecimento da criança, que se desenvolveu nos clubes infantis russos, levou ao seguinte postulado: a criança vive em seu mundo como ditador. Por isso, uma "teoria dos sinais" não é nenhuma força de expressão. Quase todo gesto infantil significa uma ordem e um sinal em um meio para o qual só raramente homens geniais descortinaram uma vista (...) É tarefa do diretor libertar os sinais infantis do perigoso reino mágico da mera fantasia e conduzi-los à sua execução nos conteúdos. Isto acontece nas variadas oficinas de trabalho. Nós sabemos - para falar apenas da pintura - que o essencial, também nessa forma de atuação infantil, é o gesto. Konrad Fiedler, em seu livro *Schriften über Kunst* [Escritos sobre arte], foi o primeiro a provar que o pintor não é um homem que vê de maneira mais naturalista, poética ou extática do que as outras pessoas. É antes um homem que observa mais intimamente com a mão quando o olhar se tolhe; que transmite a inervação receptiva dos músculos ópticos à inervação criadora da mão. Inervação criadora em correspondência precisa com a receptiva, eis todo gesto infantil. O desenvolvimento desse gesto infantil até as diferentes formas de expressão - enquanto preparação de requisitos teatrais, pintura, recitação, música, dança, improvisação - compete às variadas oficinas. Em todas elas a improvisação permanece como central; pois, em última instância, a encenação é apenas a síntese improvisada de todas. A improvisação predomina; ela é a constituição da qual emergem os sinais, os gestos sinalizadores. E encenação ou teatro deve, justamente por isso, ser a síntese desses gestos, pois tão somente a encenação se manifesta de maneira inesperada e única, e o gesto infantil tem nela portanto o seu autêntico espaço. Aquilo que se extrai à força das crianças, como "desempenho" acabado, jamais pode medir-se em autenticidade com a improvisação. (BENJAMIN, 2009, p.115-116).

O que é revolucionário é o sinal do futuro que fala através do gesto da criança (BENJAMIN, 2002, p. 119). Esse trabalho coletivo irradia não apenas as forças mais

poderosas, mas também as mais atuais. A relevância de cada ação e cada gesto infantil torna-se um signo. O essencial, nessa forma de representação infantil, é o gesto. A pedagogia proletária demonstra sua superioridade em garantir às crianças a realização de sua infância, através do gesto. A visão conceitual de Asja em sua obra teatral, encapsulada no programa escrito por Benjamin, mudou o paradigma do drama ao enumerar uma classe de experimentação que sobreviveu a eles e se espalhou pelo mundo.

Asja Lācis estabeleceu colaborações com importantes figuras intelectuais, muitas vezes criando terreno fértil para o surgimento de "constelações" únicas. Foi graças a ela que se tornou possível o encontro do "maior poeta alemão vivo com o mais importante crítico da época", como Hannah Arendt descreveria mais tarde o encontro entre Bertolt Brecht e Walter Benjamin em "Men in Dark Times" (ARENDR, 1968, p. 65). A abordagem artística e pedagógica de Lācis, que emerge claramente da constelação que se formou ao seu redor, nos ajuda a entender isso. Todos os atores envolvidos nesta constelação tentaram capturar, à sua maneira, uma síntese do estético e do político. Quando observamos seu entrelaçamento, fica evidente a influência mútua entre Asja e Benjamin. O viés político que a obra de Benjamin adquiriu, a partir das trocas com Asja, revela o tom revolucionário do seu pensamento. Benjamin, como um dos escritores mais críticos da história, junta-se a Lācis na postura revolucionária: ela assume posições cada vez mais radicais no teatro de vanguarda e assume a pena como arma da crítica em benefício da justiça, implicando à arte um lugar de destaque na revolução popular.

O ensaio sobre Nápoles e o projeto teatral para crianças afirmam algo que ambos compartilharam na percepção do gesto da criança, que a vida adulta perde como experiência e que a enriquece pelo reconhecimento de sua nostalgia. Esse reconhecimento também pode ser encontrado na atividade artística ou filosófica: "de forma verdadeiramente revolucionária, o signo secreto de atos futuros, que fala através do gesto infantil". É também isso que o teatro épico brechtiano explora ao encenar a vida moderna, nos gestos, nas sucessivas interrupções no curso das ações, na distância, na repetição, na contradição e na simultaneidade das diferentes formas de vida, criando obras perceptíveis pelo choque, didático nesse sentido, tanto para os atores quanto para o público que se torna ativo, pensando.

O ano de 1924 foi, portanto, decisivo na vida e na obra de Benjamin. Ele dá uma guinada e, de filósofo metafísico, com pretensões acadêmicas, torna-se um ensaísta politicamente engajado, aproximando-se cada vez mais do materialismo dialético. Fragmentos dessa virada podem ser encontrados em textos de jornais, revistas e cadernos de

cultura a partir de 1925, reunidos e publicados em 1928 sob o título *Rua de mão única*. Este livro não acadêmico tornou-se uma das obras mais importantes da literatura de vanguarda alemã da década de 1920, tanto por seu estilo fragmentário quanto por sua forma gráfica e design. A essência dessa obra seria a política em imagens alegóricas, através da figura do *flâneur*, que reaparecerá no projeto das “Passagens”. Benjamin reuniu imagens num caleidoscópio de experiências sociais enquanto escritor. Coloca em prática uma nova forma literária e aplica um agudo senso crítico em relação à sociedade capitalista, consumista e aos conseqüentes riscos de sua exploração desenfreada sobre a natureza.

Tendo em vista o contexto histórico e político, e considerando a biografia e a produção intelectual de Walter e Asja, podemos realizar a releitura de *Rua de mão única* sob o ângulo das interpenetrações e trocas entre ambos. Benjamin escreveu os textos reunidos nessa obra ao longo da década de vinte, sob a influência e inspiração das inúmeras viagens que realizou e, sobretudo, influenciado pelo contato com Asja Lācis e com a vanguarda artística da época.

Nestes textos, ao atribuir ao proletariado o controle das relações entre a humanidade e a natureza, como objetivo da revolução, Benjamin vai além dos objetivos fixados exclusivamente nos processos sociais e econômicos. Nessas declarações, Benjamin também determina a concepção política que deveria cortar o estopim que constitui o domínio contínuo da burguesia, e ameaça um desenvolvimento cultural de mais de três mil anos. No livro *Rua de mão única*, encontramos, sob o título “Alarme de incêndio” (1928), uma premonição histórica das ameaças do progresso em que Benjamin reafirma sua posição crítica: “se a derrubada da burguesia pelo proletariado não ocorresse antes do momento catastrófico do progresso técnico-científico, sinalizado pela inflação e pela guerra química, tudo estaria perdido” (Benjamin, 2012b, p.46). Teríamos que cortar o pavio antes que a faísca atingisse a dinamite. “Alarme de incêndio” é um sino que toca e tenta chamar atenção para os perigos iminentes que nos ameaçam, para as novas catástrofes dirigidas aos contemporâneos e que se avolumam no horizonte.

No texto inicial de *Rua de mão única*, intitulado “Posto de Gasolina”, Benjamin expõe as mudanças nas condições de produção materiais da época que influenciam as transformações da literatura, e afirma que as opiniões, para o aparato gigantesco da vida social, são o que o óleo é para as máquinas: “ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo para as máquinas. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.” (BENJAMIN, 2012b, p. 9). Por exemplo, em outro fragmento “Canteiro de obra”, a sua escrita já começa a parecer impregnada de elementos históricos e sociais

mais precisos e advindos desse olhar atento ao mesmo tempo para as mudanças nos meios de produção cultural e para o universo infantil:

Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas. Seria preciso ter em mira as normas desse pequeno mundo de coisas, se se quiser criar deliberadamente para as crianças e não se prefere deixar a atividade própria, com tudo àquilo que é nela requisito e instrumento, encontrar por si só o caminho que conduz a elas. (BENJAMIN, 2012b, p.17).

Foi, portanto, a partir do encontro com Asja Lācis que Benjamin se dedicou a redescobrir suas memórias de infância e a tecer filosoficamente ideias sobre a criança, a brincadeira e a educação. O que indica ainda que esse movimento o levaria a deixar de lado a exegese da literatura alemã e a se dedicar a novas formas literárias, como a presente *Rua de mão única*, composta por aforismos, sonhos, ensaios e fragmentos. Essa forma literária apresenta características que, por suas “permeabilidades” estilísticas, também podem ser consideradas porosas.

Nesse sentido, podemos entender que a prática teatral de Asja Lācis com crianças, que é a prática da improvisação como potencial para transformações pessoais e sociais, torna-se central não apenas na defesa do teatro infantil, mas em toda a filosofia de Benjamin, que passou a buscar uma ruptura com a ideologia ancorada em conceitos filosóficos tradicionais, acrescentando dinamismo às ideias, da mesma forma que a estética e a política ganharam um lugar central em sua filosofia. Esta visão de educação, mediada pelo caráter estético e político que a prática teatral de Lācis lhe confere, é o elemento que também liga Benjamin a Bertolt Brecht e ao seu teatro épico - uma amizade que perdurou mesmo após a separação do filósofo da atriz. A “porosidade” benjaminiana é, portanto, o resultado direto de sua relação com os diferentes personagens que encontra ao longo de sua jornada. Muitos personagens são sem dúvida bastante significativos, mas o significado de Asja Lācis que, como engenheira, abriu uma nova e definitiva "rua" em Walter Benjamin, lançando nova luz à arte, à infância e à cidade, promove a centralidade da relação estética e política no pensamento benjaminiano. A dialética do pensamento de Benjamin, articulando teoria e prática, seu legado para o ensino do teatro e para pensar a relação entre os sujeitos e as cidades, são sem dúvida muito relevantes e atuais. Por isso, buscamos destacar o papel fundamental de Asja Lācis neste processo, contribuindo (de modo ainda incipiente) para o seu resgate no panorama cultural ocidental. Este papel não foi o de uma simples personagem secundária, pois a trama intelectual e artística entre os dois lhe confere papel de protagonista.

Para Walter Benjamin, a forma de perceber a realidade, após 1924, mudou radicalmente. Passou a compreender o mundo de forma "porosa", ou seja, a partir de um sistema que faz a mediação entre sensações internas e externas, entre imagens da percepção do presente e do passado, coletando fragmentos, atravessando memórias e construindo narrativas. Essa escrita, fragmentada, que resulta do encontro com Asja, é fruto da reverberação perceptiva comum entre os dois. Com efeito, já em 1924, Benjamin definiu os contornos tão decisivos quanto emblemáticos da sua trajetória, por meio de conceitos e insights sobre a infância, a educação, a cidade, a tecnologia, a política e a arte contemporânea, que permaneceram constantes até sua morte em 1940.

3. INTERSECÇÕES BENJAMINIANAS EM GIORGIO AGAMBEN

“Toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas antes de mais nada ‘mudar o tempo.’”¹⁷

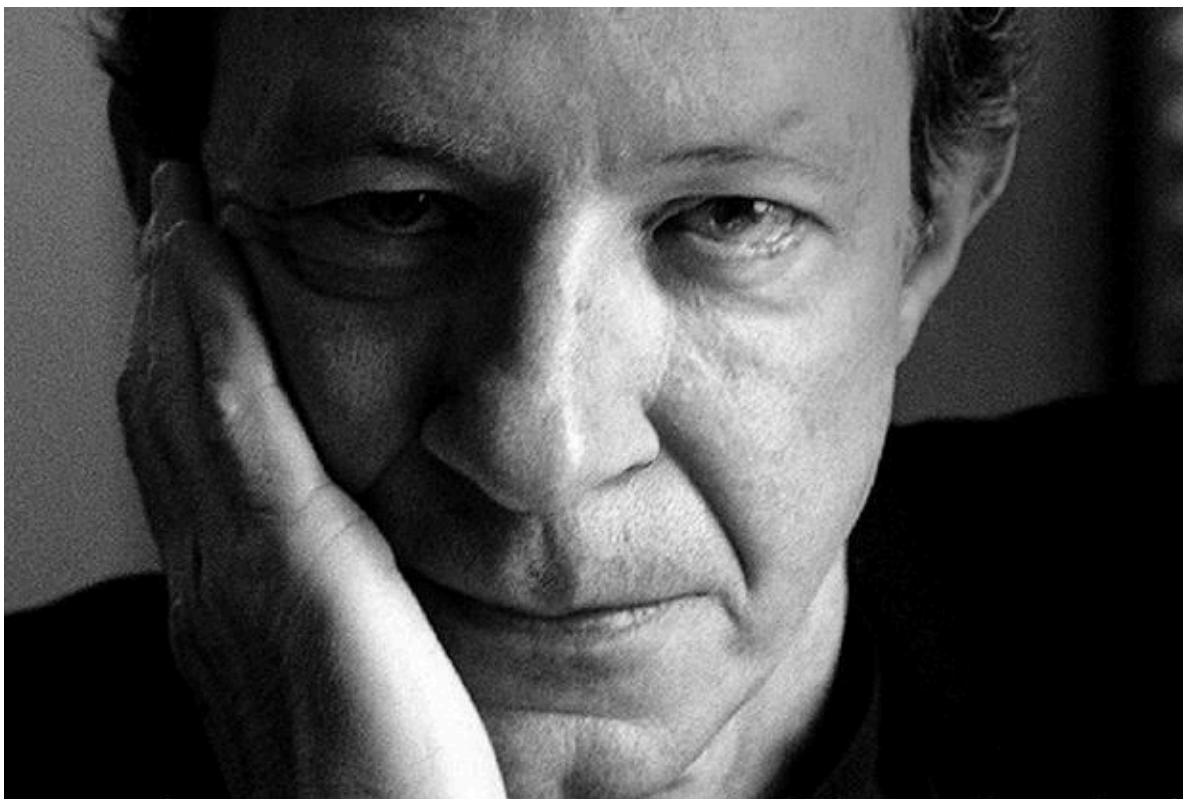


Figura 2: Imagem fotográfica de Giorgio Agamben

Renomado filósofo italiano, Agamben é conhecido por sua abordagem interdisciplinar e suas profundas reflexões sobre temas como biopolítica, estado de exceção e teoria literária. Nascido em Roma em 1942, Agamben cresceu em um período marcado por grandes transformações históricas decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Sua vida foi profundamente marcada por esse contexto de guerra e destruição, bem como pelo catolicismo presente em sua educação, que influenciou significativamente seu pensamento. A relação entre religiosidade e política é tema recorrente em suas obras. Sua experiência no meio católico despertou em Agamben uma curiosidade em relação à teologia e às estruturas de poder inerentes à religião. Essas experiências o ajudaram a desenvolver uma visão crítica da sociedade, buscando desvendar os mecanismos de controle e dominação presentes em

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. 2005, p.111.

diferentes instituições. Sua reflexão sobre o estado de exceção, em que uma estrutura de poder suspende a lei em nome da segurança, por exemplo, reflete a experiência da Itália fascista e o período de guerra em que cresceu.

Agamben é reconhecido por sua abordagem interdisciplinar e suas profundas reflexões sobre os temas da biopolítica, do estado de exceção e da teoria literária, sendo um dos mais importantes pensadores da atualidade. A obra de Giorgio Agamben é uma das mais originais e provocativas da filosofia contemporânea, mas também uma das mais criticadas e polêmicas. Algumas das críticas dirigidas à obra de Agamben referem-se à sua metodologia, que mescla leituras eruditas e heterodoxas de autores clássicos e modernos, menções à obras de arte, e intervenções muitas vezes provocativas sobre temas da atualidade. Alguns críticos acusam Agamben de ser arbitrário e anacrônico em suas interpretações e argumentos. Outros questionam a validade e relevância de seus conceitos e categorias para analisar a complexidade e diversidade das realidades históricas e sociais. Há ainda os que questionam a eficácia e responsabilidade de suas propostas e sugestões diante dos desafios e problemas de nosso tempo referindo-se ao seu posicionamento radical em relação à sociedade contemporânea, apontando para uma perspectiva anárquica, messiânica e poética de transformação do mundo. Por nossa vez, enxergamos em Agamben uma fonte de armas críticas poderosas que nos possibilitam não somente interpretar o mundo que vivemos, mas sobretudo atuar com protagonismo diante o cenário contemporâneo.

Giorgio Agamben (1942) formou-se em direito, especializando-se no pensamento político de Simone Weill. Aluno de Heidegger, e tradutor da obra de Walter Benjamin para o italiano, é um pensador crítico de grande importância, explorando temas relacionados à política, ética, estética e linguagem. Ao olhar para a obra de Giorgio Agamben, descobrimos um universo extremamente erudito de referências e citações, entre as quais Walter Benjamin figura com destaque. Em recente obra intitulada *Autoritratto nello studio* (2017c), Agamben reconhece e indica as influências de Benjamin em seu pensamento:

O que torna seus livros tão especiais é que Benjamin rompeu sem hesitar com qualquer herança e com a própria ideia de cultura. Sua erudição é tão profunda que ele redescobre a cada vez o frescor da barbárie. Por isso, na história da cultura, ele prefere trapos e lixo, que pode usar como quiser assim como um infante. Como o gesto que interrompe a suposta continuidade da história. Como ele, também escrevo para uma humanidade que já nada espera e da qual nada esperamos - por isso não podemos de forma alguma perder o nosso encontro com ele. (AGAMBEN, 2017c, p. 104-105).

Mencionamos para que possamos compreender a importância do trabalho de Walter Benjamin sobre o projeto agambeniano. A obra de Giorgio Agamben em geral está repleta de referências a Benjamin, algumas explicitamente citadas, outras implicitamente utilizadas. Outro aspecto importante é compreender o significado da filosofia política de Giorgio Agamben, assim como sua articulação com a teoria política benjaminiana, o que é essencial para desenvolver nossa compreensão das implicações políticas da arte. Pois a concepção dos dois autores sobre a modernidade e a contemporaneidade, suas teorias estéticas e seus pensamentos críticos sobre a cultura capitalista, sobre os objetos de consumo e as consequentes transformações da produção e fruição artístico-cultural, implicam uma compreensão da organização política e econômica da sociedade ocidental que é atravessada pela problemática do poder soberano e do estado de exceção, gerando situações de violência e opressão, situações que ambos os autores se dedicam a investigar e indicar possibilidades de mudança.

Em sua mais reconhecida obra de filosofia política, o *Projeto Homo Sacer*, e em particular no texto “O poder soberano e a vida nua”, Agamben articula Walter Benjamin, Hannah Arendt e Michel Foucault como três nomes emblemáticos que desencadearão uma profunda reflexão a partir do diálogo entre suas obras e outras mais, destacando lacunas e procedendo aos complementos. Para isso, o italiano trabalha com o método arqueogenealógico com o qual os conceitos são tratados com particular relevância. O argumento de Giorgio Agamben (2002) sobre a biopolítica, especificamente, é retomado de Michel Foucault, mas não sem ampliar alguns limites que, segundo ele, são essenciais. Assim, Agamben defende que a origem da biopolítica não deve estar localizada na modernidade, como defendia Foucault, mas na própria geração da política, desde a antiguidade.

Segundo Foucault, o limiar da modernidade biopolítica da sociedade estaria no ponto em que a espécie e o indivíduo como simples corpo vivo se tornariam o alvo do jogo das estratégias políticas. O resultado é uma espécie de animalização do homem posta em prática através das mais sofisticadas técnicas políticas. Em particular, o desenvolvimento e o triunfo do capitalismo não teriam sido possíveis, nessa perspectiva, sem o controle disciplinar exercido pelo novo biopoder por meio de tecnologias apropriadas, criando os corpos dóceis necessários ao controle das populações. No entanto, Agamben lembra que no final dos anos 1950, 20 anos antes de *A Vontade de Saber*, Hannah Arendt já havia analisado, em *A condição humana*, o processo que leva o Homo laborans (e com ele a vida biológica como tal) a ocupar progressivamente o centro do cenário político moderno. Agamben percebe

lacunas no pensamento de ambos: tanto para Foucault quanto para Hannah Arendt a biopolítica começa com a modernidade, enquanto para Agamben o poder soberano não é o poder político antecedente, mas a biopolítica é originária e constitutiva do poder soberano. Segundo ele, Foucault não analisou a relação jurídica que vincula a soberania política aos totalitarismos modernos, como o fascismo, o nazismo etc., o que o impediu de perceber a importância política dos campos de concentração, que vai além do paradigma moderno da prisão como havia destacado. Já Hannah Arendt, embora tenha apontado o campo como espaço paradigmático, não levou em conta a derivação definitiva da política moderna em uma lógica biopolítica. A pesquisa de Agamben visa atravessar o vazio deixado por Foucault e Hannah Arendt, mostrando que o nexo que liga o campo à biopolítica, o autoritarismo da soberania à tática de governo das mentalidades dos sujeitos (governamentalidade), é a captura da vida humana como exceção jurídica.

A tese central de Agamben (2002, p. 14) é que “a produção do corpo biopolítico é a contribuição original do poder soberano.” Tanto para Foucault quanto para Hannah Arendt, a biopolítica começa com a modernidade, ao passo que para Agamben o poder soberano não é prévio ao poder político, e sim a biopolítica é originária e constituinte do poder soberano. Esta é a tese que Agamben defende se valendo da figura do *Homo Sacer*: um sujeito à mercê da *vida nua*, uma vida desprovida de direitos. De acordo com o filósofo italiano, o que distingue a modernidade é a exceção e o *campo de concentração*. Para Agamben, os campos de concentração, longe de serem uma irracionalidade específica do nazismo, representam um paradigma da política moderna. Para sustentar sua proposta, ele utiliza a figura do *Homo Sacer*, a sacralização excludente da vida humana, vigente desde o nascimento da política, assim como do Direito.

Segundo Agamben, Hannah Arendt observou que nos campos de concentração o princípio que rege o regime totalitário emerge sem que o bom senso admita o princípio de que "tudo é possível". Precisamente porque os campos constituem, no sentido da exceção, um espaço excepcional, em que não só o direito é suspenso na sua totalidade, mas também fato e direito se fundem sem deixar resíduos, onde tudo é verdadeiramente possível. Se não se compreende esta particular estrutura jurídica e política dos campos, cuja vocação é precisamente a de estabilizar a exceção, o inacreditável que aconteceu dentro deles permanecerá completamente incompreensível. Quem entra em campo evolui em um ambiente de indistinção entre fora e dentro, exceção e regra, legal e ilegal, em que as próprias noções de direito subjetivo e proteção legal não fazem mais sentido; além disso, se

fosse judeu, já havia sido privado de seus direitos de cidadão pelas leis de Nuremberg e posteriormente, no momento da "solução final", completamente desnacionalizado.

O nascimento do campo em nosso tempo surge então, nesta perspectiva, como um evento que marca de modo decisivo o próprio espaço político da modernidade. Ele se produz no ponto em que o sistema político do Estado-nação moderno, que se fundava sobre o nexos funcional entre uma determinada localização (o território) e um determinado ordenamento (o Estado), mediado por regras automáticas de inscrição da vida (o nascimento ou nação), entra em crise duradoura, e o Estado decide assumir diretamente entre as próprias funções os cuidados da vida biológica da nação. Se a estrutura do Estado-nação é, assim, definida pelos três elementos território, ordenamento, nascimento, a ruptura do velho *nómos* não se produz nos dois aspectos que o constituíam segundo Schmitt, mas no ponto que marca a inscrição vida nua (o nascimento que, assim, torna-se nação) em seu interior. (AGAMBEN 2002, p.181-182).

A protagonista de *Homo Sacer* é, portanto, a noção de vida nua, emprestada de Walter Benjamin, na qual ela aparece como aquilo que emerge nas condições do estado de exceção, quando o sistema judiciário é suspenso. E por vida nua, devemos entender a vida que é matável, mas não sacrificável. Um paradigma que, já em Benjamin, emerge como estado de exceção cada vez mais violento e cada vez mais permanente, que se confunde com a própria regra. Para desenvolver esse ponto, Agamben utiliza a figura do *Homo sacer*, emblemático do direito romano arcaico. E cujo papel essencial na política moderna procura reivindicar. *Homo sacer* é uma figura sombria na qual a vida humana é incluída no ordenamento jurídico na forma de sua exclusão (ou seja, de sua matabilidade). Para Agamben (2002), o termo *Sacer* nos apresenta o enigma de uma figura que constitui o primeiro paradigma do espaço político ocidental. A exceção suprime o direito à vida e converte a vida humana na “mera-vida” benjaminiana. Para Agamben (2002, p.12), a politização da *vida nua* é o evento decisivo da modernidade e, somente uma reflexão que, seguindo a sugestão de Walter Benjamin, “questiona tematicamente a relação entre *vida nua* e política, pode tirar a política de seu ocultamento e, ao mesmo tempo, restituir ao pensamento sua vocação prática”.

O conceito de *vida nua* é um legado de Walter Benjamin justamente a partir do texto que trata sobre a violência: "Para uma crítica da violência", de 1921. Benjamin utiliza o termo “mera-vida” (*das bloße leben*), que também aparece no ensaio “A tarefa do tradutor”, de 1921, e no texto sobre a perda da experiência do homem contemporâneo "Experiência e Pobreza", de 1933. A *Vida nua*, conceito explorado por Agamben em seu projeto, equivale à “mera-vida” de Benjamin. Nosso autor, no entanto, também investigou os fundamentos da

violência em diálogo com as ideias de Benjamin sobre a violência mítica que podemos encontrar em “Destino e caráter”, de 1919, e também com a ideia de soberania em Carl Schmitt, jurista e filósofo político alemão, cujos trabalhos sobre o assunto foram publicados durante a República de Weimar (1919-1931). Profundamente divergente da ideologia de Carl Schmitt, o interesse de Agamben reside nas ideias sobre a natureza do direito e do Estado, sua relação com a dominação política e sua crítica ao status quo no sistema liberal.

Ao incorporar alguns dos conceitos centrais de Carl Schmitt, Agamben assume uma forte posição contra ele. O texto de Carl Schmitt - Teologia Política - , diz Agamben, é controverso tanto por seu conteúdo quanto por seu compromisso político. Para Schmitt, todo sistema jurídico nasce de um conflito político: sua existência e sua legitimidade derivam de um ato constitutivo de violência; de uma decisão infundada e migra para uma certa forma de ordem política. Quanto à sobrevivência do estado, diz Schmitt, depende de sua capacidade de identificar o inimigo (“revolucionários” e estados hostis) e, se necessário, combatê-lo. A preocupação central de Carl Schmitt era a preservação da ordem política. Nesse sentido, ele entendia a neutralidade liberal como uma ameaça à sobrevivência do Estado. Sua obra justificou a legalidade dos poderes ditatoriais do Estado, especialmente em sua teologia política e na definição do soberano como “aquele que decide sobre a exceção”. (AGAMBEN, 2002).

A investigação do Homo Sacer, segundo Agamben, é o ponto de intersecção entre o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico de poder. O valor da vida entrará em nossos cálculos econômicos e o Estado se preocupará principalmente com o que gastará como "vida biológica" para si mesmo. A política será responsável por fazer a ligação entre biologia e economia. Ele observa que as duas análises são indissociáveis e que o envolvimento da vida nua na esfera política constitui o núcleo original do Poder Soberano. Mesmo secretamente, a biopolítica é, nesse sentido, tão antiga quanto a exceção soberana. Colocar a vida biológica no centro dos cálculos é uma ação do Estado que nos remete ao elo secreto que une Poder e *vida nua*. Essa hipótese de Agamben retoma a correspondência entre o moderno e o arcaico e o obriga a examinar os conceitos da teoria política desde a Grécia clássica.

A vida nua, para Agamben (2002), tem o privilégio único de ser aquela em cuja exclusão assenta a *Pólis*. A ligação entre a vida nua e a política seria a mesma da definição aristotélica do homem como "um ser vivo dotado de linguagem". O vivente tem um logos que bloqueia e retém sua própria voz dentro de si, assim como habita a polis, permitindo que sua vida nua seja excluída. Segundo Agamben (2002), a política se apresenta como uma

estrutura que serve de intermediária entre o ser humano e o *logos*. Ela existe porque o homem é o ser vivo que, na linguagem, separa e opõe a *vida nua*, ao mesmo tempo que se mantém em relação a ela numa “exclusão inclusiva”. A tese foucaultiana deve então ser corrigida ou pelo menos integrada no sentido de que o que caracteriza a política moderna não é a inclusão da *Zoé* na *Polis* (para Agamben, muito antiga) nem o fato de que a vida como tal seja objeto de cálculos políticos. Decisivo, para o filósofo italiano, é o fato de que:

Juntamente com o processo pelo qual a exceção se torna a regra em todos os lugares, o espaço da vida nua, originalmente localizado nas margens da ordem, vai gradualmente coincidindo com o espaço político. Exclusão e inclusão, externo e interno, *Bios* e *Zoé*, direito e fato, entram numa zona irreduzível de indistinção.” (AGAMBEN, 2002, p.16).

O *estado de exceção* em que a *vida nua* é excluída e capturada pela ordem jurídica constitui o fundamento oculto sobre o qual repousa o sistema político. Para Agamben (2005), o processo disciplinar que faz do homem seu objeto é enxertado em outro processo que coincide com o nascimento da democracia moderna. Desde então, o homem não mais se apresenta apenas como sujeito, mas como objeto do poder político. No entanto, esses processos opostos e contrastantes convergem no fato de que, em ambos os casos, está em jogo a vida nua do cidadão: o corpo biopolítico da humanidade. E se há algo que caracteriza a democracia moderna em relação à democracia clássica é que ela se apresenta desde o início como uma reivindicação e libertação da *Zoé*, que busca transformar sua vida nua em modo de vida. Daí também a sua aporia específica: pôr em jogo a liberdade e a felicidade dos homens precisamente no ponto da vida nua que antes indicava a sua submissão.

Agamben cita Benjamin que, logo após a primeira guerra, critica essa tendência, apresentando a relação entre poder constituinte e poder constituído como aquela entre a violência que instaura o Direito e a violência que o preserva (Para uma crítica da Violência, 1921). A constituição é pressuposta como um poder constituinte. Assim como o poder soberano se pressupõe como o estado de natureza, que mantém uma relação de bando com o Estado de Direito, também ele se divide em poder constituinte e poder constituído e mantém relação com ambos, localizando-se numa zona de indistinção em um ponto de indiferença.

O italiano também cita Hannah Arendt, em *On revolution*, que por sua vez cita Sieyès para descrever a emergência de uma instância de soberania nos processos revolucionários como requisito de um poder absoluto capaz de instituir o ato legislativo. Essa necessidade acabaria entrando em um círculo vicioso. O problema fundamental é distinguir claramente o poder constituinte do poder soberano. Tentativas de pensar a

preservação do poder constituinte não faltam e se tornaram familiares em nosso tempo através do conceito trotskista de “revolução permanente” e do conceito maoista de “revolução ininterrupta”. No entanto, os partidos leninista e nazista também se apresentaram como a preservação de uma instância constituinte ao lado do poder constituído. E a dupla característica estrutural dos Estados totalitários do século XX surge como solução técnico-jurídica para o problema da manutenção do poder constituinte.

O problema da distinção entre poder Soberano e poder constituinte é fundamental. Na análise da estrutura original da soberania como bando e abandono, estes atributos pertencem também ao poder soberano enquanto práxis livre. A relação entre poder constituinte e poder constituído é tão complexa quanto a de potência e ato em Aristóteles. E depende de como se pensam a existência e a autonomia da potência. Aristóteles trata de reafirmar a existência autônoma da potência, o fato dela permanecer mesmo quando não se confirma em ato. Ela não se esvanece no ato nem deixa de existir sem o ato. Segundo Agamben (2002), para que a potência tenha uma consistência própria é preciso que ela possa inclusive não passar ao ato, que seja constitutivamente potência do não fazer ou ser alguma coisa. Para Agamben, ao descrever a natureza mais autêntica da potência, Aristóteles nos legou (à filosofia ocidental) o paradigma da soberania. Dado que, à estrutura da potência, que se mantém em relação ao ato exatamente através de seu poder de não-ser, corresponde aquele do bando soberano que aplica-se à exceção, desaplicando-se. A potência é o modo através do qual o ser se funda soberanamente. Sem nada que o preceda ou determine senão o próprio poder não ser. Potência e ato não são mais do que dois aspectos do processo de auto fundação soberana do ser. A soberania é sempre dúplice, porque o ser se auto-suspende, mantendo-se. De fato, o poder constituinte não se esgota nunca em poder constituído. Até mesmo o poder soberano pode manter-se indefinidamente como tal, sem nunca passar ao ato.

Podemos concluir que a vontade soberana não exerce sua soberania apenas sobre as coisas, territórios, riquezas etc., mas sobre a vida humana. A exceção é o dispositivo original, pelo qual a lei se refere à vida. Tal referência é paradoxal como a própria soberania, pois inclui a vida na exceção para suspensão da lei. É uma inclusão excludente ou uma exclusão inclusiva. A exceção opera como uma estrutura política paradoxal que capta a vida humana e, ao mesmo tempo, a abandona à condição de simples ser vivo. A exceção torna-se então uma técnica de controle biopolítico que pode ser transmutada de múltiplas maneiras. A figura do estado de exceção revela a existência de uma vontade soberana escondida na sombra do Estado de Direito, pronta para ser invocada como técnica política de governo da

vida humana. O estado de exceção, enquanto uma técnica jurídica criada pelo Estado de Direito, revela um paradoxo. Sempre que a ordem social seja ameaçada por uma pessoa ou grupo social, a figura da exceção pode ser invocada para suspender total ou parcialmente o direito sobre essas pessoas. A exceção abole o direito à vida e transforma a vida humana em uma mera *vida nua*.

Para Agamben (2002), o declínio da democracia moderna e sua gradual convergência com os estados totalitários na “sociedade do espetáculo” (Tocqueville e Guy Debord) têm suas raízes nessa aporia. E até que as contradições que isso implica sejam resolvidas, o nazismo e o fascismo infelizmente permanecerão em vigor, pois fazem da vida nua o critério político supremo. Segundo Agamben (2013), uma forma de resistir ao capitalismo como força dominante, e as conseqüências totalitárias e fascistas de seu desenvolvimento, é profanando o seu mundo consagrado ao utilitarismo e ao consumismo. Conforme Agamben (2007a), profanar somente pode ser entendido no contexto do consagrado. Enquanto origem, sagradas “eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens [...] consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.” (2007a, p.58). Profanar - um conceito originalmente romano - significa retirar do templo (*fanum*) onde algo foi colocado, ou originalmente retirado do uso e propriedade dos seres humanos. Portanto, a *profanação* pressupõe a existência do sagrado, no ato de deixar o uso comum. Profanar significa, assim, tocar a pessoa ou as coisas consagradas para libertá-las e libertar-se do sagrado.

No entanto, a *profanação* não permite recuperar totalmente o uso antigo, como se o tempo durante o qual o objeto foi retirado de seu uso comum pudesse ser cancelado. Pode-se fazer apenas um novo uso. Para Agamben (2013), a hipótese de Benjamin da relação estreita entre capitalismo e religião recebe mais essa confirmação: O capitalismo é uma religião em que o capital ocupa o lugar de Deus; ou seja, sendo o dinheiro a forma pura de crédito, é uma religião em que o dinheiro é sagrado. Isso remete, na perspectiva de Agamben, ao fato de que o poder contemporâneo não se incumbe mais de fazer viver, nem de fazer morrer, mas fundamentalmente de fazer sobreviver. O Deus do capitalismo precisa ser ocultado, somente podendo ser invocado no auge de sua culpa. No capitalismo, ninguém expressa sua adoração a esse ente sagrado: as pessoas apenas a cultuam, especialmente pelo consumo e pela preocupação com a propriedade. Isso quer dizer que aquilo que serve ao utilitarismo econômico, ao ser profanado, retorna, de modo especial, ao uso das pessoas como objetos ou espaços para um cotidiano que tem mais relação com o sujeito do que com

a religião do capital. A *profanação* é, portanto, um vínculo com a vida que propõe desvios em relação àquilo que fora consagrado. Uma posição que confunde as relações entre estética e ética, entre sujeito e objeto, entre conhecimento e experiência.

3.1 A influência de Benjamin para uma crítica do poder

*“A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra”*¹⁸

Como estamos vendo, o pensamento de Benjamin influencia fortemente a obra de Agamben. Em particular, as noções de *soberania* e *estado de exceção* no livro “Homo Sacer: Poder soberano e vida nua” (1995) faz parte de um conjunto de obras dedicadas à investigação do poder soberano moderno, que o autor denominou de “projeto Homo Sacer”. Tomamos como referência aqui, além de “Poder soberano e vida nua” (I), as obras “Estado de exceção” (II) e “O que resta de Auschwitz” (III). Buscaremos destacar em Benjamin, além de vida nua (conceito já trabalhado na parte introdutória deste capítulo), as raízes dos conceitos de *poder soberano* e *estado de exceção*, trabalhados por Agamben nas obras I, II e III de seu *Projeto*, a fim de lançar luz sobre as influências benjaminianas em seu pensamento político. No que tange ao *estado de exceção*, uma das teses de Agamben lançada no primeiro capítulo de “Homo Sacer: Poder soberano e vida nua” (2002) é que o *estado de exceção*, como estrutura fundamental na contemporaneidade, surge sempre mais à frente, tendendo a se tornar a regra, e “quando o nosso tempo procurou dar uma localização a esse ilocalizável, o resultado foi o campo de concentração.” (p. 27). A constelação jurídica que orienta o *campo* é um estado de sítio ou lei marcial e é justamente a problemática do *campo*, para Agamben (2002), que determina a crise do velho “*nómos* da terra”: “A exceção soberana (como zona de indiferença entre natureza e direito) é a pressuposição da referência jurídica na forma de sua suspensão.” (p. 28). Em toda norma está inscrita, como exceção, a figura do caso jurídico que efetiva sua transgressão, como pressuposição. Por isso, o declínio da democracia moderna e sua gradual convergência com os estados totalitários têm suas raízes nessa aporia. E até que as contradições que isso implica sejam resolvidas, o nazismo e o fascismo infelizmente permanecerão em vigor, pois fazem da *vida nua* o critério político supremo.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. Tese VIII - *Sobre o conceito de história*. 2012a, p. 245.

Quanto ao *poder soberano*, Agamben investiga os fundamentos da soberania a partir do debate entre Benjamin e Carl Schmitt (1919-1931). Profundamente divergente da ideologia de Schmitt, o interesse de Agamben reside nas ideias sobre a natureza do Direito e do Estado, sua relação com a dominação política e sua crítica ao *status quo* do sistema liberal. Ao incorporar alguns dos conceitos centrais de Schmitt, Agamben assume uma forte posição contra ele - do mesmo modo que o fez anteriormente Walter Benjamin. O livro de Schmitt, *Teologia Política* (1922), é de certa forma uma resposta a Walter Benjamin, que já o havia criticado na introdução da obra sobre o barroco alemão¹⁹. O debate entre os dois gira em torno da origem de todo sistema jurídico que nasce de um conflito político: sua existência e sua legitimidade derivam de um ato constitutivo de violência²⁰, de uma decisão que migra para uma forma de ordem política.

Em seu livro *Estado de exceção* (2004), Agamben dedica uma seção exclusivamente aos debates entre esses dois pensadores, “*Gigantomachia intorno a un vuoto*” (Luta de gigantes acerca de um vazio), com o objetivo de traçar as discussões e conclusões que surgiram em torno desse diálogo. Agamben (2004) concorda com Schmitt em definir o soberano como aquele que detém o monopólio da decisão sobre o *estado de exceção*. Soberania, para o autor, não é definida como monopólio do poder de sanção, mas como monopólio da decisão: “soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção” (AGAMBEN, 2004, p. 11). De Schmitt, Agamben infere que tal decisão é distinta da norma jurídica e que a autoridade não precisa do Direito para criar o Direito. Agamben (2004, p. 13) desenvolve a reflexão sobre o paradoxo de um poder além de regulamentações e controles que não é mais excepcional, e sim um padrão de atuação dos Estados. Ele estuda o contraditório de uma situação que deveria ser extraordinária, na qual o Estado usaria de dispositivos legais para suspender leis e direitos, mas que vem se tornando cada vez mais a regra de nossa sociedade.

Com isso, o processo que Carl Schmitt descreveu tem seu nexos constitutivo rompido a partir da 1ª Guerra mundial, e tem na exceção soberana o seu fundamento escondido. Para

¹⁹ Benjamin dedicou trechos de seu livro sobre o drama barroco alemão (1928) a Schmitt e escreveu uma carta em 1930, na qual sublinhou as afinidades de Schmitt com o decisionismo e a ditadura. Ambos compartilham uma visão da história como uma catástrofe crescente e reivindicam a necessidade de uma decisão política, mas suas terapias são radicalmente opostas: Benjamin identifica a libertação com a revolução proletária enquanto Schmitt escolhe o nazismo como modelo de salvação.

²⁰ O método exposto no "prólogo epistemológico-crítico" será seguido com rigor nas análises da primeira parte do livro dedicada ao drama trágico. O drama trágico considera a vida desde sua situação extrema: a morte. Sublinhando esse aspecto, Benjamin revela seu interesse histórico-filosófico, concebendo a história tal como ela se revela no trágico drama barroco, em um lugar catastrófico cheio de escombros e sem sentido metafísico. O conceito e o método de seu procedimento foram orientados pela "Teologia Política" e pela "Sociologia dos Conceitos" de Carl Schmitt, citadas várias vezes por Benjamin. Uma das frases de Schmitt, “Soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção”, já contém o programa político que influencia determinantemente a Benjamin. A imagem metafísica que certa época faz do mundo teria a mesma estrutura que aquela que o ilumina como forma de expressão literária.

Agamben (2004, p. 25), o que vem ocorrendo desde então é que o espaço do *estado de exceção* esparramou-se por toda parte, coincidindo com o ordenamento normal. Walter Benjamin já havia diagnosticado, em sua oitava tese sobre o conceito de história²¹, que “para o oprimido o estado de exceção é a regra.” (2012a, p. 245.). A busca de Agamben segue Benjamin: “O *campo* é o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se regra.” (2002, p. 175.). Para o italiano, o campo de concentração torna-se o espaço paradigmático da vida moderna, onde a ordem é suspensa e onde a vontade soberana toma seu lugar. No *campo*, a vontade soberana coincide com a lei. No *campo*, a lei é a vontade do soberano. Nesse caso, a vida humana cai na condição de *exceção* e torna-se “mera-vida”. É uma *vida nua*, sobre a qual prevalece a vontade soberana como lei absoluta e a exceção como regra de sua existência. Os campos de concentração são espaços onde a lei fica em suspenso, em um constante *estado de exceção* no qual tudo é possível, e o ser humano capturado no *campo* torna-se marginal pelo próprio Estado: *Homo Sacer*, um sujeito em que a vida se transforma em mera-vida *nua* matável, uma vida que pode ser assassinada impunemente.

Em *O que resta de Auschwitz* (2008), Agamben busca - depois de refletir profundamente nos dois livros anteriores sobre a *vida nua*, o *poder soberano* e o *estado de exceção* - compreender as dimensões do testemunho dos sobreviventes do holocausto nazista, a partir de uma análise do papel do testemunho como documento histórico e suas limitações como história pessoal. Portanto, questiona as dificuldades do testemunho diante da perda de pontos de referência fundamentais em um espaço marcado pela total ausência de normas e direitos. Para Agamben (2008, p. 76), *Auschwitz* marca o fim e a ruína de toda ética da dignidade: a *vida nua* à qual o homem fica reduzido. *Auschwitz* se apresenta como o espaço de uma experiência em que os limites entre a vida e a morte se fundem, testando os reflexos do nosso tempo. É emblemático para a compreensão do uso bélico da racionalidade técnica e suas tecnologias e foi um ápice da violência nas relações de poder modernas. A proposta de Agamben (2008, p.11), seguindo a linha de Benjamin, é que entre suas ruínas possamos recolher resquícios de sentido para tecer memórias que nos levem a uma consciência crítica capaz de construir novas formas de vida mais éticas no presente.

²¹ A versão sobre a qual nos detemos aqui é a primeira, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet em “*Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política*”. Entretanto, também utilizaremos da tradução de Jeanne Gagnebin, com os comentários de Michael Löwy, em “*Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses Sobre o conceito de história*” (São Paulo, Boitempo, 2005).

Após a Primeira Guerra, no ensaio “Para uma crítica da violência”²², escrito em 1921 e publicado nos *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*²³, Benjamin apresenta o relacionamento entre o poder constituinte e o poder constituído como aquele entre a violência que instaura o Direito e a violência que o conserva. A tarefa de uma crítica da violência apresenta suas relações com o Direito e o alcance dessas relações é designado pelos conceitos de lei e justiça. Segundo Benjamin (2013), a relação mais fundamental de qualquer ordem do Direito é aquela entre fins e meios, de modo que a violência só pode ser buscada entre os meios e não nos fins. Benjamin tenta estabelecer critérios para sua crítica, abrindo a questão sobre a violência em geral como princípio e questionando se ela seria ética, ainda que visasse fins justos. Trata-se de uma tentativa de delimitar a violência (*Gewalt*)²⁴ para além da lei: “violência pura” (*reine Gewalt*), que romperia a dialética da violência mítica que instaura e conserva a ordem jurídica²⁵. A pureza da *Reine Gewalt* seria um conceito relacional, metodológico e diretamente ligado aos debates no campo da filosofia da linguagem. No alemão, “Poder” e “Violência” possuem a mesma etimologia:

Se, de fato, a violência (*Gewalt*), coroada pelo destino, for a origem do direito, então pode-se prontamente supor que no poder (*Gewalt*) supremo, o poder sobre a vida e a morte, quando este adentra a ordem do direito, as origens dessa ordem se destacam de maneira representativa no existente e nele se manifestam de forma terrível: Em consonância com isto, está o fato de que a pena de morte, em condições primitivas de direito, é decretada até mesmo para delitos como crimes contra a propriedade, em relação aos quais parece inteiramente “desproporcional”. Pois seu sentido não é o de punir a infração do direito, mas de instaurar o novo direito. Com efeito, mais do que em qualquer outro ato de cumprimento do direito, no exercício do poder sobre a vida e a morte é a si mesmo que o direito fortalece. Mas é precisamente aí que, ao mesmo tempo, se anuncia também algo de podre no direito, que uma sensibilidade apurada percebe com mais acuidade, porque se sabe infinitamente distante das conjunções nas quais o destino teria se mostrado, nesse ato de cumprimento, em sua própria majestade. O entendimento, porém, deve tentar se aproximar o mais decididamente possível dessas conjunções, se quiser levar a termo tanto a crítica da violência que instaura o direito como a crítica da violência que o mantém. (BENJAMIN, 2013, p. 134-135).

²² Seguiremos com a leitura da tradução de Ernani Chaves em “Escritos sobre mito e linguagem” (1915-1921). Organização e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2013. Entretanto é importante pontuar que este texto encontra-se também em “Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos”, sob o título “Crítica da Violência – crítica do poder”. São Paulo: Cultrix, 1986.

²³ Revista fundada por Max Weber em 1888 e encerrada em 1933.

²⁴ É preciso lembrar que o termo a que Benjamin se refere, *Gewalt*, é polissêmico: pode ser utilizado tanto com o significado de violência quanto de poder.

²⁵ Essa discussão é perpassada pelo contexto cultural das repercussões da Revolução Russa de 1917, em que ainda estava em questão, no campo teórico e político das esquerdas europeias a análise das condições de possibilidade de um poder revolucionário. O contexto particular da República de Weimar é um período marcado pelo naufrágio da insurreição da *Spartakusbund* (a Liga Espartaquista) e pelo assassinato cruel de seus principais líderes, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, em janeiro de 1919.

A crítica ao poderio militar e à guerra torna-se o ponto de partida para uma crítica à violência em geral, defendendo que a violência não pode mais ser tolerada. Benjamin vê uma dupla função na instituição e na manutenção do Direito: “toda violência, enquanto meio é ou instauradora ou mantenedora do Direito.” (BENJAMIN, 2013, p. 136). O poder de possuir direitos é um poder ameaçador. Essa problematização nos permite lançar uma nova luz sobre o destino que está por trás da violência da lei, pois a violência na instauração do Direito tem, para Benjamin, uma dupla função: o Direito visa o seu próprio estabelecimento como fim, utilizando a violência como meio “daquilo que é instaurado como Direito, mas no momento da instauração, não abdica da violência.” (BENJAMIN, 2013, p. 148). Assim, se estabelece um fim que não é livre e independente da violência, mas um fim necessário e intimamente ligado a ela:

O instaura enquanto direito sob o nome de poder (*Macht*). A instauração do direito é a instauração do poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência. A justiça é o princípio de toda a instauração divina de fins, o poder é o princípio de toda instauração mítica do direito. (BENJAMIN, 2013, p. 148).

De acordo com Benjamin, esse princípio tem uma explicação carregada de enormes consequências no Direito de Estado, pois seu domínio, a saber, o estabelecimento de fronteiras, “objeto da paz de todas as guerras da era mítica” (BENJAMIN, 2013, p.148), é o fenômeno original da violência instauradora do Direito em geral. Fica claro que, para Benjamin, o que é garantido pela instituição do Direito é o poder, e onde as fronteiras são estabelecidas o adversário não é simplesmente aniquilado, mas o vencedor tem o poder de, em última instância, retirar ou conceder direitos, em uma ambiguidade profunda.

A “violência pura” causaria hoje, segundo Benjamin, constrangimento e problemas relacionados ao uso da violência por alguns homens contra outros. Trata-se da tese da sacralidade da vida. Sua argumentação, tomando como exemplo o caso extremo da execução revolucionária dos opressores, é no sentido de que a mera existência não tem valor mais alto do que a existência justa: “pois o homem, não se reduz à mera-vida do homem, tampouco à mera-vida nele mesmo”. Por fim, “o fato de que aquilo que aí dito sagrado é, segundo o antigo pensamento mítico, o portador assinalado da culpa: a mera-vida.” (BENJAMIN, 2013, p. 154). Benjamin vê uma profunda conexão entre o caráter sangrento e o caráter de expiação purificadora dessa violência: “pois o sangue é o símbolo da mera-vida” (BENJAMIN, 2013, p. 151). O desencantamento da violência do Direito remete, para

Benjamin, à culpa inerente à mera-vida natural, culpa que entrega o sujeito à expiação, porque na “mera-vida” terminaria o domínio do Direito.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em nota da tradução dos “Escritos sobre mito e linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 151), em relação ao termo “mera-vida”, no original *das bloseleben*, o adjetivo *Blos* significa “mero”, “simples”, sem nenhum suplemento. Há uma nuance entre *Nackt*, que designa a nudez de uma criança ao nascer, e *Bloss*, que designa o “nú” no sentido de despido, em oposição à coberto com roupa ou roupagem (inclusive retórica). Nesse contexto, é interessante a aproximação que Giorgio Agamben estabelece entre esse ensaio e o conceito de *vida nua*, base da sua biopolítica contemporânea, isto é, da intervenção da dimensão política e jurídica sobre a vida orgânica natural (*Zoé*) de cada cidadão, enquanto a dimensão política para os gregos antigos só poderia interferir na vida social comum (*Bios*). Nesse ponto, para Gagnebin, torna-se clara a convicção de Benjamin de que “a vida humana não tem valor absoluto em si, como mera-vida, mas socialmente, numa dimensão que transcende o orgânico natural”, pois “com a mera-vida termina o domínio do direito sobre o vivente.” (BENJAMIN, 2013, p. 151).

Contudo, a crítica da violência e do poder, para Benjamin (2013), é a filosofia de sua história. É a filosofia desta história porque só a ideia do seu ponto de partida permite assumir uma tomada de posição crítica. Toda violência mantenedora do Direito acaba, por si mesma, através da repressão das contra-violências inimigas, enfraquecendo indiretamente, no decorrer do tempo, a violência instauradora do Direito, por ela representada. Segundo Benjamin, isso perdura até o momento em que novas violências ou violências antes reprimidas superem a violência instauradora do Direito, fundando assim um novo Direito, para um novo declínio. De acordo com Benjamin (2013), talvez se deva levar em conta a surpreendente possibilidade de que o interesse da lei em monopolizar a violência contra os indivíduos não se explique com o intuito de garantir os fins do Direito, mas sim de garantir o próprio Direito. Nesse sentido, Agamben acompanha as diretrizes benjaminianas em seu projeto “Homo Sacer”, usando a noção de “mera-vida” como *vida nua*, conceito central que o ajudará a traçar uma genealogia da soberania, desde o Direito arcaico romano até o Nazismo, para compreender o desenvolvimento das noções de *poder soberano* e *estado de exceção*, conceitos que iluminam, assim, o seu entendimento da biopolítica moderna.

A leitura benjaminiana da história é o fio condutor que coloca a categoria do oprimido como chave central para Giorgio Agamben realizar uma genealogia do *poder* na releitura filosófica do nazismo, olhando a história pelo ponto de vista dos vencidos. O viés dos oprimidos, no caso, é o dos sobreviventes do holocausto a que Agamben se refere como

Shoah. Benjamin ajuda a significar e construir um discurso de empatia radical com a categoria do oprimido em Agamben, sobretudo em seus últimos escritos, os aforismos sobre História.

Benjamin insiste na importância de resgatar alguns elementos da teologia no materialismo histórico: para o filósofo, o passado não é um passado morto. Cada presente é o resultado de memórias do passado, é construído a partir de relações com o passado. Portanto, devemos olhar atentamente para o passado para corrigir as injustiças. Esse é o seu pensamento crítico para construir uma metodologia que se torne base de ações transformadoras. O passado assombra o presente e possui uma pista misteriosa que pode nos levar à redenção, se for decifrada.

De acordo com Löwy (2020) e Gagnebin (1999), o conceito de redenção, em Benjamin, parte do princípio de que somente para a humanidade redimida poderemos salvar o futuro. O correspondente profano da redenção seria a revolução. Daí a importância da memória como potencial de justiça. A noção de tempo em Benjamin, que articula *Cronos* e *Kairós* - tempo linear e tempo da experiência densa -, indica que o passado não deve passar totalmente, ele deve estar presente de forma consciente em nosso tempo. E precisamos estabelecer uma relação mais próxima, torná-lo vivo no presente e desconstruir certas narrativas, para que as injustiças históricas sejam redimidas, pois elas são a herança dos dominadores e a realidade dos oprimidos.

Nas teses II e III, o passado aguarda sua liberação através de nós, e apenas com a humanidade redimida estará completo. A memória está no cerne da relação teológica com o passado e com a verdadeira interpretação de redenção (*Erlösung*). Trata-se do aspecto revolucionário da salvação, no sentido de transformação social. A redenção exige uma renovação completa do passado, sem distinção entre eventos ou pessoas grandes e pequenas. Enquanto as pessoas esquecerem o sofrimento do passado, elas não poderão ser salvas. E isso vale para todos os indivíduos, vale não somente para os nossos sofrimentos como para o sofrimento do outro, de cada um:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. E isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado torna-se citável, em cada um dos seus momentos. Cada um dos seus momentos vividos transforma-se numa *citation à l'ordredujour* - e esse dia é justamente o do juízo final. (BENJAMIN, 2012a, p. 242).

O julgamento final da tese III é seguido pela *apocatástase* no sentido de que todas as vítimas passadas, todas as tentativas de libertação, por mais humildes e "pequenas" que sejam, devem ser conhecidas, lembradas e honradas. Só assim podemos salvar o futuro. A noção de tempo *kairótico* em Benjamin indica que todo passado contém um lampejo de experiência qualitativa e mensageira, que pode incendiar o presente. Por isso o passado deve estar presente de forma consciente em nosso tempo.

Na tese V, Benjamin chama atenção para o aspecto de que a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz:

A verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. “A verdade jamais nos escapará” - essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem da história do historicismo, exatamente o local em que o materialismo histórico o esmaga. Pois é a imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sintá visado por ela. (BENJAMIN, 2012a, p. 243).

Ao contrário do pensamento do historiador tradicional, Benjamin enfatiza o engajamento ativo do materialismo historicamente relevante. Seu objetivo é descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado cria em detalhes com um momento do presente.

Na tese VIII Benjamin aborda duas concepções de história com diferentes implicações políticas: a doutrina positivista segundo a qual o progresso histórico é a evolução das sociedades em direção a mais democracia, liberdade e paz; e aquela que ele afirma ser o seu desejo, situada do ponto de vista da tradição dos oprimidos, para a qual a regra da história é, ao contrário, a opressão, a barbárie e a violência dos vencedores sobre os vencidos:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” (“*Ausnahmezustand*”) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, *não é um assombro filosófico*. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história em que se origina é insustentável. (BENJAMIN, 2012a, p. 245).

Um dos pontos fortes do fascismo, para Benjamin, é a incompreensão que seus oponentes mostram, inspirados na ideologia do progresso. A consciência de que o fascismo

pode triunfar nos países mais "civilizados" e que o "progresso" não o fará desaparecer automaticamente permite a Benjamin buscar melhorar nossa posição na luta antifascista, uma luta cujo objetivo final é produzir "o verdadeiro estado de exceção", ou seja, a abolição da procissão triunfal da opressão.

O nazismo foi saudado em sua época como uma ideologia progressista e usou de toda razão instrumental e aparatos técnicos em dispositivos e mecanismos de poder extremamente violentos. Desde 1933, o regime nacional-socialista, apoiado na noção racista e eugenista da superioridade do homem branco germânico, se dedicou à construção de um império higienista, culminando, em 1935, na promulgação das Leis Raciais de *Nuremberg*. Na medida em que essas normas tiveram um caráter político imediato, os judeus foram transformados em cidadãos de segunda classe, enviados ao assentamento imediato nos *campos* e posterior extermínio. Para Agamben, por sua vez, é imprescindível que nosso pensamento crítico se volte à análise desses problemas, visando compreender as causas que nos trouxeram até aqui e a partir disso indicar as possibilidades de mudança. Assim como Benjamin nos alerta para os perigos da exacerbada racionalidade técnica e defende uma transformação radical do uso da tecnologia, Agamben (2004) segue essa linha em que os dispositivos técnicos correspondem também a uma determinada visão da história, da nossa relação com a natureza, da organização política e do governo da vida.

Política aqui tem o sentido que Agamben (2002, p. 151) tira de Verschuer, "o de dar forma à vida de um povo."²⁶ Essa vida é politizada, ou seja, assume a forma de valor político ao ser incluída nos ordenamentos jurídicos. Agamben vê a ligação entre a violência mítica, a "mera-vida" e o *estado de exceção* da mesma forma que Benjamin: "o estado de exceção em que vivemos é a regra", no sentido de mostrar que é impossível distinguir a violência fundadora e a conservadora do Direito, pois, a rigor, trata-se da mesma catástrofe. Assim, como não é possível distinguir entre as duas formas de violência, também não é possível distinguir entre o estado de exceção e a regra. Para Agamben, dizer que o estado de exceção tornou-se regra é dizer que "a regra, que coincide agora com aquilo que vive, se devora a si mesma." (AGAMBEN, 2004, p. 91). Para Agamben, a oitava tese deve ser lida sob a ótica da distinção benjaminiana. Indiscutivelmente, a coisa mais perigosa sobre esse estado é a falta de distinção entre violência e lei, na qual emerge a violência crua. Segundo Agamben:

²⁶ "Política, ou seja, dar forma à vida de um povo" é o cap. IV de "Homo Sacer: vida nua e poder soberano". O título do capítulo está entre aspas, denotando a ênfase que Agamben quis dar à frase pronunciada por Ottmar von Verschuer (1896-1969) em seu livro "Higiene racial como ciência e tarefa do Estado", publicado em 1936, que explica a posição biopolítica exercida sob o regime do Terceiro Reich às práticas violentas do Estado.

Toda ficção de um elo entre a violência e direito desapareceu aqui: não há senão uma zona de anomia em que age uma violência sem nenhuma roupagem jurídica. A tentativa do poder estatal de anexar-se à anomia por meio do estado de exceção é desmascarada por Benjamin só aquilo que ela é: uma *fictio iuris* por excelência que pretende manter o direito em sua própria suspensão como força-de-lei. Em seu lugar, aparecem agora guerra civil e violência revolucionária, isto é, uma ação humana que renunciou a qualquer relação com o direito. (AGAMBEN, 2004, p. 92).

Agamben sublinha que o que está em causa é a relação entre a violência e o Direito, ou seja, em última instância, "o estatuto da violência como código da ação humana" (2004, p. 92). Nesse sentido, o estado de exceção é o dispositivo técnico que articula e mantém unidos os dois aspectos da máquina jurídico-política, pois precisam um do outro, estabelecendo um limiar de indecidibilidade entre anomia e *nómos*, entre vida e Direito (AGAMBEN, 2004, p. 130).

O que Benjamin indica como forma de redenção (ou revolução) é adotado por Agamben em suas reflexões sobre a sociedade e a política contemporâneas, destacando elementos que podem contribuir para as transformações necessárias que nos garantam um futuro mais justo. A justiça, nessa perspectiva, torna-se uma relação ética. O que Benjamin e Agamben desenvolvem é uma proposta de vida revolucionária para além da regra, porque não é a "lei" que nos dá a redenção, mas a Justiça. Em Benjamin e também em Agamben, nem sempre o que está previsto no ordenamento é justo. E se a *exceção* é uma estrutura da soberania, o poder soberano "não é um conceito exclusivamente político, nem uma categoria jurídica, nem um poder externo ao Direito, nem a norma suprema do ordenamento jurídico. É a estrutura originária em que o Direito se refere à vida e a inclui em sua própria suspensão." (AGAMBEN, 2004, p. 35).

Nesse sentido, Agamben (2008) buscará no testemunho e no papel da memória a força de interromper esse *continuum* histórico e político para estabelecer novas formas de vida ética que sejam, de fato, a exceção diante do acúmulo da barbárie que continuamente experimentamos. Segundo Gagnebin, no prefácio de "O que resta de Auschwitz" (2008), os comentários incisivos de Giorgio Agamben nos apresentam a definição de uma outra ética: não mais uma doutrina de regras, mas a atitude de transmitir o que pertence ao sofrimento humano. Assim como toda vida política em comum, toda *Bios*, repousa sobre o abismo da *Zoé*, para Agamben, o que Auschwitz nos legou é a necessidade profundamente nova para o pensamento filosófico e para a ética de não esquecer a *vida nua*, e assim poder acolher e resgatar essa pobreza que habita nossas construções discursivas e políticas, almejando a transformação necessária que impeça sua reprodução.

A regra contínua na história, em que a cada novo período se apresentam novos estados de exceção, precisa ser desconstruída. Agamben irá considerar a questão do *campo* como paradigma do *estado de exceção* no poder soberano moderno, em que podemos justamente analisar a catástrofe que se seguiu à Segunda Guerra Mundial e que Benjamin anunciou, entretanto, não chegou a experienciar: uma passagem recente da nossa história que revela os perigos da dominação técnica da natureza por um *poder* que coloca os oprimidos sob estados de exceção cada vez mais violentos e permanentes.

Para Agamben, o *campo* é emblemático do *estado de exceção* como regra nas crescentes crises atuais. Não há nada mais revolucionário do que o despertar crítico para que possamos refletir sobre como interromper esse *continuum*. As obras que constituem o projeto “*Homo Sacer*” são projetos políticos para sensibilizar o olhar em relação aos oprimidos: diante do horror do presente, olhar para as questões do passado que precisam ser curadas. Segundo Agamben, se não entendermos a estrutura jurídica e política particular dos *campos*, cuja vocação é justamente estabilizar a exceção, o incrível que aconteceu dentro deles permanecerá totalmente ininteligível. O nascimento do *campo* em nosso tempo surge, portanto, nessa perspectiva, como um evento que marca decisivamente o próprio espaço político da modernidade. Ele ocorre no ponto em que o sistema político moderno entra em crise duradoura. Se a estrutura da modernidade é assim definida, a ruptura do antigo *nómos* se dá no ponto marcado pela inscrição da *vida nua* dentro dele.

Tomando o *campo* como paradigma dessa relação, sobretudo em “O que resta de Auschwitz” (2008), Agamben assume a tarefa do “trapeiro” benjaminiano que recolhe restos de elementos para tecer novas memórias, e se configura na reflexão sobre o testemunho. A proposta de Agamben, na linha de Benjamin, é que entre as ruínas do passado possamos recolher vestígios e tecer memórias que permitam uma consciência crítica na construção de estilos de vida éticos no presente, contribuindo para as transformações necessárias que nos garantam um futuro de justiça social. Assumindo o *campo de concentração* como paradigma dessa relação, a identificação com as vítimas da violência, em Agamben, segue as indicações de Benjamin sobre a tarefa crítica: lançar nova luz sobre os fatos, dar voz aos que foram vítimas da violência, oprimidos e silenciados pelo poder soberano. Através da memória podemos ao menos salvá-los do esquecimento, já que o esquecimento mata hermeneuticamente, é uma segunda morte das vítimas e uma segunda vitória das classes dominantes. Para ambos os pensadores, é preciso encontrar um estilo de vida que construa uma regra, mas sem que a regra seja maior que a vida, ou seja, uma liberdade de criar regras que estejam a serviço da vida e não de colocar a vida a serviço da regra. Essa é uma relação

ética já presente nos escritos de Benjamin e que pretendemos continuar investigando em seus encontros com Agamben.

3.2 Gesto e Profanação

Quando Giorgio Agamben escreve sobre o que significa ser contemporâneo e quais são os dispositivos da contemporaneidade, ele dialoga com a obra benjaminiana e apresenta as condições possíveis para a experiência de uma linguagem estética transformadora: o que Benjamin nos indica em sua teoria crítica da linguagem e da política. Sendo a linguagem a possibilidade do encontro do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo, não podemos eliminar a dimensão política que nos permite viver em sociedade. Portanto, buscamos nos textos de Agamben, subsídios para pensar em como transformar o uso da linguagem estética com artifícios políticos para garantir o desenvolvimento de uma nova experiência que dê ao ser humano a condição de *profanar* os padrões impostos e, com isso, de se tornar contemporâneo vivendo com liberdade o tempo de agora. Agamben desenvolve uma reflexão que dá destaque aos aspectos ético-políticos da linguagem estética, no sentido de chamar atenção para o potencial transformador do gesto expressivo, do gesto criativo.

Um pré-requisito para a compreensão do gesto, para Agamben, em *Infância e História* (2005), é a distinção clara entre o momento significativo e o momento expressivo. E a definição de filosofia escolhida por Agamben parece convincente: ser-na-linguagem. A mesma que Benjamin contrapõe, numa carta escrita a Martin Buber (onde o filósofo recusa o convite para colaborar na revista *Der Jude*, em 1921), às técnicas objetivistas. Benjamin evoca o mistério espiritual da palavra no sentido próprio da linguagem. De significante e não de significado. De poder, não de ação. Em outras palavras, demonstra o que a linguagem realmente é: uma potência.

A perspectiva de Benjamin, e que é seguida por Agamben, é que a linguagem filosófica e científica ocidental se desenvolveu em busca de uma objetividade que eliminasse o inefável da linguagem. Mas é precisamente aí, no inefável, que ambos dirigem o seu pensamento: “me parece que a eliminação cristalina do inefável na linguagem é a forma mais óbvia dada a nós de sermos efetivos dentro da linguagem, e, nessa medida, através dela.” (BENJAMIN, 1994, p. 79). O inefável, o indizível, combina-se aqui com todo o aparelho ambíguo do pensamento, que a lógica despreza e que Benjamin e Agamben resgatam da poesia e da profecia para a filosofia. Para Benjamin, nesse sentido, estaremos

longe da verdade no momento em que a palavra – o logos – passa a se identificar com uma ação “real”, sem estabelecer a distância infinita que existe entre os dois pontos: potência e ato.

Por mais que a linguagem possa provar ser eficaz, não será através da transmissão de conteúdo, mas sim através da pura abertura [*Erschliessen*] da sua dignidade e natureza. E se aqui eu dispenso outras formas de eficácia - como a poesia ou a profecia - então parece-me repetidamente que a pura eliminação cristalina [*kristallreine*] do indizível na linguagem é a forma que nos é dada, e a mais próxima, de produzir efeito na linguagem e, portanto, através dela. Esta eliminação do indizível parece-me coincidir com o modo de escrita propriamente objetivo e sóbrio, e anunciar a relação entre conhecimento e ação precisamente no interior da magia da linguagem. Meu conceito de estilo e escrita objetivo e ao mesmo tempo altamente político é o seguinte: conduzir àquilo que foi negado à palavra; somente onde esta esfera do sem palavras [*des Wortlosen*] se abre em um poder puro e indescritível [*reiner Macht*], as faíscas mágicas podem voar [magische Funken] entre a palavra e a ação mobilizadora, onde reside a unidade destas duas entidades igualmente eficazes. Só a concentração intensiva das palavras no seio do silêncio mais íntimo atinge o verdadeiro efeito. Não creio que haja lugar onde a palavra possa estar mais distante do divino do que na ação “efetiva”, de modo que não seja capaz de dirigir-se ao divino de outra forma que não através de si mesma e da sua própria pureza. (BENJAMIN, 1994, p. 79).

Em outras palavras, o conhecimento concretizar-se-ia quando se conseguisse aceitar essa fratura elementar: uma potência pode ser traduzida em muitos atos. Entendida como instrumento, ela se prolifera. Quando entendemos que a palavra, o logos, é um instrumento, um poder, uma potência, ela se ramifica em múltiplas possibilidades, ou seja, pode assumir múltiplos significados dependendo de como ultrapassamos a distância entre o poder e o agir. Por exemplo, o fato de existirem leis que garantam a igualdade não implica que exista igualdade efetivamente na sociedade; ter uma lista de direitos humanos não significa que os direitos humanos sejam garantidos universalmente e assim por diante. Seria justamente aí, nesse inefável, que residiria a potência da linguagem, no sentido das múltiplas possibilidades do *gesto expressivo*, e do seu potencial para se tornar um ato efetivo.

Segundo Benjamin, podemos entender o gesto como uma expressão que modifica as narrativas e os sujeitos. Para Benjamin, a tarefa histórica da memória seria envolver o sujeito (a sua história, a sua memória, o seu corpo) num gesto transformador – e depois convidar outros a fazê-lo, mais uma vez, consecutivamente. Um gesto tão poético e também político. São gestos que não partem apenas de si mesmo, mas que se relacionam com os outros. Gestos como os do ator, trabalhados por Benjamin em seus ensaios sobre o Teatro de Brecht, por exemplo, onde a maior conquista do ator seria “tornar os gestos citáveis”. (BRECHT citado por BENJAMIN, 2012a p. 93). A representação do ator consistiria em citar seus

próprios gestos em cena – e assim torná-los citáveis por outros. Ele terá então que destacar seus gestos, “como um tipógrafo espaça as palavras”. (BENJAMIN, 2012a, p. 93). Ao cortar a fluidez de seus movimentos, ao acentuar o momento de cada um deles, o ator transformaria sua ação em gesto.

Diferentemente da ação que visa algo, o gesto, deste ponto de vista, tem um caráter autônomo, autêntico e inovador. Além disso, está voltado para o outro: é feito para ser visto ou ouvido. É um certo distanciamento de si mesmo que está em jogo no desenho do gesto, e a posição do ator é um bom exemplo desse distanciamento, pois ele se oferece explicitamente ao olhar do outro, além de nunca estar completamente só consigo mesmo, com o papel que desempenha. O teatro épico de Brecht, segundo Benjamin, baseia-se no fato de que “aquele que mostra” algo também deve ser “mostrado”. (BENJAMIN, 2012a p. 93). Há uma relação dialética entre o que é representado no palco e a representação, condição da própria representação. O gesto tem a ver com isto: através dele, nele, a representação afirma-se como representação, quebrando ou qualificando a ilusão mimética. Mostrar-se ao mundo, seja no teatro ou na arte, para sublinhar a sua presença e torna-se por isso também um gesto político.

Conformando-se, na memória, de forma voltada para o outro, o gesto do sujeito histórico, segundo Benjamin, traz essa imagem da amplificação de sinais. E por serem inusitados, fora do comum, esses gestos seriam capazes de conquistar outros sujeitos, de ampliar e transformar poética e politicamente seu contexto. Podemos chamar de potência esse poder do gesto de contaminar os elementos do mundo e criar objetos capazes de abrigar memórias. É através de um gesto estético – e político – que o sujeito se estende para habitar os elementos do mundo, explorando essa capacidade potencial pela qual o nosso gesto pode ser depositado, em semente, em algo para a sua transformação.

Em um texto de 2018 intitulado “Por uma ontologia e política do gesto”, Agamben acredita que não seja possível encontrar palavras mais adequadas para descrever uma ontologia do gesto do que uma ontologia modal e não substancial, no sentido de que seria possível dizer, nos termos de Spinoza, que os modos são os gestos do ser, na medida em que os modos exprimem pontualmente o ser em sua inesgotável espontaneidade. Segundo Agamben, o gesto não só jamais é, para aquele que o realiza, meio para um fim, mas nem mesmo pode ser considerado um fim em si. E assim como, em sua ausência de finalidade, a dança é a perfeita exibição da potência do corpo humano, podemos dizer que, no gesto, cada corpo, uma vez liberado de sua relação voluntária com um fim, seja orgânico ou social, pode, pela primeira vez, explorar, sondar e mostrar todas as possibilidades de que é capaz.

A hipótese que Agamben sugere é que a ética e a política sejam a esfera do gesto e não da ação, e que, na crise aparentemente sem saída que essas duas esferas estão atravessando na contemporaneidade, tenha chegado o momento de nos perguntarmos o que poderia ser uma atividade humana que não conheça a dualidade dos fins e dos meios – e que seja, nesse sentido, gestualidade integral.

De acordo com Agamben (2018), a posição de Benjamin parece incontestavelmente clara: uma doutrina do *gesto* - o gesto como um elemento puramente expressivo, manifestando-se tanto na linguagem quanto no silêncio. Segundo Agamben, o gesto de Benjamin, ou melhor, o *gesto original*, significa aquilo que é essencial para uma linguagem inerente ao próprio ser humano, ou seja, sua permanência na língua que não visa apenas a troca de mensagens, mas sobretudo *gestos expressivos*.

Temos aqui algo muito similar ao que Benjamin, em seu ensaio Para uma crítica da violência, chama “meio puro (reine Mittel)” e que no ensaio que precede este em três anos, Sobre a língua em geral e sobre a língua dos homens, denomina “pura língua (reine Sprache)”. Esses conceitos perdem seu caráter enigmático se são remetidos à esfera do gesto, da qual provêm. Como a violência pura é um meio que depõe e interrompe a relação jurídica entre meios legítimos e fins justos, e a pura língua é uma palavra que não comunica algo mas apenas si mesma, isto é, uma pura comunicabilidade, assim, no gesto o homem não comunica um escopo ou um significado mais ou menos cifrado, mas sua própria essência linguística, a pura comunicabilidade daquele ato liberado de todo fim. No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade. (AGAMBEN, 2018, p. 3).

É aqui que podemos identificar sua teoria do gesto que, referindo-se à ideia de meios puros em Benjamin, Agamben tenta desdobrar sua obra, em particular, desde *Meios sem fim: Notas sobre a política*. Publicado na Itália, em 1996, *Meios sem fim* (2015b) é, segundo o próprio Agamben, um conjunto de textos (escritos entre 1990 e 1995) que se refere, cada um a seu modo, a um canteiro de obras cujo primeiro fruto tinha sido a publicação do primeiro volume de *Homo Sacer* (O poder soberano e a vida nua, Einaudi, 1995). Trabalha conceitos essenciais: a vida nua, a biopolítica; o estado de exceção; o campo de concentração; os refugiados; as sociedades democráticas-espetaculares; a política como a esfera dos meios puros ou dos *gestos*. De acordo com Agamben,

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta. Ou seja, o gesto abre a esfera do ethos como esfera mais peculiar do humano. Mas de que modo uma ação é assumida e suportada? De que modo uma res torna-se res gesta, um simples fato, um evento? A distinção de Varrão entre *facere* e *agere* deriva, em última análise, de Aristóteles. Em uma célebre passagem da *Ética nicomachea* [Ética a Nicômaco], ele os opõe deste modo: “O modo do agir [da práxis] é diferente daquele do fazer [da poiesis]. A finalidade do fazer é,

de fato, diferente do próprio fazer; a finalidade da práxis não poderia, ao contrário, ser diferente: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim” (VI, 1140b). Nova é, ao contrário, ao lado dessas, a identificação de um terceiro gênero da ação: se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem se tornarem, por isso, fins. (AGAMBEN, 2008b, p.13).

O gesto aproxima-se, assim, da “comunicação de uma comunicabilidade” (AGAMBEN, 2008b, p. 13), algo que comunica e promove ação sem, no entanto, atravessar o terreno do discurso.

Somente desta maneira a obscura expressão kantiana de “finalidade sem fim” adquire um significado concreto. Ela é, num meio, aquela potência do gesto que o interrompe no seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe, faz de uma res uma res gesta. Do mesmo modo, compreendendo-se por palavra o meio da comunicação, mostrar uma palavra não significa dispor de um plano mais elevado (uma metalinguagem, esta mesma incomunicável no interior do primeiro nível), a partir do qual se faz dela objeto da comunicação, mas expô-la sem nenhuma transcendência na sua própria medialidade, no seu próprio ser meio. O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. (AGAMBEN, 2008b, p.13).

O gesto é, portanto, por excelência “comunicativo”, implica sempre “mostrar-se”, exhibir-se perante alguém ou um público, e por isso é sempre político. Assim, evolui entre a obscuridade profunda e a evidência mais transparente: só o gesto é, ao mesmo tempo, claro, visível e, na mesma medida, impossível de “iluminar” com a razão, com a lógica do discurso. Um gesto elusivo, mas poderoso, para tornar visível o inexprimível. Assim, ao mesmo tempo que se “forja” a noção moderna de cidadania (e aqui se aplica a ambiguidade do termo) é necessário construir, com ela, um poderoso aparato de “regulação” do seu potencial expressivo. Além de promover uma ideia de cidadania, promove, com o nascimento do Estado Democrático de Direito e, com a ajuda da reprodutibilidade técnica (que lhe é inalienável) um poderoso aparato de controle gestual: “A política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens” (AGAMBEN, 2008b, p.14.). A política, portanto, regula-se regulando as suas ações. A forma mais completa deste fenômeno, porém, será identificada por Walter Benjamin (2012a) na união apropriada entre estética e política na guerra e particularmente em regimes totalitários fascistas. A “estetização da vida política” será analisada por Benjamin nos seus aspectos mais sombrios, particularmente no que diz respeito à dramatização da guerra. Os meios de comunicação, em particular o rádio, o cinema e a televisão, são os grandes impulsionadores de uma nova

política, com gestos nascidos do “espetáculo” no sentido mais original do termo: o que já existia como “teatro” é ainda mais explorado na Indústria Cultural. Hoje, por exemplo, a destruição da natureza e os massacres de pessoas devido às guerras e à pobreza são transmitidos pela televisão e assistidos como experiência estética de primeira ordem. O seu aspecto formal, ou seja, a regulação dos corpos, é da esfera política.

Em *Meios sem fim*, uma espécie de caleidoscópio filosófico-político sobre a realidade social e os problemas mais urgentes herdados na contemporaneidade, Agamben (2015b) busca descrever sua visão particular enquanto cidadão italiano diante das situações políticas de seu país que por sua vez estão relacionados a problemáticas globais. Abre o texto referindo-se a ideia de que os sobreviventes que voltaram dos campos de concentração não têm nada para contar, pois quanto mais seu testemunho é autêntico menos conseguem comunicar o que viveram, como se eles mesmos fossem assaltados pela dúvida quanto a verdade ou veracidade do que haviam vivido. Ao sobreviverem a *Auschwitz* ou *Omarska*, por exemplo, não se tornam mais sábios, melhores, mais humanos ou mais profundos, ao contrário, saem despidos, esvaziados, desorientados e não têm vontade de falar. Segundo Agamben, a sociedade atual, parece encontrar-se sem palavras diante do seu destino numa conjuntura em que de muitas partes ecoam palavras sobre uma situação-limite que precisa de mudança e não consegue mais recorrer as credenciais que sempre representaram o espírito europeu e a cultura ocidental (Liberdade, Progresso, Estado de Direito, Democracia, Direitos Humanos). Nunca uma época esteve tão disposta a suportar tudo e ao mesmo tempo achar tudo insuportável.

Agamben (2015b) analisa criticamente a sociedade do espetáculo em que a mídia ocupa um lugar de fala que acaba calando a população. Exemplo emblemático, para Agamben, é que nos momentos de crise, a regra dos meios de comunicação é agir dando a impressão de afastar-se do regime ao qual defende e faz parte, para liderar os protestos de modo a cuidar para que não se tornem revolução: “basta jogar antecipadamente, não só com os fatos, mas também com os sentimentos dos cidadãos, dando-lhe expressão na primeira página antes que, fazendo-se gesto o discurso, circulem e cresçam nas conversas e trocas de opinião”. (AGAMBEN, 2015b, p.113).

Segundo Agamben (2015b), a crise em curso é o motor interno do capitalismo na sua fase atual, assim como o *estado de exceção* é a estrutura normal do poder político hoje. E tal como o estado de exceção exige que cada vez mais habitantes sejam privados de direitos políticos e que, em última análise, todos os cidadãos sejam reduzidos à vida nua, também a crise, tornada permanente, exige não só que os povos do Terceiro Mundo sejam cada vez

mais pobres, mas também que uma percentagem crescente de cidadãos das sociedades industriais sejam marginalizados e desempregados. E não existe nenhum Estado dito democrático que não esteja profundamente envolvido nesta invenção massiva da miséria humana.

Desta forma, a partir do itinerário conceitual sobre o gesto que até agora traçamos, e sob a luz do olhar crítico de Agamben para com a sociedade capitalista atual, desenvolveremos o conceito de *profanação*, com base no fragmento inacabado de Benjamin “Capitalismo como religião” que, por sua vez, será articulado com os ensaios agambenianos “Elogio da profanação”; “Nudez”; “O que é um dispositivo”; e “O que é o contemporâneo”. Procuramos com isso explorar as formas como o capitalismo se apresenta na cultura e na estética contemporâneas, para possibilitar, finalmente, e de acordo com os autores, sugestões e formas de o profanar.

A *profanação*, como conceituada por Agamben (2007a), segue dando continuidade às reflexões de Benjamin, pois consiste justamente em interromper o *continuum* da história, em fazer *novos usos* da linguagem, em criar novas linguagens (técnicas, artísticas, históricas), em romper com os padrões impostos pela sociedade moderna (tecnicista, cientificista, capitalista, consumista, automatizada e burocrática) no sentido de pensar sobre o mundo de forma crítica, salvando memórias e reivindicações do passado para que possamos realmente transformar o que precisa ser transformado socialmente, economicamente e politicamente no presente.

Agamben articula de maneira interessante a ideia de capitalismo proposta por W. Benjamin. Segundo Benjamin (in AGAMBEN, 2007a), o capitalismo não representa apenas, como acontece em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Apresenta elementos constitutivos muito peculiares, é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto ao capital; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. Para Benjamin, as práticas utilitaristas do capitalismo como investimentos, especulações, transações financeiras, operações no mercado de ações, compra e venda de ativos, são equivalentes a um culto religioso. Enquanto nos tempos modernos, a humanidade testemunhou o nascimento do capitalismo, na contemporaneidade, o modelo de mercado e o amor ao consumo, assumiu contornos religiosos, reproduzindo paradigmas muito semelhantes às antigas teocracias, encontrando espaço na alma das pessoas e refletindo sua ordem na vida do ser humano em sociedade.

O argumento de Benjamin tem um pré-requisito anticapitalista devastador. Nesse ensaio, ele afirma que “o capitalismo deve ser visto como uma religião”, pois ele “está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta”. (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p. 21). Esta afirmação categórica que inaugura o fragmento é seguida por uma referência e também por um afastamento de Weber:

A demonstração da estrutura religiosa do capitalismo, que não é só uma formação condicionada pela religião, como pensou Weber, mas um fenômeno essencialmente religioso, nos levaria ainda hoje a desviar para uma polêmica generalizada e desmedida. Não temos como puxar a rede dentro da qual nos encontramos. Mais tarde, porém, teremos uma visão geral disso. (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.21).

De acordo com Benjamin, “três traços já podem ser identificados na estrutura religiosa do capitalismo.” (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.21). Primeiro, o capitalismo é uma religião puramente de culto. Nada nele tem um significado que não esteja diretamente relacionado ao culto. O capitalismo não exige adesão a nenhum credo, doutrina ou teologia específica. Benjamin compara essa religião capitalista ao paganismo original, que também é imediatamente prático e sem preocupações transcendentais. Trata-se de um mero viver pelo e para o sistema, aceitando uma disputa intrínseca àquilo que Benjamin chamava “mera-vida”.

O segundo traço do capitalismo é a “duração permanente do culto”. Nas palavras de Benjamin, “o capitalismo é a celebração de um culto *sans rêve et sans merci* [sem sonho e sem piedade]” (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.21), no qual não existem dias comuns. Todos prestam culto o tempo inteiro, um culto sem duração, de forma permanente, consciente e inconscientemente. De acordo com Benjamin, não há dias normais, nenhum dia que não seja de rito, “não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador.” (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.22). Assim, na religião capitalista, todos os dias se vê a mobilização dos ritos nas lojas e nas fábricas, enquanto os fieis acompanham, com tensão, a ascensão ou queda das cotações na bolsa de valores. Nessas práticas capitalistas não há interrupções, elas dominam a vida dos indivíduos do nascimento até a morte. O ambiente de trabalho, as ruas das cidades, as instituições de ensino, os órgãos de Estado, os lugares de lazer, são todos ambientes de culto contínuo.

O terceiro traço do capitalismo como religião é seu caráter de culpa (*Schuld*) Com a peculiaridade que o termo Schultz pode significar simultaneamente uma culpa moral e

também uma dívida. Ou seja, a culpa promovida pelo capitalismo desenvolve a culpabilidade num duplo movimento, por um lado promove o endividamento através do crédito para que as pessoas vivam numa dívida permanentemente, fazendo do endividamento um culto permanente ao capital do qual se está dependente, em dívida. Concomitantemente, a culpa do capitalismo promove uma culpabilidade moral dos indivíduos endividados que devem ressarcir sua dívida culposa através do trabalho permanente para saldar a própria culpa moral. O trabalho se torna o sacrifício expiatório de uma dívida contraída com o capital, num círculo religioso sacrificial indefinido da vida humana. Ele se desenha como um movimento monstruoso, que constrói a culpa e busca martelá-la na consciência de todos. A religião capitalista abre mão de qualquer premissa moral, não se atém em formas de melhorar o homem e seu convívio com o outro e o mundo, ela está desinteressada com qualquer utopia. O resultado desse processo “monstruoso” de culpabilização capitalista é a generalização do desespero:

Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma *esperança*. Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. A transcendência de Deus ruiu. Mas ele não está morto; ele foi incluído no destino humano. (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.23).

O capitalismo é a única religião que não oferece redenção, mas promove uma culpabilidade permanente através do crédito e da dívida. Uma vez que a “culpa” dos seres humanos, é a sua dívida perpétua e crescente para com o capital, não há esperança de expiação. O capitalista deve aumentar constantemente o seu capital. Segundo a religião do capital, a única salvação reside na intensificação do sistema, na expansão capitalista, na acumulação de bens. No entanto, isso só aumenta o desespero. Na hipótese, não prevista, de que se saldasse todas as dívidas com o capital, o capitalismo morreria. A falta de dívidas (*Schuld*), seria o fim do capitalismo. Por isso ele é uma religião sacrificial, que se alimenta do sacrifício das vidas humanas, num trabalho incessante dos indivíduos para pagarem dívidas permanentes.

Finalmente, uma quarta característica desta religião é que o seu Deus deve estar oculto e só pode ser invocado no auge da culpa. “O culto é celebrado diante de uma divindade imatura; toda representação dela e toda ideia sobre ela viola o mistério da sua maturidade.” (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.23). Conforme Benjamin, como o capitalismo é

uma religião puramente cultural e desprovida de dogma, é uma religião que não se assume como tal, mas utiliza todas as formas tradicionais para manter micro e macro poderes. Vemos que o capitalismo é uma religião perfeitamente adorável em diferentes regimes políticos e culturais, com enorme poder material e simbólico. Nesta religião, preocupações, situações sem saída como pobreza, errância e mendicância são extremamente pecaminosas. Estas são, fundamentalmente, maldições dentro de uma religião onde as preocupações não surgem de preconceitos comuns e, ao mesmo tempo, onde a culpa afeta diretamente todos os indivíduos

No Ocidente, o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo – o que precisa ser demonstrado não só com base no calvinismo, mas também com base em todas as demais tendências cristãs ortodoxas –, de tal forma que, no final das contas, sua história é essencialmente a história de seu parasita, ou seja, do capitalismo. (...) Na época da Reforma, o cristianismo não favoreceu o surgimento do capitalismo, mas se transformou no capitalismo. Metodologicamente, seria preciso investigar quais foram as ligações que o dinheiro estabeleceu com o mito no decorrer da história, até ter extraído do cristianismo a quantidade suficiente de elementos míticos para constituir o seu próprio mito. (...) Contribui para o conhecimento do capitalismo enquanto religião ter presente que o paganismo original certamente foi o primeiro a não conceber a religião como interesse “moral”, “mais elevado”, mas como interesse prático o mais imediato possível; em outras palavras, é preciso ter presente que ele, a exemplo do capitalismo atual, tampouco tinha clareza sobre sua natureza “ideal” ou “transcendente”, mas considerava o indivíduo irreligioso ou de outra crença de sua comunidade como um membro inquestionável, exatamente no mesmo sentido em que a burguesia atual encara seus integrantes economicamente inativos. (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.24-25).

Assim, o capitalismo como sistema de relações econômicas afeta outras esferas sociais, incluindo a própria esfera religiosa, bem como a esfera cultural da produção artística. Com isso, devemos nos perguntar até que ponto o capitalismo está presente no mundo contemporâneo, através de dispositivos semelhantes aos da religião, para superar seu caráter puramente econômico e influenciar a forma de vida das pessoas, bem como suas visões de mundo. Para responder, é preciso compreender as principais características desta “religião”, de modo a explicar a sociedade atual e os dispositivos estéticos/artísticos/culturais atuais como vestígios de épocas míticas anteriores, mas ainda ocupando um lugar importante nas estruturas sociais contemporâneas. Esta tendência, na contemporaneidade, afeta as normas da vida social e econômica, nomeadamente através das expressões técnicas e artísticas da indústria cultural. A fé no capitalismo criou os seus ídolos, nas artes, na moda, nas leis, nas imagens e no próprio dinheiro. A abertura do capitalismo a todas as culturas, religiões, filosofias e modos de vida é um processo no qual,

segundo Benjamin, a religião não tem um interesse moral e superior, mas sim um interesse prático, imediato e objetivo. Daí a importância do mito e sua relação com o dinheiro e o poder. Na medida em que qualquer tipo de relação de poder ou de liberdade interessa ao capitalismo, é aqui que ele funda a sua Igreja. Sob esse aspecto, “o utilitarismo obtém sua coloração religiosa.” (BENJAMIN in LÖWY, 2013, p.21).

Para Agamben, as categorias políticas tradicionais do iluminismo como liberdade, justiça, igualdade, perderam a potência política e foram capturadas como universais sacralizados; através dessa sacralização formalizada nos ritos jurídicos, foram desprovidas de sua potência política originária. Para recuperar a potência política do gesto, Agamben, seguindo nisto também a Benjamin, recorre a algumas categorias teológicas que, como Benjamin mostra na primeira tese “Sobre o conceito de história”, contém uma potencialidade política singular.

Segundo Agamben, uma forma de resistir ao capitalismo como religião, é profanando o seu mundo consagrado ao utilitarismo e ao consumismo. Para Agamben, profanar somente pode ser entendido no contexto do consagrado. Enquanto origem, sagradas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens. “Consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2007a, p.58). Profanar - um conceito originalmente romano - significa retirar do templo (*fanum*) onde algo foi colocado, ou originalmente retirado do uso e propriedade dos seres humanos. Portanto, a *profanação* pressupõe a existência do sagrado, no ato de deixar o uso comum. Profanar significa, assim, tocar a pessoa ou as coisas consagradas para libertá-las e libertar-se do sagrado. No entanto, a *profanação* não permite recuperar totalmente o uso antigo, como se o tempo durante o qual o objeto foi retirado de seu uso comum pudesse ser cancelado. Pode-se fazer apenas um novo uso.

A passagem do sagrado para o profano também pode ser alcançada por meio de um uso ou reutilização completamente incongruente do sagrado. Para o filósofo italiano, deve haver um movimento em direção à *profanação* do que é considerado sagrado no capitalismo, não simplesmente abolindo e anulando as separações entre propriedade e posse, mas aprendendo a usá-las de forma diferente. Uma nova forma de “brincar” ou “jogar” com os dispositivos capitalistas. A *profanação*, nessa perspectiva, é um gesto que desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum o que havia sido confiscado. É uma questão relacionada ao novo uso das coisas e dos espaços. A desativação é uma potência da *profanação*. Desativar um dispositivo é torná-lo inócuo, inoperante. A desativação produz a

inoperosidade. Ao desativar um dispositivo se esvazia seu poder sobre a vida humana e através desse esvaziamento se torna inoperoso. A inoperosidade inerente à desativação é o resultado final da *profanação* como gesto político. Na perspectiva de Agamben, profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso. O conceito de uso, para Agamben, está na contramão da apropriação e vai além do útil e do utilitarismo. O uso é a prática através da qual as coisas são devolvidas ao comum. Através do uso, promovido pelo gesto da *profanação*, as coisas são retiradas da esfera sacralizada de alguns especialistas e são devolvidas ao comum, A solução não seria renunciar aos objetos de consumo, mas enfrentá-los com mais liberdade, utilizando-os para fins humanos, abdicando de uma prática simplesmente hedonista e ostensiva. A título de comparação, Agamben usa a ideia de uma sociedade sem classes, que, segundo ele, não é “uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classes, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.” (AGAMBEN, 2007a, p.67). Esta noção de meios puros já pôde ser encontrada na obra benjaminiana sobre a linguagem.

De acordo com Agamben (2007a), se os expedientes do culto capitalista são tão eficazes é porque atuam não só sobre os comportamentos primários, mas sobre os meios puros, isto é, sobre comportamentos separados deles próprios e, portanto, separados de sua relação com um fim. Em sua fase extrema, o capitalismo nada mais é do que um gigantesco dispositivo de captura de meios puros, ou seja, de comportamentos profanos. Os meios puros, que representam a desativação e a quebra de todas as separações, são eles próprios separados em uma esfera especial. Um exemplo disso é a linguagem. É claro que o poder sempre buscou garantir o controle da comunicação social, usando a linguagem como meio de disseminar sua ideologia e induzir à obediência voluntária. Hoje, porém, essa função instrumental deu lugar a um procedimento de controle diferente, que, desdobrado na esfera espetacular, atinge a linguagem em seu vazio, nomeadamente no seu potencial secular possível.

Agamben insiste em apresentar a *profanação* do capitalismo como a tarefa política da próxima geração: trata-se de tentar libertar-se da asfixia do consumismo. “Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos - de todo dispositivo - a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A *profanação* do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, 2007a, p. 71).

Todavia, como poderíamos então profanar esse capitalismo enquanto religião? Agamben articula de maneira interessante a ideia de culpa proposta por Benjamin: o

capitalismo impõe de forma natural esse sentimento “precisamente porque tende com todas as suas forças não para a redenção, mas para a culpa, não para a esperança, mas para o desespero, o capitalismo como religião não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo.” (AGAMBEN, 2007a, p.63). Assim, tanto para Agamben como para Benjamin, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. É por isso que ele abraça toda e qualquer identidade, incorporando todas as tradições culturais e estéticas e as naturalizando no mundo atual. Sobre esse fenômeno, Agamben expressa que:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma de separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma ideia separada que já não define nenhuma visão substancial e na qual todo uso se torna duramente impossível. Esta esfera é o consumo. (AGAMBEN, 2007a, p.67).

Nessa perspectiva, no capitalismo como religião, o tempo vazio de sentido, numa vida de culpa constante, funciona como elemento para a consagração do consumo, que impede ao ser humano as possibilidades de uma verdadeira experiência estética, de uma vida comunitária ética, contemplativa e crítica, pois o ritmo industrial e a reprodutibilidade técnica produzem o declínio da experiência reduzindo-a ao mero consumismo. Ratificando a concepção de Benjamin, Agamben, em entrevista publicada na revista IHU da Unisinos (2012) reafirma que:

O capitalismo é uma religião inteiramente fundada sobre a fé, é uma religião cujos adeptos vivem *sola fide* (unicamente da fé). E se, segundo Benjamin, o capitalismo é uma religião na qual o culto se emancipou de todo objeto e a culpa se emancipou de todo pecado, e, portanto, de toda possível redenção. Então, do ponto de vista da fé, o capitalismo não tem nenhum objeto: crê no puro fato de crer, no puro crédito (*believes on the pure belief*), ou seja, no dinheiro. O capitalismo é, pois, uma religião em que a fé – o crédito – ocupa o lugar de Deus; dito de outra maneira, pelo fato de o dinheiro ser a forma pura do crédito, é uma religião em que Deus é o dinheiro. Isso significa que o banco, que nada mais é do que uma máquina para fabricar e gerir crédito, tomou o lugar da Igreja e, ao governar o crédito, manipula

e gere a fé – a escassa e incerta confiança – que o nosso tempo ainda conserva em si mesmo. (AGAMBEN, 2012, s/p).

Para Agamben, a hipótese de Benjamin da relação estreita entre capitalismo e religião recebe mais essa confirmação: O capitalismo é uma religião em que o capital ocupa o lugar de Deus; ou seja, sendo o dinheiro a forma pura de crédito, é uma religião em que o dinheiro é sagrado, como reafirmou em outra entrevista à revista IHU da Unisinos em 2013:

Para entendermos o que está acontecendo, é preciso tomar ao pé da letra a ideia de Walter Benjamin, segundo o qual o capitalismo é, realmente, uma religião, e a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, porque não conhece nem redenção nem trégua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro. Deus não morreu, ele se tornou Dinheiro. O Banco – com os seus cinzentos funcionários e especialistas - assumiu o lugar da Igreja e dos seus padres e, governando o crédito (até mesmo o crédito dos Estados, que docilmente abdicaram de sua soberania), manipula e gere a fé – a escassa, incerta confiança – que o nosso tempo ainda traz consigo. Além disso, o fato de o capitalismo ser hoje uma religião, nada o mostra melhor do que o título de um grande jornal nacional (italiano) de alguns dias atrás: “salvar o euro a qualquer preço”. Isso mesmo, “salvar” é um termo religioso, mas o que significa “a qualquer preço”? Até ao preço de “sacrificar” vidas humanas? Só numa perspectiva religiosa (ou melhor, pseudo-religiosa) podem ser feitas afirmações tão evidentemente absurdas e desumanas. (AGAMBEN, 2013, s/p).

O Deus do capitalismo precisa ser ocultado, somente podendo ser invocado no auge de sua culpa. Isso remete, na perspectiva de Agamben, ao fato de que o poder contemporâneo não se incumbe mais de fazer viver, nem de fazer morrer, mas fundamentalmente de fazer sobreviver. No capitalismo, ninguém expressa sua adoração a esse ente sagrado: as pessoas apenas o cultuam, especialmente pelo consumo e pela preocupação com a propriedade. É nesse sentido que Agamben desenvolve a sua ideia de profanar os dispositivos capitalistas que capturam a vida humana.

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. Entre "usar" e "profanar" parece haver uma relação especial, que é importante esclarecer. Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas. (...) O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) (...) Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado. (AGAMBEN, 2007a, p.59).

E é aqui que é importante retirar de todos os dispositivos a possibilidade de uso que eles capturaram. Para fugir da religião capitalista cada vez mais forte, enraizada em estruturas culturais, Agamben propõe a criação de novos significados para o uso do mundo, convidando à transformação de conceitos como arte, estética, fé, ritos e economia. Encoraja assim a superação desta situação, profanando o que, segundo ele, se tornou “improfanável”, ou seja, dando novos significados aos conceitos do sagrado, particularmente no capitalismo, onde a sua essência é limitada, como se pode ver.

Voltando a Benjamin, entendemos que a *profanação* consiste em interromper o *continuum* da história, em fazer um novo uso da linguagem (técnica e artística), em romper com as normas impostas pela sociedade moderna no sentido de pensar o mundo criticamente, resgatando as memórias e as demandas do passado para que possamos realmente transformar o que precisa ser transformado social e politicamente no presente. Trata-se de fazer novos usos de tudo o que está disponível, de forma original e revolucionária. Trata-se de recolher os vestígios esquecidos pela historiografia tradicional, tornando-os importantes para a construção de novas histórias e memórias, e traduzir a verdade e a beleza do mundo, através de gestos expressivos poéticos e criativos, na busca de novas experiências comuns que dêem sentido à existência humana na terra.

Nessa perspectiva, podemos dizer que o sujeito contemporâneo, no capitalismo como religião, está muito próximo daquilo que Agamben chama de “espectro” em seu livro “Nudez” (2010). Com efeito, um espectro é constituído “de signos, ou melhor, mais precisamente de marcas, isto é, de signos, nomes cifrados, ou monogramas que o tempo risca sobre as coisas.” (AGAMBEN, 2010, p. 52-53). Logotipos, slogans, esses espectros, são puramente o resultado de seu tempo e sua data de validade se confunde com a moda, com os materiais e com os objetos. “Só pode dizer-se contemporâneo quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue apreender nelas a parte da sombra, a sua obscuridade íntima.” (AGAMBEN, 2009, p.23). Afinal, é contemporâneo aquele que, não se deixando arrebatado pelo esplendor do seu século, é capaz de transcender: de ver para lá do véu que o envolve, da convenção que o limita, da ordem que o governa, do conhecimento adquirido, da palavra dita; aquele que, não se deixando encandear pelo aparato do seu próprio tempo, consegue enxergar além, adiante o que há ainda por desvelar:

Porque deveria interessar-nos conseguirmos perceber as trevas que provém da época? Não será porventura o escuro uma experiência anónima e por definição impenetrável, qualquer coisa que não se dirige a nós e não pode, portanto, dizer-nos respeito? Pelo contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro

do seu tempo como qualquer coisa que, mais do que toda a luz, se endereça direta e singularmente a ele. É contemporâneo quem recebe em pleno rosto o feixe de treva que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2010b, p.23).

Nesta perspectiva de entender o sujeito contemporâneo como aquele capaz de perceber as sombras mais profundas e os problemas mais urgentes de seu tempo, no ensaio intitulado "O que é um dispositivo? (2009), Agamben entende que os sujeitos estão vinculados a dispositivos capitalistas que expressam a função da *Gewalt* analisada por Walter Benjamin no ensaio "Para uma crítica de violência". Por meio de um trabalho filológico que vai nos revelando conceitos importantes, Agamben (2009) descreve o processo com o qual a *Oikonomia* passou a ser traduzida como *Dispositio*, para a compreensão do mecanismo político contemporâneo. Dispositivo passa a ser, "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos" (AGAMBEN, 2009, p. 40.). Embora o texto trace um debate direto com o pensamento de Foucault, podemos encontrar cruzamentos e complementaridades também com o pensamento de Benjamin, sobretudo no que tange às estratégias que devemos adotar para libertar o que foi capturado pelos mecanismos de poder e restituí-los ao uso comum através da *profanação*.

Para Agamben, pode-se definir a religião como "tudo aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e as transfere a uma esfera separada". (AGAMBEN, 2009, p.45). Nesse sentido, uma autêntica revolução não deve visar apenas mudar o mundo, mas antes, mudar a experiência das pessoas no espaço-tempo do mundo. Nesse contexto, a violência assume o papel de poder na constituição e na manutenção dos mecanismos de ordenamento jurídico, político e econômico. Por um lado, a violência é responsável por estabelecer uma realidade; e por outro lado, deve assumir a obrigação de manter essa mesma realidade. Em ambos os papéis, ela exerce um poder que não pode ser considerado separado da violência que ela própria significa. A violência da manutenção é a garantia de que o dispositivo pode continuar a exercer seu poder independentemente das variações histórico-sociais. Uma violência que se manifesta nos atos do poder instituído, e em seus pequenos gestos de omissão, na clareza das regras e na escuridão das decisões judiciais, nas palavras e nos silêncios para a manutenção de uma ordem.

É a partir desta noção de violência que podemos compreender o capitalismo como uma poderosa rede de dispositivos, onde só é possível manter a diversidade dos meios de comunicação e dos estilos de vida, evitando, ao mesmo tempo, o surgimento de novas

formas de vida revolucionárias que possam levar à sua *profanação*. Ou seja, a aniquilação de toda a sua estrutura. Este aparelho de poder tece uma rede de discursos oficiais, mas também de silêncios. É uma rede configurada para manter o *status quo* da vida capitalista contemporânea. Uma rede com recursos heterogêneos, mas com o único objetivo de evitar o seu próprio enfraquecimento, à custa da alienação geral. Uma máquina que, em tom apocalíptico, deve ser destruída. O tom apocalíptico da proposta de Agamben confirma-se na sua relação com o messianismo de Benjamin. Na interpretação segundo a qual só o Messias (coletivo) é o soberano que pode estabelecer um efetivo estado de emergência, ou seja, pôr fim ao estado de exceção permanente em que vivemos para a construção de um novo estado político e social.

Em sua análise do conceito de *Gewalt*, Benjamin indica que para além das possibilidades de violência jurídica e constitucional (que pode ser pensada como o discurso da instituição) e da violência mantenedora relacionada às justificativas e às máscaras utilizadas para que o programa funcione efetivamente, haveria ainda uma terceira forma de violência, que se configura na revolução, capaz de acabar com a violência instituinte e mantenedora do direito. É justamente nessa força revolucionária que se instala a possibilidade de reinterpretar a própria prática. Se essa terceira perspectiva for esquecida, o dispositivo se torna uma máquina cuja única intenção é a sua auto manutenção.

Nesse sentido, ao negar as regras estabelecidas e mantidas pelo dispositivo, é possível estabelecer uma revolução que rompa com o uso correto dos dispositivos e permita a ruptura com o próprio dispositivo para sua transformação em uma nova realidade. A *profanação* põe em movimento a verdadeira potência que é suplantada pelo desejo de perpetuar o artifício. Essa nova interação profana o dispositivo e eleva o gesto expressivo e criativo à categoria de potência na produção da subjetividade.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007a, p.61).

Isto significa que a finalidade do utilitarismo econômico, quando é profanado, retorna ao uso comum das pessoas para uma vida quotidiana mais ligada ao sujeito do que à religião do capital. A *profanação* é, portanto, um vínculo com a vida que propõe desvios

daquilo que outrora fora consagrado pelo capital. O autor indica seu descontentamento com a sociedade de consumo, que reside não só no fato das pessoas aceitarem a imposição consumista do *status quo* capitalista, mas, sobretudo, porque se consideram incapazes de o profanar.

Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável. (AGAMBEN, 2007a, p. 64).

Mas é precisamente na *profanação* que Agamben oferece a saída. Para o filósofo, a *profanação* desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum o que havia sido confiscado: “assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativa o antigo uso, tornando-o inoperante.” (AGAMBEN, 2007a, p.67). Mas como podemos criar as condições possíveis para este novo uso? Entendemos que Agamben destaca o potencial criativo da linguagem humana, particularmente da poética, como meio para que possam emergir infinitas possibilidades de uso, ação e gesto. É uma posição que confunde as relações entre estética e ética, entre sujeito e objeto, entre conhecimento e experiência. Trata-se do potencial da linguagem como meio puro, e da experiência estética como capacidade criativa daquilo que nos transforma em seres culturais e políticos, como caminho de desvio que permite a criação de novas coisas e novos espaços, bem como de permitir um novo uso de coisas e espaços que já existem no mundo que nos rodeia.

Quando Giorgio Agamben escreve sobre o significado da *profanação*, sobre o que é ser contemporâneo e sobre o que são os dispositivos, ele apresenta condições possíveis para a experiência de uma linguagem mágica: o que Benjamin já nos indicou nos textos sobre linguagem. Uma vez que tudo na natureza pode ser linguagem, é uma peculiaridade do homem, a forma mais privilegiada de linguagem: a criativa. A linguagem pura nada comunica, de acordo com Benjamin, senão a essência espiritual das coisas. Nesse sentido, a

linguagem humana é um *médium* em que sua própria essência se expressa. Além disso, a linguagem é geralmente entendida como meio de comunicação entre os homens, mas, neste caso, Benjamin acredita que a linguagem foi utilizada e corrompida, ao longo da história do ocidente, para se tornar simplesmente instrumental e não mais capaz de comunicar sua essência mágica. Benjamin se ocupou em analisar uma possível redução da linguagem a um simples meio de transmissão de conteúdo. Se isso acontece, a linguagem não pode ser descoberta em sua verdadeira essência e eficácia. Começamos então a entender porque o autor apresenta e enfatiza o caráter mágico da linguagem, que seria superior ao caráter instrumental. Esse caráter mágico é o de inventar novos mundos possíveis.

Nesse viés, é fundamental considerar o significado da filosofia política de Giorgio Agamben, bem como a sua articulação com a filosofia da linguagem e a teoria política benjaminiana, essenciais para desenvolver a nossa compreensão do gesto como ferramenta de *profanação* política. É porque a concepção de modernidade e contemporaneidade de ambos os autores, suas teorias estéticas, seu pensamento crítico sobre a cultura capitalista, sobre os objectos de consumo e sobre as consequentes transformações da produção e fruição artístico-cultural, implicam uma compreensão da dimensão política da vida, que ambos os autores se dedicam a investigar e evidenciar possibilidades de mudança. Analisando os conceitos de gesto e *profanação* em Agamben, fica evidente que o gesto expressivo do ser humano, possui o potencial de profanar os dispositivos de poder capitalista da sociedade contemporânea e é extremamente importante para a transformação social. A *profanação*, entendida como desativação e subversão da lógica de dominação presente nos dispositivos de poder, permite a ruptura de estruturas opressivas e a abertura de novas formas de organização social e política. Nesse sentido, o gesto de *profanação*, ou a *profanação* como gesto, apresenta-se como um instrumento de resistência e/ ou revolução capaz de desafiar as imposições normativas e promover a construção de relações humanas mais éticas, justas e igualitárias.

A partir da articulação dos conceitos de gesto e *profanação* em Agamben, é possível concluir que a potência do gesto em profanar os dispositivos de poder capitalistas da sociedade contemporânea reside na capacidade de desativar e subverter a lógica de dominação e exploração presente nestes dispositivos. O gesto, exercendo a *profanação* dos dispositivos de poder capitalistas, abre novas possibilidades de resistência, transformação e construção de relações sociais mais justas e igualitárias, rompendo com as imposições normativas e o controle dominante do sistema. Neste sentido, a profusão da potência do

gesto revela-se como um instrumento de resistência política eficaz, capaz de minar estruturas de poder hegemônicas, criando múltiplas alternativas de mudança.

Ao desmistificar e desativar os dispositivos de poder capitalistas através da *profanação*, o gesto expressivo e criativo destaca a fragilidade destas estruturas e revela as possibilidades de resistência que emergem da ação. A profusão do poder do gesto torna-se assim uma forma de abordar e subverter os mecanismos de controle hegemônico presentes na sociedade contemporânea. Através do gesto expressivo e criativo, que dá novos usos aos dispositivos capitalistas e, assim, profana o seu mundo consagrado ao consumismo e ao utilitarismo, encontramos uma poderosa arma crítica e política, que desafia os fundamentos do poder capitalista e abre espaços para a construção de uma vida com justiça social. Dessa forma, o gesto torna-se um agente de transformação, capaz de romper as amarras do sistema e contribuir para a construção de uma sociedade verdadeiramente emancipada.

3.3 Experiência e Linguagem

Sobre a concepção de experiência vinculada à linguagem a partir do livro *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, o filósofo italiano enfatiza que o conceito de experiência só é acessível ao pensamento que opere a “puríssima eliminação do indizível na linguagem:

Se a condição própria de cada pensamento é avaliada segundo o seu modo de articular o problema dos limites da linguagem, o conceito de infância é, então, uma tentativa de pensar estes limites em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável. O inefável, o "inconexo" [irrelato] são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, estes exprimem seu invencível poder pressuposto, de maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar. Ao contrário, o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela «puríssima eliminação do indizível na linguagem» que Benjamin menciona em sua carta a Buber. A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a coisa da linguagem. (AGAMBEN, 2005a, p.10-11).

Portanto, a experiência deve ser compreendida por meio de uma exposição da relação entre experiência e linguagem. Traremos, portanto, à análise, como Agamben aborda a experiência neste texto e buscaremos traçar algumas interconexões entre o pensamento de Agamben e o de Walter Benjamin, mostrando as complementaridades entre os dois autores. Ao olhar para a obra do filósofo italiano descobrimos um universo extremamente erudito de

referências e citações, entre as quais Walter Benjamin figura com destaque. Em “Autoritratto nello Studio” (2017c), Agamben revela:

E se dou à luz o gesto infantil, ou melhor, o gesto originário, isso significa, então, que o que é essencial para a linguagem é um momento não comunicativo, um silêncio inerente ao próprio ser de um homem falante. Daí vem essa teoria que associando-a à ideia benjaminiana de puro meio, procurei concretizar e sobre a qual continuo refletindo até hoje. O que o gesto exhibe e expressa não é algo indizível, mas a própria palavra, o ser-na-língua-em-si do homem. A definição de filosofia que tomei ainda parece convincente: o ser-na-língua.” (AGAMBEN, 2017c, p.108-109).

A obra de Giorgio Agamben em geral e os textos “*Experimentum linguae*” e “infância e História - a destruição da experiência e a origem da história”, em particular, estão repletos de referências a Benjamin. Buscamos sublinhar e indicar algumas dessas referências benjaminianas trazidas por Agamben, fazendo alguns cruzamentos entre pontos-chave do texto com forte influência benjaminiana. Não pretendemos trabalhar com profundidade aqui e agora, nem esgotaremos as possibilidades de intersecção. Trata-se de uma aproximação inicial, à guisa de reflexão.

Já no prefácio, a experiência é (acolhendo a indicação do *Programa Benjaminiano da filosofia por vir*) algo que poderia ser definido nos termos de uma *experiência transcendental*: “Aquilo de que se tem experiência é a própria língua”, *Experimentum linguae* (AGAMBEN, 2005a, p.11). Um *experimentum linguae* é a infância, na qual os limites da linguagem não podem ser buscados fora da linguagem, na direção da referência, mas na experiência da linguagem como tal. “Pura auto-referencialidade”. (AGAMBEN, 2005a, p.12).

Mas o que pode ser uma tal experiência? Como é possível ter experiência não de um objeto, mas da própria linguagem? E, quanto à linguagem, não desta ou daquela proposição significante, mas do puro fato que se fale, de que haja linguagem? Se para cada autor existe uma interrogação que define o *motivum* do seu pensamento, o âmbito que estas questões circunscrevem coincide sem resíduos com aquele para o qual é orientado todo o meu trabalho. Nos livros escritos e naqueles não escritos, eu não quis pensar obstinadamente senão uma única coisa: o que significa «existe linguagem», o que significa «eu falo»? Já que é claro que nem o ser falante e nem o ser-dito, que lhe corresponde *a parte objecti*, são predicados reais que podem ser identificados nesta ou naquela propriedade (como o ser-vermelho, francês, velho, comunista). Eles são, antes, *transcendentia* no sentido que este termo tem na lógica medieval, ou seja, predicados que transcendem toda categoria ainda que persistindo em cada uma delas; mais precisamente, devem ser pensados como arqui transcendentais, ou transcendentais à segunda potência, que, na enumeração da sentença escolástica retomada por Kant (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*), transcendem os próprios transcendentais e são implicados em cada um destes. Aquele que realiza o *experimentum linguae* deve, portanto, arriscar-se em uma dimensão perfeitamente

vazia (o *leerer Raum* do conceito-limite kantiano) na qual não encontra diante de si senão a pura exterioridade da língua, aquela «*étalement du langage dans son être brut*» de que fala Foucault em um dos seus escritos filosoficamente mais densos. É provável que todo pensador tenha precisado empenhar-se ao menos uma vez nesta experiência; é possível, aliás, que aquilo que chamamos de pensamento seja puramente e simplesmente este *experimentum*. (AGAMBEN, 2005a, p.13).

A experiência é um conceito central para pensar a condição humana e sua relação entre linguagem, memória e história. A filosofia da linguagem de Agamben é por isso um assunto fascinante, envolvendo questões complexas como a origem e a natureza da linguagem, a relação entre linguagem e pensamento, a função da linguagem na política e na ética e o papel da linguagem na criação artística e literária. Para Agamben, a linguagem é o que define a condição humana, pois é por meio dela que o homem se abre ao mundo e se comunica com os outros. A linguagem é também o que permite ao homem pensar e questionar o sentido de sua existência. A linguagem é, portanto, um poder, uma potência, que se manifesta em diferentes formas e modos de expressão humana.

Assim como Benjamin, em “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador” (1936), dentre outros ensaios, Agamben também diagnostica uma crise da experiência na modernidade, que se caracteriza pela perda da capacidade de receber e transmitir experiências significativas. A sociedade moderna produz uma massa de informações e estímulos que não se traduzem em experiências significativas, mas em meras vivências. A linguagem, que deveria ser o meio de expressão e comunicação da experiência humana, torna-se um instrumento de alienação, manipulação e reificação. Diante dessa situação, Agamben (2005) propõe uma tarefa à filosofia: recuperar a experiência como potência do pensamento e da ação. Para Agamben, a experiência é o que permite ao ser humano entrar em contato consigo mesmo e com o mundo, por meio de uma abertura original que ele vai chamar de *infância*. Isso implica resgatar a dimensão da *infância* como o lugar próprio do pensamento, onde se produz um conhecimento que não se baseia na certeza ou na previsão, mas na abertura original ao sensível e ao inteligível. Envolve também guardar a memória como forma de preservar experiências perdidas ou esquecidas pelo tempo cronológico e pela historiografia tradicional. Implica também, salvar a linguagem como forma de expressão e criação, que não se submete a normas ou convenções, mas em essência sempre busca novas formas de dizer e fazer.

Nesse sentido, sobre a infância do homem, a constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação de uma experiência muda. É, portanto, sempre palavra. Humano e linguístico se identificam: “Se a expressão mais adequada para a

maravilha da existência do mundo é a existência da linguagem, qual será então a expressão justa para a existência da linguagem?” (AGAMBEN, 2005a, p.17). De acordo com o pensamento de Agamben, a vida humana enquanto *ethos*, enquanto vida ética, exige buscar uma *pólis* (cidade/política) e uma *Oikia* (casa/economia) que estejam à altura desse “impresumível que é a infância, como uma tarefa da humanidade que vem.” (AGAMBEN, 2005a, p.17). Essa ideia de uma “humanidade quem vem” apoia-se fundamentalmente no ensaio “Sobre o programa da filosofia por vir” (1917). Neste texto, Benjamin tratou do conceito de experiência para entender como a experiência moderna pode ainda coexistir com a filosofia sem ser um mero experimento científico.

A questão da experiência trabalhada por Agamben bebe ainda mais em fontes benjaminianas no que tange à perda da experiência comunitária e comunicável da sociedade moderna. Os textos “Experiência e pobreza” e “O narrador” ampliam essa compreensão. O fio condutor que une o pensamento de Benjamin e de Agamben é que para sermos sujeitos da história, precisamos ter a posse da experiência, justamente aquilo de que fomos expropriados na modernidade. Trata-se de uma incapacidade de fazer e transmitir experiências legítimas. De acordo com Agamben (2005a), Benjamin, em 1933 indica as causas dessa expropriação na catástrofe da primeira guerra de cujos campos de batalha as pessoas voltavam mudas, pobres em experiências comunicáveis.

Agamben (2005), explora o conceito de *infância* como dimensão essencial da condição humana, que não pode ser reduzida a uma fase cronológica da vida, mas a uma experiência original de abertura ao mundo e à linguagem. Embora tenha sido amplamente influenciado pela tradição filosófica ocidental, notadamente pelas obras de Martin Heidegger, Michel Foucault e Hannah Arendt, nessa obra em particular, Agamben (2005a) explora a ideia de Benjamin de que a modernidade negligenciou a importância da experiência vivida, substituindo-a por uma busca incessante de progresso e eficiência. Argumenta que a recuperação da experiência autêntica é essencial para uma compreensão mais rica e profunda da existência humana.

A *infância* é lugar do pensamento, onde o saber e a história ocorrem nas discontinuidades e diferenças. A infância é também a potência do homem, manifestada na sua capacidade de experimentar o novo e o inesperado, de romper com as formas estabelecidas e criar novas possibilidades. A infância é, portanto, o que permite ao homem resistir à alienação e à objetificação da sociedade moderna. Assim, Agamben dialoga com Walter Benjamin, seu principal interlocutor, que também explorou o tema da infância em seus escritos autobiográficos e filosóficos.

As reflexões agambenianas sobre a linguagem, utilizam a ideia de uma “língua pura da natureza” para distinguir entre natureza e cultura e, assim, definem a linguagem humana, baseando-se evidentemente nos *Escritos sobre mito e linguagem* (1915- 1921), de Benjamin, onde se encontrará especialmente no texto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916), uma definição da existência de uma “língua pura”. Benjamin postula conjuntamente a relação entre razão e linguagem, pois sem uma reflexão sobre a linguagem não há possibilidade de pensar a razão e a racionalidade humanas. Desse modo, linguagem e história devem ser pensadas juntas, porque o aprendizado da história se faz por meio da linguagem e porque só a linguagem permite a invenção da história. De acordo com Gagnebin (2013), o tema por excelência da filosofia crítica de Benjamin é precisamente esta ligação entre história e linguagem: “não há, portanto, nenhuma formação de linguagem, obra literária ou filosófica, que não seja trespassada pela história”. (GAGNEBIN apud BENJAMIN, 2013, p.10). Em particular, é preciso pensar na criação de narrativas da linguagem sempre atravessadas pela história e pela historicidade. Toda a história humana é objeto de uma criação e de um trabalho constantemente transformados pela linguagem.

Benjamin (2013) afirma que todas as manifestações culturais devem ser concebidas como linguagem, uma vez que toda a vida espiritual humana é atravessada pela linguagem. Para Benjamin, podemos falar de uma linguagem da poesia, da religião, da música, da pintura, da escultura, da técnica e até do direito. Nesse sentido, a linguagem significa o princípio que torna possível a comunicação de conteúdos espirituais humanos e a existência da linguagem estende-se a todos os âmbitos da manifestação da mente humana, a que pertence sempre a linguagem, pois não há acontecimento ou coisa, nem na natureza nem na cultura, que não participe da linguagem (que é essencial para comunicar o seu conteúdo).

O fato de não podermos representar nada de essência espiritual fora da expressão linguística é o conhecimento pleno de conteúdo em Benjamin. “Toda expressão, na medida em que se constitui como comunicação de conteúdos espirituais, é atribuída à linguagem e por isso toda expressão deve ser entendida como linguagem.”(BENJAMIN, 2013, p. 52.) Por outro lado, de acordo com Benjamin, para compreender essa essência linguística, temos que nos perguntar de que essência espiritual ela é a manifestação imediata. Com isso, fica evidente que a essência espiritual que se comunica pela linguagem não é a própria linguagem, “mas algo que dela deve ser diferenciado.” Pois a linguagem humana é deficiente e marcada por uma dualidade fundamental. A diferenciação entre essência espiritual e essência linguística, na qual ela é comunicada, é a principal distinção em uma investigação teórica da linguagem, segundo Benjamin. Um profundo paradoxo que se

expressa precisamente no duplo sentido da palavra *logos*²⁷. É fundamental enfatizar que para Benjamin a essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua. Em outras palavras:

Aquilo que é comunicável em uma essência espiritual é aquilo no que ela se comunica; o que quer dizer que toda a língua se comunica em si mesma; ela é, no sentido mais puro, o meio (medium) da comunicação. A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem significa remeter a outro aspecto: o seu caráter infinito. Este é condicionado por seu caráter imediato. (BENJAMIN, 2013, p. 53).

Se, para Benjamin, a essência linguística das coisas é sua linguagem aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que a essência linguística do ser humano é a sua língua. Ou seja, o homem comunica sua própria essência espiritual nomeando as coisas, porque a linguagem do homem é dada por palavras. Mas, uma vez que a essência espiritual do homem é a própria linguagem, ele se comunica *dentro* dela. Para Benjamin, o uso das palavras é a linguagem da linguagem. Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem “consiste em traduzir o mudo em som e traduzir o que não tem nome em nome.” (BENJAMIN, 2013, p.53.). E, ao desenvolver essa linguagem pura do nome, o homem transforma a linguagem em um *médium*. Por outro lado, é verdade que a linguagem da arte só pode ser entendida em relação à doutrina dos signos, porque sem ela qualquer filosofia da linguagem seria deficiente. A ligação língua e signo é originária e fundamental. Isso nos permite definir outra oposição em Benjamin que atravessa todo o campo da linguagem e que

²⁷ Acepções da palavra *logos*: O termo *logos* (do grego *legein*, do latim *verbum*) é um conceito central na filosofia grega. Tem muitos significados. No grego antigo, equivale a palavra, verbo, expressão, definição, discurso, explicação, cálculo, medição, avaliação, razão, causa, pensamento, necessidade, reunião e muito mais. Supõe-se que em seu sentido etimológico original, o caráter de combinação, associação e ordenação do *logos* está contido no que dá sentido às coisas. Inicialmente palavra escrita ou falada: o verbo. Mas com filósofos como Heráclito, *logos* assume um significado mais amplo. Torna-se um conceito filosófico traduzido como razão, tanto como capacidade de racionalização individual quanto como princípio cósmico de ordem e beleza. Jean-Pierre Vernant, em “Origens do pensamento grego” tenta especificar a importância e o lugar do *logos* alethiano (palavra sagrada) antes de sua transformação, por assim dizer, em um *logos* filosófico. Em um determinado estágio da sociedade grega, os dois conceitos, *mythos* e *logos*, não diferem um do outro. Só muito mais tarde é que essas palavras épicas do vocabulário são praticamente substituídas por *logos* e *legêin*. Basicamente, para um grego, essas duas coisas são inseparáveis: a fala a ser produzida depende da razão tanto quanto a razão se desenvolve apenas na fala. Mas há ainda outro significado para a palavra *logos*, assim como para a palavra razão: medida, cálculo, relação, ordem e, por extensão, fundamento, razão de ser de algo. Não se trata apenas de pensar e falar. Há razão nas coisas, quando o porquê e as causas de ser o que são se apresentam. Aparentemente, é esse processo de substituição que gera a seguinte ideia de oposição entre *mythos*, que está associada a *hiéroí logoi*, e *logos*, que está associada à filosofia. No Teeteto, esse aspecto do *logos* é incorporado à definição de *episteme*: opinião verdadeira (*doxa*) acompanhada por uma justificativa. Para Platão, *logos* é a definição ou frase predicativa (ou frase contendo um adjetivo) que expressa, ou menciona, uma qualidade essencial de algo; isto é, esse algo não poderia ser se não tivesse essa qualidade. Em Aristóteles, o *logos* é a frase (ou a frase que contém uma afirmação ou negação sobre o objeto a que se refere) que pode ser verdadeira ou falsa e que expressa (por palavra ou escrita ou pintura, etc.) pensar sobre alguma coisa. Daí vem a expressão: *logos apophantikós* = que manifesta (que mostra, ou revela) algo. A partir de Santo Agostinho, a teologia católica encontra a explicação do nome *logos*, no fato de que o Filho é gerado pelo Pai através do conhecimento; no Filho, como Palavra ou Palavra do Pai, o Pai exprime a sua essência total e a plenitude das suas ideias.

apresenta relações importantes, porque em qualquer caso a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas também, ao mesmo tempo, do não-comunicável. Esse lado simbólico da linguagem está ligado à sua relação com o signo e se estende, segundo Benjamin, a outros aspectos dos nomes e dos julgamentos que damos às coisas.

A linguagem humana, na medida em que é traduzida em palavras, muda as coisas, mas na medida em que também expressa a essência espiritual do falante, é conceitual e espontânea. Benjamin tenta determinar esse ponto extremo na linguagem humana, onde ela transcende ao próximo nível de linguagem. Este caso limite ocorre no nome. Nele, a linguagem contemporânea participa da linguagem adâmica, na qual ocorre o conjunto intensivo da linguagem. Portanto, Benjamin concebe a tarefa crítica como uma tradução da linguagem adâmica (que é mais perfeita) como uma ativação do que na linguagem é um símbolo do não comunicável. O tema desses esforços à beira do silêncio é a salvação de experiências que não são acessíveis ao conhecimento racional. A linguagem é considerada a realidade final. Em sua teoria crítica baseada nesses elementos, podemos encontrar a origem do pensamento de Benjamin, pois com essa teoria ele conecta a expectativa utópica que revela a verdade como força ativa e transformadora no mundo.

Além disso, nos escritos sobre mito e linguagem, Benjamin desenvolve noções sobre a função do mito que aparecem como outro aspecto de sua preocupação com a história. Ao opor mito e história, ele se aproxima mais da tradição judaica do que da tradição grega, em que é relevante opor *mitos* e *logos*. A crítica de Benjamin ao mito não é uma crítica a um momento preciso vivido cronologicamente pela humanidade. É a crítica dos modelos de vida que ameaçam a ação livre e histórica. Essas concepções benjaminianas, assim como as teses “Sobre o conceito de história” (1940) que são fundamentais para a teoria política, também atravessam a “Dialética do esclarecimento” (1944), de Adorno e Horkheimer cuja influência também pode ser vista nestes escritos de Agamben, e irão permear todo o texto sobre a expropriação da experiência sobre o qual nos debruçamos aqui.

A preocupação de Benjamin com o problema da linguagem e do mito é, segundo Gagnebin (2013), uma vertente de sua preocupação com a história. Para Gagnebin, “contrapor *Mito e História* é um gesto pertinente mais à tradição judaica do que àquela da filosofia grega” (GAGNEBIN apud BENJAMIN, 2013, p. 9.) e a crítica de Benjamin ao mito não é uma crítica de um período específico da história, mas uma crítica de uma concepção de vida e destino que ameaça o homem que tenta agir historicamente com liberdade.

Outro texto desta coletânea onde encontramos reflexões desse tipo em Benjamin é "A tarefa do tradutor" (1921), no qual ele aborda o problema do comunicável e do incomunicável da tradução que pertencem à natureza da língua e da cultura e permitem ou não permitem a tradução, contribuindo para a compreensão da tradução como transição. Ainda nessa mesma coletânea de ensaios benjaminianos, "Destino e caráter" (1919) e "Para uma crítica da violência" (1921) apresentam noções de violência "pura" fundamentais para as discussões sobre a violência mítica e sobre o estado de exceção desenvolvidas por Agamben tanto em *Infância e História* como em seu projeto *Homo Sacer*.

Nesse sentido, o aspecto do mito em Agamben, pode ser articulado às ideias desenvolvidas no ensaio "Destino e caráter", de Benjamin. Neste texto, o pensador alemão faz considerações fundamentais para sua compreensão do mito vinculado à história. Segundo Jeanne Gagnebin (2020), o conceito de mito é uma das chaves do pensamento de Walter Benjamin e, um dos aspectos fundamentais da interpretação adorniana de Benjamin, que tem alimentado novos estudos sobre o assunto, é justamente sua insistência no lugar estratégico, central e decisivo que representa a questão do mito.

Benjamin não se limita a uma crítica do mito no sentido iluminista, a denunciar seu conteúdo de ilusão, mentira e erro, mas a compor uma nova "pintura", uma espécie de reconciliação do mito. Isso não implica um retorno ao mito ou sua reavaliação em um nível superior como uma "superação" do dualismo ontológico entre mito e realidade. Um conceito fundamental nesta reconciliação com o mito é o conceito de *destino*. Para Benjamin, assim como o caráter, o destino não pode ser percebido plenamente em si mesmo, mas apenas nos signos, pois embora os traços do caráter e as teias do destino possam ser imediatamente expostos à vista, não se vê o todo senão através dos sinais. Estes conceitos só estão disponíveis por meio de signos, pois são colocados além do que é imediatamente oferecido à vista.

Para formular os conceitos de destino e de caráter, Benjamin insiste que devemos realizar as pesquisas no domínio da linguagem. E, nesse sentido, o caráter geralmente está situado em um contexto ético e o destino em um contexto religioso. Em ambos os casos, o destino deriva do caráter, estabelecendo uma relação causal arbitrária entre eles, reduzindo, em última instância, o domínio do caráter ao da ética e o do destino ao religioso. Benjamin considera essa relação arbitrária porque a forma como o sistema de notificação funciona é muito diferente nos dois casos. Os sinais do caráter, por exemplo, são delimitados pelo corpo; por sua vez, os sinais do destino incluem o corpo e o superam, alcançando os fenômenos da vida exterior. Portanto, qualquer tentativa de estabelecer um vínculo causal

entre essas duas áreas seria falha. É por isso que Benjamin busca nos gregos as concepções de destino e de caráter a partir dos personagens das epopéias, das tragédias e das comédias. Na formulação grega do destino, a felicidade de um homem não é a confirmação de sua vida inocente, mas a dívida com *Hybris*²⁸. Mesmo no caráter, não há relação com a inocência. A felicidade seria o que liberta a pessoa das correntes do destino.

Benjamin busca mostrar como a lógica do mito pode ser desmascarada com uma interpretação histórico-filosófica. Nesse contexto, "Destino e caráter" introduz mais uma possibilidade de conceber a temporalidade a partir do conceito de destino: a temporalidade específica do mito. Podendo remontar a um tempo já passado, a temporalidade do mito repousa sobre uma repetição das "práticas de violência". O herói trágico representa um momento na história da humanidade em que o homem conquistou as "forças demoníacas" ou o "drama do destino", conjugando em seus procedimentos e ordenanças. Benjamin inverte o esquema explicativo mais clássico da tragédia, a saber, que o herói, diante de seu destino, luta contra ele para finalmente sucumbir às suas forças; Em oposição a esse esquema, interpreta a tragédia como a interrupção do fluxo inexorável do destino, sem nunca significar uma espécie de retorno à pureza do homem, uma libertação da culpa ou mesmo uma reconciliação com Deus. Portanto, a crítica ao mito implica, em Benjamin, um plano imediato: a rejeição dos emblemas que justificam a guerra; as violências dos movimentos políticos e econômicos de seu tempo; bem como uma concepção de crítica literária baseada em uma filosofia da história com elementos teológicos.

Voltando à "infância e História", de acordo com o pensamento de Agamben, uma experiência originária nesse sentido da língua pura está antes da constituição do sujeito, antes da linguagem. E é uma experiência muda. A infância do homem da qual a palavra

²⁸ "Substantivo feminino grego (peso excessivo, força exagerada) passa a significar o que ultrapassa a medida humana (o *métron*). É, portanto, o excesso, o descomedimento, a desmesura. Em termos de religião grega, a *hybris* representa uma violência, pois, ao ultrapassar o *métron*, o homem estaria cometendo a insolência, um ultraje, na pretensão de competir com a divindade. Daí o sentido metafórico de orgulho, arrebataimento, impetuosidade. O conceito de *hybris* tem sido aplicado principalmente em relação ao protagonista da tragédia que desafia as leis morais vigentes na *polis* e as proibições dos deuses. A *hybris* e o desfecho trágico ocorrem, por exemplo, em *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles (s. V a. C.). Em *Medeia* de Eurípedes (s. V a. C.), a *hybris* se apresenta com uma força trágica incomum, pois a protagonista terna e monstruosa, Medeia, pela intensidade da sua paixão por Jasão, é capaz de assassinar os próprios filhos, para punir o amante (pela sua infidelidade) de uma forma radical. Entretanto, ela é resgatada, no final, pelo carro de Hélios, seu pai. Resumindo: a tragédia realiza-se a partir da ultrapassagem do *métron* (...) pelo simples mortal, a partir, portanto, de uma transgressão feita, ou seja, de uma violência contra a ordem social e, necessariamente, contra os deuses imortais: a *hybris*. Aquele que encarna o *anthropos* (...), o simples mortal é o *aner*, (...) o ator, o outro, ou seja o *dramati personae*. Isto provoca a *némesis*, (...), o ciúme divino. Contra o herói é lançada a *Até*, a cegueira da razão. Tudo que o *hypocrités* (o ator possuído pelo êxtase) fizer, reverterá contra si mesmo (Édipo). Em seguida ele estará subjugado pela *moira*, pelo destino cego, sem apelo. Muito antes da tragédia, entretanto, desde Homero (s. VIII a. C.) com a *Iliada* e a *Odisséia*, os poetas não pouparam esforços em admoestações acerca dos perigos da *hybris*. Também o poeta tebano Píndaro (s. VI-V a. C.) lembra a efemeridade do *homo-humus* e pede que se evite a *hybris* pois "O homem é o sonho de uma sombra" *Píticas*, 8, 95-97." In E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. por Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 18/05/21.

deriva, assinala justamente o limite. (AGAMBEN, 2005a, p.58.). Existe uma impossibilidade de início cronológico. Buscar a origem é pura fantasia, nós não podemos encontrar o homem puro antes da linguagem, porque é através da linguagem que o ser humano se constitui como humano. “A origem de um tal ente não pode ser historicizada porque ela é historicizante” (AGAMBEN, 2005a, p.61).

Nós não encontramos jamais o homem separado da linguagem e não o vemos jamais no ato de inventá-la... E um homem falante que nós encontramos no mundo, um homem que fala a um outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem», É através da linguagem, portanto, que o homem como nós o conhecemos se constitui como homem, e a lingüística, por mais que remonte ao passado, não chega nunca a um início cronológico da linguagem, a um «antes» da linguagem. (...) Na realidade, aquilo a que devemos renunciar é simplesmente um conceito de origem cunhado a partir de um modelo que as próprias ciências da natureza já abandonaram, e que faz dela uma localização em uma cronologia, uma causa inicial que separa no tempo um antes-de-si e um depois-de-si. Semelhante conceito de origem é inutilizável nas ciências humanas sempre que aquilo que estiver em questão não seja um «objeto» que pressuponha já o humano atrás de si, mas ao contrário seja ele mesmo constitutivo do humano. (AGAMBEN, 2005a, p.60-61).

Agamben desenvolve um pensamento que une a experiência à infância, bem como une a linguagem à história: “como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e lingüístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência.” (AGAMBEN, 2005a, p.62). E, para tratar da experiência, discorre sobre a tradição ocidental desde a experiência mística da antiguidade. Embasando seu raciocínio no desenvolvimento da lógica e da epistemologia acerca da constituição do sujeito. A experiência, para Agamben, é o mistério que todo ser humano institui pelo fato de ser uma infância. A infância é a zona que introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso. Ou seja, é ela mesma a possibilidade de que exista história, narrativa. A origem da linguagem deve situar-se num ponto de fratura, na oposição contínua entre diacrônico e sincrônico, histórico e estrutural:

De acordo com Agamben, é a infância a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. Por isso *Babel*, ou seja, a saída da língua pura é o ingresso no “balbuciar da infância”, é também a origem transcendental da história. O mistério que a infância institui para o ser humano, de acordo com Agamben, pode ser solucionado somente na história, assim como a experiência enquanto “infância pátria do homem” é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem. (AGAMBEN, 2005a, p.75).

Em *infância e História* o lugar dessa *experiência transcendental* encontra-se na diferença entre língua pura e discurso, entre semiótica e semântica. Agamben pergunta: “que coisa existe na voz humana que articula a passagem da voz animal ao logos, da natureza à pólis?” (AGAMBEN, 2005a, p.15.). O hiato entre voz e linguagem (como o que existe entre língua e discurso, potência e ato) abre o espaço da *pólis* e da *ética*. Esse espaço entre a voz e o logos é um *limite*. O lugar da infância nesse sentido, para Agamben, aparece como o lugar do entre, o limiar, uma zona de indistinção entre a natureza e o *logos*, entre a língua pura e o discurso, entre o semiótico e o semântico. Não é um limite que separa, mas uma zona que une porque está em trânsito, um vir-a-ser.

O hiato entre voz e linguagem (como aquele entre língua e discurso, potência e ato) pode abrir o espaço da ética e da *pólis* precisamente porque não existe um *árthros*, uma articulação entre *phoné* e *lógos*. A voz jamais se inscreveu na linguagem e o *gramma* (o pensamento de Derrida veio em boa hora mostrá-lo) nada mais é do que a forma mesma da pressuposição de si e da potência. O espaço entre voz e *lógos* é um espaço vazio, um limite no sentido kantiano. Somente porque o homem se encontra lançado na linguagem sem ser até aí levado por uma voz, somente porque, no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma «gramática», neste vazio e nesta atonia, algo como um *ethos* e uma comunidade se tornam para ele possíveis. Por isso a comunidade que nasce no *experimentum linguae* não pode ter a forma de um pressuposto, nem ao menos na forma, puramente gramatical, de uma pressuposição de si. O ser-falante e o ser-dito com os quais nos medimos no *experimentum* não são nem uma voz nem um *gramma*; como arqui transcendentais, estes não são aliás nem mesmo pensáveis como um algo, como um *quid* do qual nós talvez pudéssemos, segundo a bela imagem de Plotino, tomar quaisquer *moirai*, quaisquer partes. A primeira consequência do *experimentum linguae* é, portanto, uma revisão radical da própria ideia de um Comum. O simples conteúdo do *experimentum* é de que existe linguagem, e isto não nos podemos representar, segundo o modelo que dominou a nossa cultura, como uma língua, como um estado ou um patrimônio de nomes e de regras que cada povo transmite de geração a geração; é antes a *ilatência* impresumível que os homens habitam desde sempre, e na qual, falando, respiram e se movem. Malgrado os quarenta milênios do homo sapiens, o homem ainda não tentou verdadeiramente assumir esta *ilatência*, fazer experiência do seu ser falante. (AGAMBEN, 2005a, p.16 -17).

Como *infância* do humano, portanto, a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. A experiência age primeiramente sobre a linguagem, constituindo-a e condicionando-a de modo essencial. Pois a existência da infância, que é a existência da experiência enquanto limite transcendental da linguagem, “exclui que a linguagem possa apresentar-se como totalidade e verdade” (AGAMBEN, 2005a, p.58.). Por isso, a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência intervalo, descontinuidade, *epoché*. “Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância deve manter-se em viagem” (AGAMBEN,

2005a, p. 65). Para um ser cuja experiência da linguagem não se apresenta cindida desde sempre entre língua e discurso, não existiria nem conhecimento, nem infância, nem história. Pois não existiria diferença e descontinuidade para que o saber e a história pudessem ser produzidos. O homem não sabe simplesmente, nem simplesmente fala. O homem se encontra lançado na linguagem e, para Agamben, a maravilha da existência do mundo é justamente a linguagem.

A tarefa que Agamben se propõe, retomando a herança do “Programa da filosofia por vir”, é a de preparar o lugar lógico em que possamos retomar a posse de nossas experiências. Pois se impõe à contemporaneidade uma humanidade expropriada da experiência e uma experiência manipulada e guiada pelo *status quo* do sistema capitalista e pela reificação da indústria cultural. Assim, a única experiência possível é falsa, mentirosa, ilusória. E nessa circunstância, uma recusa da experiência imposta, pode, provisoriamente, constituir uma legítima defesa. Para ilustrar esse tópico, Agamben usa o “Conto de Tieck” sobre o supérfluo da vida. “Se a condição em que nos encontramos em relação a experiência é terrível isso ocorre porque nunca se viu antes um espetáculo mais repugnante do que uma geração de adultos que após destruir as suas possibilidades de experiência autêntica, lança essa miséria sobre a juventude”. (AGAMBEN, 2005a, p. 24). Em um certo sentido, conforme Agamben, está implícita, no projeto da ciência moderna e na constituição do sujeito moderno essa expropriação da experiência. Agamben tece a partir daí uma esteira que fundamenta sua teoria do conhecimento para desenvolver sua filosofia da linguagem.

Em busca da certeza a ciência moderna faz da experiência um método como experimento para atingir o conhecimento. Com a fusão entre experiência e ciência num sujeito único se reproduz uma conjunção do saber humano com o saber divino que constituíam o caráter próprio da experiência mística na antiguidade. Portanto, esse sujeito da experiência científica moderna tem suas raízes em uma concepção mística e essa relação entre experiência e conhecimento na cultura moderna choca-se, segundo Agamben (2005a, p.33.), com dificuldades profundas e intransponíveis. Porque a mudança no estatuto da experiência produz uma reviravolta em outros campos, como o da imaginação. Na cultura antiga e medieval a imaginação ocupava o lugar que a modernidade confere ao experimento científico (como médium do conhecimento). Hoje ela é eliminada do conhecimento como algo irreal e fantasioso. E esse lugar conferido a ela pelas culturas antigas é assumido pelo sujeito científico moderno. Ocorre uma expropriação da imaginação e da fantasia no âmbito da experiência na modernidade.

Em “*Experimentum linguae*”, a magia e a imaginação eram algo que, até o Renascimento, ainda poderiam existir e produzir conhecimento. A experiência produzida pela imaginação ainda era válida. A partir de então, na modernidade, a magia separou-se da experiência científica inteligível. Agamben ressalta que só é possível voltar à oportunidade de usar a experiência como um aprendizado valioso hoje em dia, ocupando o lugar intermediário que é próprio do *in-fans*. Seria uma experiência produzida pela imaginação, que em princípio não é um experimento no campo científico, mas que adquire o *status* de experiência que produz conhecimento, sabedoria, justamente porque não proclama a sua validação junto aos meios autorizados que regulam a produção de conhecimento.

Agamben parece novamente dialogar com a “Dialética do esclarecimento”, sobretudo, quando usa o *Marquês de Sade* e *Juliete* como referências para pensar sobre a perversão no contexto dessa perda da experiência na modernidade. A expropriação da experiência na qual vivemos e à qual a dialética tem a função de assegurar a aparência de unidade, tem sua raiz no caráter negativo da experiência. Por isso, de acordo com Agamben, uma crítica da dialética está entre as nossas tarefas mais importantes.

No que tange a poesia moderna e sua relação com a experiência, é que ela encontra sua posição própria tendo justamente como pano de fundo a crise da experiência. De Baudelaire em diante o *Choque* aparece no cerne do trabalho artístico e a produção do choque implica uma brecha na experiência. Anjos, Marionetes, saltimbancos, crianças, são “as figuras de um *Dasein* que se libertou de toda a experiência, mas ao mesmo tempo evoca com nostalgia as coisas com as quais os homens acumularam o humano” (AGAMBEN, 2005a, p.53). Figuras de linguagem, metáforas e alegorias presentes na poesia, sobretudo dos simbolistas e surrealistas, foram também trabalhadas com afinco por Walter Benjamin. E são essas coisas, para Agamben, que tornam a vida visível, experienciável e dizível. Uma proposição rigorosa do problema da experiência deve portanto deparar-se com o problema da linguagem. De acordo com Agamben (2005), para expropriar-se da infância e constituir-se em sujeito da linguagem, o homem rompe com o sistema fechado do signo e transforma a pura língua em discurso. Transforma o semiótico e semântico. Na medida em que possui essa infância e que não é desde sempre falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-lo radicalmente em discurso.

Semiótico e semântico são, portanto, (e de acordo com Benveniste) “duas realidades substanciais distintas” (AGAMBEN, 2005a, p. 65). São, sobretudo, os dois limites transcendentais que definem a infância do homem e são, simultaneamente, definidos a partir dela. “O semiótico caracteriza-se como uma propriedade da língua, e o semântico resulta de

uma atividade do locutor que coloca em ação a língua”. (AGAMBEN, 2005a, p.67). O semiótico, o signo, deve ser reconhecido. O semântico deve ser compreendido. Nesse sentido, pode-se transpor o semantismo de uma língua ao de outra: é a possibilidade da tradução. Mas não se pode transpor o semiotismo de uma língua a de outra: é a impossibilidade da tradução. Benjamin já abordava esse problema da tradução no texto “A tarefa do tradutor” (1921) citado anteriormente. Toca-se aqui a diferença entre semiótico e semântico. De acordo com Agamben, é um problema que Saussure apenas esboçou em escrito pouco conhecido e que Benveniste aprofundou, articulando em toda a sua complexidade. A pergunta de Saussure muda de forma: “por que a linguagem humana é constituída comportando um hiato entre o signo e a frase? Por que há uma dupla significação?” É a esse problema que a teoria da infância em Agamben procura dar uma resposta coerente.

A dimensão histórico-transcendental que designamos com este termo, na verdade, situa-se precisamente nesse hiato entre semiótico e semântico, entre língua pura e discurso. E fornece sua razão. O fato de que o homem tem infância e tenha que expropriar-se da infância para que possa constituir-se como sujeito da linguagem, rompe o mundo fechado do signo e transforma a pura língua em discurso humano. O semiótico é a pura língua pré-babélica da natureza, da qual o homem participa para falar, mas de onde se encontra sempre no ato de sair para a Babel da infância. (AGAMBEN, 2005a, p.75-76). Quanto ao semântico, este existe apenas na emergência momentânea do semiótico, na instância do discurso. Seus elementos logo depois de proferidos recaem novamente na pura língua. O humano nada mais é do que essa passagem do semiótico ao discurso semântico.

Este instante, este trânsito, é a história. O homem é desprovido de linguagem, ele recebe a linguagem de fora, “cindida em uma herança da natureza e uma herança cultural, a linguagem humana deve necessariamente comportar uma estrutura tal que permita a passagem de uma a outra”. (AGAMBEN, 2005a, p.74). A infância do homem identifica a origem da experiência e da história e adquire seu sentido próprio ao ser situada sobre o pano de fundo da diferença entre natureza e cultura.

De acordo com Agamben (2005a), a situação da infância entre a linguagem pura e a linguagem humana, entre a semiótica e a semântica, permite compreender até mesmo a contribuição da obra de Lévi-Strauss. Posicionando-se na linguagem pura, onde não há hiato entre linguagem e discurso, entre semiótica e semântica, Lévi-Strauss redescobre, conforme Agamben, o sujeito da linguagem, saltando para além do sujeito, na linguagem pura da natureza. Mas para isso ele precisa de “uma máquina que, ao traduzir a fala humana em

linguagem pura, lhe permita passar de uma para outra sem suar a camisa” (2005a, p.75-76). Uma dessas máquinas é a concepção Lévis-Straussiana do mito. Deste ponto de vista, a infância é precisamente a máquina inversa que transforma a linguagem “pré-Babel” pura em discurso humano, a natureza em história. Do ponto de vista da infância como dimensão humana original, talvez a essência da experiência mística da antiguidade se torne mais apreensível. Segundo Agamben, Levi Strauss aborda de forma interessante e provocativa temas como mito, experiência mística e linguagem em sua obra. Oferece uma nova perspectiva sobre esses conceitos, relacionando-os com a condição humana e a busca por uma compreensão mais profunda do mundo e de nós mesmos.

Seguindo o caminho aberto por Benjamin, a infância pressupõe encontrar um lugar de permanência constante, um constante devir acessível somente a um pensamento que tenha eliminado o “inefável” na linguagem e encontrado significação ao conhecimento adquirido para narrá-lo. Outro escrito de Agamben que nos auxilia na compreensão dessa força indizível é *La ragazza indicibile* (2010) sobre o mito de *Kore* (Demeter) em que Agamben e Monica Ferrando reinterpretam essa mitologia greco-romana. Inefável: porque não se pode nomear ou descrever em razão de sua natureza, força, beleza, indizibilidade, indescritibilidade. E inefável, porque causa imenso prazer, é inebriante, delicioso, encantador e indescritível. A linguagem é, portanto, condição e ruptura da infância, pois há uma incessante luta de não deixar a infância para produzir linguagem, ao mesmo tempo, que somos expropriados da possibilidade de entrar na infância. Se a experiência da linguagem não estivesse sempre dividida em linguagem e discurso e, conseqüentemente, se o homem falasse sempre numa língua única e ininterrupta, não seriam possíveis a descontinuidade e a diferença que permitem a constituição de uma história e de um conhecimento humano. Afinal não haveria infância, não haveria história, porque não há história se não houver processo de querer sair da infância, mas não há história se não houver infância. Como a infância é uma condição da experiência, deve-se permitir que ela se materialize na linguagem. É uma dupla articulação entre linguagem e fala que constitui a estrutura específica da linguagem humana e que impõe uma lacuna intransponível entre a linguagem indivisa dos animais e a linguagem humana:

O homem, não sabe simplesmente, nem simplesmente fala, não é homo sapiens ou homo loquens, mas homo sapiens loquende, homem que sabe e pode falar (e, portanto não falar) e este entrelaçamento constitui o modo com o qual o Ocidente compreendeu a si mesmo e que pôs como fundamento do seu saber e de suas técnicas (AGAMBEN, 2005a, p.14).

Não é possível pensar a experiência sem linguagem e sem infância, mas sim como elemento de tensão entre esses aspectos, bem como o seu limite, uma vez que a experiência não pode se esgotar nem na linguagem nem na infância. Infância, experiência e linguagem são, portanto, elementos circulares. Não só toda a faculdade do pensamento reside na linguagem, mas é também o ponto crucial do desacordo da razão consigo mesma, onde a infância e a linguagem se referem uma à outra. Na infância, o ser humano se constitui na linguagem e pela linguagem:

A ideia de uma infância como uma <substância psíquica> pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2005a, p.59).

O ser humano não chega ao mundo falando, mas só alcança a infância indo ao encontro da linguagem e dando significado a essa linguagem. A infância é a ausência, como também a busca da linguagem. Não há um antes ou um depois quando é algo constitutivo do humano, já que não é possível encontrar o homem separado da linguagem, nem vê-lo no ato de inventá-la. Encontramos um homem falante “um homem que fala a um outro homem e a linguagem ensina a própria definição do homem” (AGAMBEN, 2005a, p.60).

escrita pressupõem: o inexprimível, o que escapa à conceituação. Nos cinco ensaios que compõem a obra, a investigação arqueológica e teórica estão intimamente ligadas numa reconstrução paciente da forma como o conceito de linguagem foi desenvolvido. Avançamos seguindo a escrita de Agamben que problematiza a ligação entre filosofia e ciência e as crises decisivas que ambos os saberes atravessam.

Não à toa a poesia ocupa lugar de destaque. Uma vez que, para Agamben (2022), a vida da língua é a poesia, a literatura e a experiência que delas se faz. O artista, nesse sentido, não é apenas o sujeito que possui a potência criativa, mas alguém que habita um limiar que, na operação da linguagem, desativa e torna inoperantes as funções simplesmente comunicativas e informativas, abrindo-a a novos possíveis usos. Tal relação, que é de tensão com a linguagem, se mostra não apenas como um problema estético, mas essencialmente ético e político.

Para Agamben, o ser humano, além de “animal político”, é aquele que nunca renunciou à linguagem. Aqui a linguagem não deve ser compreendida em sua forma gramatical, mas sobretudo como elemento fundamental da antropogênese política. É preciso ir além das reduções da linguagem como código. Buscando um elo entre filosofia e poesia, Agamben (2022) lança a ideia de que a experiência propriamente poética da palavra se realiza no pensamento assim como a experiência pensante da língua se realiza na poesia. Por isso, em *O que é a filosofia?* Agamben coloca como o lugar de origem da filosofia a dimensão da linguisticidade. Nesta que é uma das mais recentes obras de Agamben, encontramos elementos essenciais que constituem a obra agambeniana. Trata-se de um trabalho de fôlego na investigação ontológica e linguística. Cabe agora apenas ressaltar que, em Agamben, a reflexão sobre a língua parece estar sempre em curso, justamente porque ela é inalcançável. Por estar sempre em processo, o problema da linguagem ganha a amplitude de conter a questão da própria natureza humana: “uma subjetividade, de fato, nasce toda vez que o vivente encontra a linguagem, toda vez que diz “eu”. (AGAMBEN, 2022, p.45.).

Nessa perspectiva, para Agamben (2022), o ser se desdobra em modos de ser. A experiência e a subjetividade aparecem como elementos centrais e, portanto, na sua ontologia, a existência constitui o limiar que une e separa o ôntico e o lógico, a existência e a essência: o ser humano está, portanto, sempre entre a linguagem e o mundo. O que abre a discussão para refletir sobre a ideia do que é dizível do ponto de vista platônico. A ideia e o dizível são mostrados em relação à linguagem. Nesse sentido, podemos dizer que falamos sempre na e pela linguagem e, quando falamos, falamos também da própria linguagem:

A escrita filosófica só pode ter uma natureza proemial e epilodal. Isso significa, talvez, que ela não tem a ver com o que pode ser dito por meio da linguagem, mas com o próprio lógos, com o puro dar-se da linguagem como tal (...) O que se consegue dizer da linguagem é somente prefácio ou postila e os filósofos se distinguem segundo o que preferem (...) atendo-se ao momento poético do pensamento (a poesia é sempre anúncio) ou ao gesto de quem, por último, repousa a lira e contempla. Em todo o caso, o que se contempla é o não dito, a dispensa da palavra coincide com o seu anúncio. (AGAMBEN, 2022, p.178).

Desse modo, o nexos ontológico ser-linguagem (o fato do ser se dizer através da linguagem), para Agamben, revela a importância do modelo platônico cuja palavra-conceito-coisa, implica a ideia como elemento expressa o puro fato de que o ser seja dito. A ontologia, nesse sentido, não coincide com a teoria do conhecimento, mas a precede e condiciona. Dessa forma, para Agamben, “segundo a profunda caracterização benjaminiana da intenção platônica, a ideia garante a cada vez que o objeto do conhecimento não possa coincidir com a verdade.” (AGAMBEN, 2022, p. 123).

Com isso, torna-se interessante apresentar pontualmente algumas concepções Benjaminianas sobre as ideias, cuja articulação conceitual ilumina nosso percurso investigativo daqui em diante. Em relação ao "Prólogo Epistemológico Crítico" (1929), o prefácio da obra sobre o *Drama Trágico* (Barroco Alemão), onde Benjamin discorre sobre a importância dos conceitos que, para ele, são a representação filosófica das ideias, encontramos a formulação de uma teoria do conhecimento para a “salvação dos fenômenos” estéticos. Benjamin (2016) traça sua conceituação a partir do que os vários fenômenos particulares possuem em comum. Essa “salvação dos fenômenos” é importante para a sua teoria estética, por isso é significativo que esteja no prólogo da obra sobre o drama trágico. Outro aspecto significante é a importância de Benjamin ser um “coleccionador” (de livros, citações, objetos e brinquedos) e a relação que isso (o gesto de colecionar) possui com a ideia, o conceito, de *constelação* na obra benjaminiana.

Seu método é anunciado neste prólogo e revela uma atitude a-sistemática; uma concepção anti-racionalista (em sua relação com a história), enunciando de forma metafórica, poética e recorrendo a categorias teológicas, para definir a filosofia como exercício, atitude, que se faz através da linguagem. A filosofia é, portanto, a representação da verdade através do conceito, mas não uma representação exata como pretende a ciência, e sim uma representação difusa, que escapa, fugidia, do ser “indefinível” da verdade.

Se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação da verdade, então aquilo que

mais importa deve ser a prática dessa sua forma, e não a sua antecipação num sistema. (BENJAMIN, 2016, p. 16).

O “prólogo epistemológico crítico” é o ponto essencial de qualquer tratamento da obra sobre o drama trágico, pois contém, além da apresentação de seu método, como ele mesmo observa, “uma espécie de segundo estágio da primeira obra sobre a linguagem” (BENJAMIN in WITTE, 2017, p. 62). Como uma doutrina das ideias, Benjamin apresenta sua teoria da linguagem utilizando um aparato neokantiano, mas repleto de novos conteúdos metafísicos. Segundo essa teoria, a palavra pode se tornar o nome da coisa e assim absorver sua ideia, sua essência espiritual. É uma teoria que se opõe à concepção comum de linguagem, segundo a qual as palavras e seu conteúdo semântico designam objetos empíricos, e que só levariam a um conhecimento superior através da construção de conceitos de modo indutivo.

Benjamin traça a mesma divisão platônica entre ideia e fenômeno, entre essência e aparência. Contudo, para Benjamin, as ideias residem no campo da linguagem. Assim, linguagem e representação são caminhos que se utilizam dos conceitos para atingir a verdade, sem aprisioná-las.

Para Benjamin a linguagem é um atributo essencialmente humano (a essência espiritual do homem) e comunica pela representação. Nesse sentido, de acordo com Benjamin (2016), as coisas também se comunicam ao remeterem sua significação ao homem, que as denomina. O conceito, portanto, tem uma função dupla de concretizar a ideia é permitir a classificação do fenômeno; ele funciona como ponto de Arquimedes entre a universalidade das ideias e a concretude particular das coisas e dos fenômenos. O conceito opera como mediador na medida em que o fenômeno tenha seu reconhecimento conceitual de acordo com uma ideia que, por sua vez, se manifesta empiricamente no fenômeno. A função dos conceitos é operar o agrupamento dos fenômenos para realizar distinções e divisões que salvarão os fenômenos e representarão as ideias.

A representação é a quintessência do seu método: Método é caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a interminência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes. Nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente quer da imagem sagrada, quer da verdade. (BENJAMIN, 2016, p.17).

De acordo com Benjamin, em seu Prólogo, um objetivo essencial da filosofia da arte seria sua contribuição para a determinação do conceito de verdade. A tese de que a verdade é bela deve ser entendida a partir do “Banquete” em que a essência da verdade no reino das ideias garante o ser da beleza. Nesse sentido, ele apresenta a verdade como o conteúdo da Beleza, que se manifesta no processo das experiências.

Para Benjamin, a tarefa da filosofia é a de se exercitar no esboço descritivo do mundo das ideias de tal modo que o mundo empírico é absorvido naquele e nele se dissolve. Então a filosofia “ocupa um lugar elevado e mediador entre o cientista e o artista.” (BENJAMIN, 2016, p.20). Quanto mais intensamente os pensadores procuram delinear, com as construções do espírito, a imagem do real, tanto mais rica se torna a ordem conceitual desenvolvida. Essa ordem é uma representação que será interpretada continuamente, na busca da adequação das ideias com a verdade.

Os fenômenos estão subordinados aos conceitos e o conjunto de conceitos é usado para representar uma ideia. Surge, portanto, a questão de saber como alcançar os fenômenos, que se resolve pela representação. Para Benjamin, “as ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas.” (BENJAMIN, 2016, p.22). Ou seja, cabe aos conceitos agrupar os fenômenos. O significado dos fenômenos, para as ideias, esgota-se nos seus elementos conceituais. A ideia é interpretação objetiva dos fenômenos. Nesse sentido, as ideias são constelações e os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. De acordo com Benjamin, a fragmentação dos fenômenos pelo entendimento analítico é uma ação significativa, pois em um único lance consegue o duplo resultado da salvação dos fenômenos e da representação das ideias.

A ideia, para Benjamin, é da ordem da linguagem e estaria na essência das palavras como símbolos. O conceito surge de algo extremo e a salvação dos fenômenos seria a representação das ideias. Desse modo, a estética como teoria da arte deve ser desenvolvida como método de pesquisa crítica que busca casos exemplares da ideia de beleza nas obras de arte, com auxílio de uma nova concepção de historiografia.

O pensamento de Benjamin se estrutura em uma dialética, através de imagens do pensamento, que se diferencia tanto da dialética hegeliana quanto da dialética de Adorno, pois possui sua síntese em uma imagem alegórica. A verdade, em Benjamin, se mostra como alegoria; de modo que essa forma de pensamento está de acordo com a sua teoria crítica do cientificismo (historicismo, positivismo). Por essa razão, no sentido em que é tratado na filosofia da arte benjaminiana, o drama trágico barroco é uma ideia. Como ideia, o barroco é

atemporal e universal, perene, está além do momento histórico e artístico no qual as obras artísticas barrocas se manifestam. Nesse sentido, essas obras seriam fenômenos que a conceituação ajuda a ligar à sua ideia, através da organização teórica do gênero artístico. Significa que a essência do drama trágico está presente ao espírito humano indistintamente da época. O Barroco é entendido por Benjamin como uma das estruturas fundantes da subjetividade moderna; na qual a natureza humana é representada em suas angústias e impasses.

O Drama trágico alemão sempre acaba em morte e, antes ainda do desfecho final, tudo gira em torno da morte, do sangue, da dor e da catástrofe. Nesse sentido, a arte, assim como a filosofia, é uma forma de representação da verdade em que a alegoria assume uma função redentora e através da conceituação atribuímos sentido à vida, as contingências históricas e ao mundo humano. Pois apenas o caráter indiscernível, indeterminável e inapreensível da verdade torna possível a sustentação da vida, porque sempre restará uma nuance a ser descoberta. Para Benjamin, a contemplação da verdade permite a fuga do vazio.

Trauerspiel, segundo nota do tradutor João Barrento, na edição da editora autêntica (2016), deveria traduzir-se literalmente por “Drama Lutuoso”, que não corresponde a nenhuma designação do gênero em português. Optou por “Drama Trágico”, fugindo da tradução comum nas línguas românicas por “Drama Barroco”, que não corresponde ao termo original nem designa um gênero particular. Drama trágico já é usado em traduções em língua Inglesa e parece indicar uma ligação à forma clássica da Tragédia. Entretanto, de acordo com Benjamin, a tragédia grega é condicionada por determinações externas que atingem em cheio a vida dos personagens, enquanto o Drama trágico alemão, que pode ser constatado no movimento barroco, gira em torno de questões subjetivamente internas.

O conhecimento filosófico da alegoria, em particular o dialético da sua forma-limite, é o pano de fundo sobre o qual se destaca com cores vivas e - se é lícito dizê-lo - belas, a imagem do drama trágico. É o único fundo ao qual não aderem as cores cinzentas dos retoques. No coro e no interlúdio a estrutura alegórica do drama trágico destaca-se com tal evidência que não pode passar de todo despercebida ao observador. Mas essa é também a razão pela qual esses foram os pontos vulneráveis pelos quais a crítica penetrou na construção, que ambicionava ter a grandeza de um templo grego, para a destruir. Nessa linha, escreve Wackernagel: “O coro é herança e pertença do teatro grego: e só aí ele é a consequência orgânica de premissas históricas. Entre nós não existiram nunca tais pressupostos, e por isso as tentativas dos dramaturgos alemães dos séculos XVI e XVII para o transpor para os palcos alemães estavam condenadas ao fracasso.” São incontáveis as origens nacionais do drama coral grego; mas é também inegável que determinações semelhantes condicionaram a aparente imitação do teatro grego no século XVII. (BENJAMIN, 2016, p.203-204).

Essa obra sobre *A Origem do Drama Trágico Alemão* é uma obra de fronteira. Se, por um lado, suas intenções podem parecer conservadoras, na medida em que se dedica a crítica de uma forma histórica da literatura alemã, por outro, com os contornos de uma estética pós-simbólica, sua crítica radical da ciência e sua visão pessimista da história, explica a influência do contexto histórico contemporâneo. Em suas cartas a Scholem, Benjamin (1989) acreditava estar em sintonia com as forças históricas mais profundas de seu tempo. E apesar da postura negativa de Frankfurt em relação a sua tese na época, este livro se tornou um dos mais importantes escritos de teoria estética do nosso tempo.

Segundo Bernd Witte (2017), em *Walter Benjamin uma biografia*, o enunciado metafísico dessa teoria do conhecimento se afasta do conceito de verdade da ciência positivista e contém em si o reflexo de seu próprio ponto de vista histórico-filosófico. Benjamin tenta resolver a dicotomia sujeito-objeto inserindo um terceiro termo, a linguagem. A língua, para Benjamin, seria o *médium* (o meio apropriado) da verdade. O método exposto no "prólogo epistemológico-crítico" será seguido com rigor nas análises da primeira parte do livro dedicada ao drama trágico. O drama trágico considera a vida desde sua situação extrema: a morte. Sublinhando esse aspecto, Benjamin revela seu interesse histórico-filosófico, concebendo a história tal como ela se revela no trágico drama barroco, em um lugar catastrófico cheio de escombros e sem sentido metafísico.

A imagem metafísica que certa época faz do mundo teria a mesma estrutura que aquela que o ilumina como forma de expressão literária. Na segunda parte da obra, Benjamin (2016) reconstrói a alegoria como forma central de expressão no drama barroco. Enquanto na primeira parte ele tece uma perspectiva analítica, na segunda parte ele desenvolve um viés sintético e usa um procedimento alegórico. A constatação de que na literatura mais avançada de seu tempo - as literaturas dos movimentos de vanguarda - a natureza não se dá mais como algo simbolicamente significativo, torna a valorização da alegoria, uma possibilidade de reelaboração literária. Para Benjamin, o alegorista é um conhecedor por excelência. E o movimento epistêmico da obra pode ser compreendido por meio de categorias teológicas, com o crítico atuando como alegorista para salvar os fenômenos. Benjamin via a tarefa do escritor conectando uma esperança mística a uma tarefa revolucionária.

4.1 Revolução como freio de emergência da catástrofe

“Cada segundo é a porta estreita da qual pode vir a salvação”³⁰

No livro *Rua de mão única* (1928) encontramos, sob o título "Alarme de incêndio", uma premonição histórica das ameaças do progresso: se a derrubada da burguesia pelo proletariado não ocorrer antes do momento quase calculável pela evolução técnico-científica, tudo estará perdido. Temos que cortar o pavio antes que a faísca atinja a dinamite. “Alarme de incêndio” é um sino que toca e chama atenção para os perigos iminentes que nos ameaçam, para as novas catástrofes que se avolumam no horizonte:

A representação da luta de classes pode induzir em erro. Não se trata nela de uma prova de força, em que seria decidida a questão: quem vence, quem é vencido? Não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido. Pensar assim é encobrir romanticamente os fatos. Pois, possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais para ela. A questão é apenas se ela sucumbirá por si própria ou através do proletariado. A permanência ou o fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso. A história nada sabe da má infinitude na imagem dos dois combatentes eternamente lutando. O verdadeiro político, só calcula em termos de prazos. E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos - não cavalheirescos. (BENJAMIN, 2012b, p. 46).

Como devemos entender esse alerta de Benjamin para evitar a destruição da natureza e da própria humanidade? É precisamente no último texto do mesmo volume, chamado “A caminho do planetário” (2012b, p. 69), que Benjamin desenvolve uma filosofia da técnica e introduz o conceito de *embriaguez* como fulcro dessa equação técnico-política. Segundo a reflexão desenvolvida por Benjamin neste ensaio, “a terra pertencerá unicamente àqueles que vivem das forças do cosmos”:

O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o ser humano pode se comunicar em embriaguez com o cosmos. É ameaçador o descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas. Não, ela sempre e sempre de novo se impõe, e então povos e gerações lhe escapam tão pouco como se patenteou da

³⁰ BENJAMIN, Walter. Apêndice B das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 252.

maneira mais terrível na última Guerra, que foi um ensaio de novos, inauditos esponsais com as potências cósmicas. Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda a parte cavaram-se poços sacrificiais na mãe terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica. Mas, porque a avidez de lucro da classe dominante pensava expiar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda a técnica. (BENJAMIN, 2012b, p. 70).

Segundo Seligmann-Silva, o texto de Benjamin parte de uma dicotomia entre cultura e natureza, seguindo o estilo do famoso ensaio de Schiller “Sobre a poesia ingênua e sentimental”, de 1796. Schiller afirma que se os gregos antigos estavam imersos na natureza, já nós, os modernos, nos relacionamos com a natureza como doentes. Os poetas, por sua vez, aparecem então como guardiões e salvadores da natureza ameaçada. Nos parece implícita, nessa passagem de Benjamin, uma crítica sobre a razão instrumental ocidental, que poderemos encontrar antes dele já em Nietzsche e depois será desenvolvida por Theodor Adorno e Max Horkheimer na excelente “Dialética do esclarecimento”. Benjamin alerta para os perigos da exacerbada racionalidade técnica e defende um resgate da dimensão poética da vida, com o (re)encantamento da natureza, numa relação de comunicação com o cosmos.

Em Benjamin, a questão da técnica surge especialmente nos textos após a Primeira Guerra Mundial. Antes, porém, ele já havia refletido sobre a questão da separação entre o homem e a natureza, como lemos em seu ensaio de 1916, "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem", bem como em muitos outros de seus textos filosóficos. Mas é sem dúvida com o impacto da primeira grande Guerra e de suas leituras com forte caráter histórico materialista (Marx e Lukács) que se apresenta uma teoria da técnica, associada a uma reflexão sobre o papel da obra de arte e da revolução.

Considerando que arte tem tudo a ver com percepção, Benjamin não esquece a concepção grega das artes como *techné*. Agora que a tecnologia ocupa um lugar tão privilegiado para o desenvolvimento de uma teoria estética, Benjamin pensa intensamente do ponto de vista de uma intersecção com a teoria social, como mostram claramente o primeiro e o último capítulos do ensaio sobre a obra de arte (“reprodutibilidade técnica” e “estética da guerra”). Para Benjamin não se pode pensar nas artes e na estética sem levar em conta a política e a história. Cada técnica de reprodução corresponde também a uma determinada visão da história e da nossa relação com o tempo, a natureza e o cotidiano.

A temporalidade da produção capitalista e da circulação de mercadorias, o ritmo cada vez mais acelerado, as relações humanas pautadas nos contratos, o individualismo marcado pela alienação e cuja vida gira em torno do trabalho, é um processo de distanciamento e ruptura com a tradição (e com a natureza), que nos insere em uma era cada vez mais desprovida de densidade e de qualidade. Um tempo de produtividade e reprodutividade, ligado ao cronômetro, sem sentido ou significado. De acordo com Seligmann, Benjamin diz que “a técnica *desliga o reproduzido do campo da tradição* conectando a obra a sua existência massiva e produzindo um abalo violento no que é transmitido” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 60). Ocorre uma refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância. De acordo com Benjamin, “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade” (BENJAMIN, 2012a, p. 195). As técnicas de reprodução artísticas transformam a relação da massa com a arte, pois a crescente proletarização da sociedade contemporânea e a crescente massificação, são dois aspectos de um mesmo processo histórico. E todos os esforços de seu tempo para estetizar a política estariam convergindo para um mesmo propósito: a guerra.

Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas ela mobiliza energias humanas, sob a forma de exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamentava o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. “*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo que espera que a guerra proporcione a satisfação artística e uma percepção sensível modificada pela técnica, como diz Marinetti. É a forma mais perfeita do *artpourel'art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos Deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como prática do fascismo. (BENJAMIN, 2012a, p. 212).

Pelo menos desde seu ensaio de 1929 sobre o Surrealismo, a crítica e a resistência ao fascismo foram centrais para as teorias da arte e da técnica em Benjamin. O plano de Benjamin, portanto, não era simplesmente criticar e refletir sobre a reprodutibilidade técnica nos tempos modernos, mas transferir o peso dessas transformações para uma proposta de uso revolucionário. Nesse gesto, ele se junta às vanguardas. Para Benjamin, ao final de seu ensaio sobre a obra de arte:

A estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a

intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. (BENJAMIN, 2012a, p. 211).

Em "Teorias do fascismo alemão", sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger (1930), Benjamin delinea claramente sua teoria da técnica vinculada à revolução. Com base na frase de Léon Daudt, *L'automobilec'estlaguerre* "O carro é guerra", implementa um conceito de *tecnologia*, que é um transbordamento da capacidade técnica, que produz destruição e morte:

O que estava na raiz dessa surpreendente associação de ideias era a noção de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, suas fontes de energia etc., que não encontram em nossa vida privada nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Eles justificam-se, renunciando a todas as interações harmônicas, pela guerra, que prova, com suas devastações, que a realidade social não estava madura para transformar a técnica em seu órgão, e que a técnica não era suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade. Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é co-determinada, justamente no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela discrepância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e seu débil esclarecimento em questões morais, por outro. (BENJAMIN, 2012a, p. 63).

Podemos perceber claramente a relação entre os dois ensaios, sobre a reprodutibilidade técnica e sobre o fascismo, inclusive com a repetição de alguns trechos de modo a reiterar ou dar continuidade à sua reflexão. Para Benjamin, essa técnica destrutiva seria produzida pelo bloqueio na distribuição da propriedade e no lugar dela, temos a guerra.

A utilização de gases na batalha, pela qual os colaboradores do livro demonstram tão pouco interesse, promete dar à guerra futura um aspecto esportivo que superará as categorias militares e colocará as ações guerreiras em seu conjunto, sob o signo do recorde. Pois a sua característica estratégica mais evidente é ser, da forma mais simples e radical, uma guerra ofensiva. Contra ataques aéreos por meio de gases não existe, ao que se sabe, nenhuma defesa eficaz. Mesmo as medidas individuais de segurança, como as máscaras de gás, são impotentes contra o gás mostarda e a levisita. De vez em quando ouvimos "notícias tranquilizadoras", como a descoberta de aparelhos de escuta ultra sensíveis, capazes de registrar a grandes distâncias o ronco das hélices. Mas, alguns meses depois, anuncia-se a descoberta de um avião silencioso. A guerra de gases basear-se-á em recordes de destruição, com riscos elevados até o absurdo. (BENJAMIN, 2012a, p. 65).

Essas palavras prenunciam o que de fato vimos acontecer na segunda guerra e seguimos vendo se desenvolver na indústria bélica e nas guerras contemporâneas. Para Benjamin, a sociedade burguesa dissocia a tecnologia da espiritualidade e renuncia à sua relação com a natureza. Assim, afirma: “Cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma revolta da técnica.” (2012, p. 64). Entretanto, em conjunto com as forças sociais elementares, por outro lado, o uso revolucionário da técnica poderia nos reconectar com a natureza, que também está carregada de forças elementares que precisam ser mediadas adequadamente. A guerra é a manifestação da tecnologia como produção da morte e, mais ainda, como silêncio da natureza.

Diante da guerra, Benjamin propõe que estaríamos diante de uma oportunidade única para corrigir a incapacidade humana de ordenar suas relações com a natureza através de suas tecnologias. E, em outra colocação igualmente visionária, avisa: “Se o corretivo falhar, milhões de corpos humanos serão - inevitavelmente - despedaçados e devorados pelo gás e pelo aço.” (2012, p. 75). Na terceira versão do texto sobre a reprodutibilidade da arte, de acordo com Seligmann, temos uma definição clara da técnica dividida em duas classificações: uma primeira, voltada para o sacrifício e a morte, e, por outro lado, uma *segunda técnica* que seria responsável pela emancipação do proletariado. Benjamin desenvolve a crítica a partir de uma teoria da *segunda técnica*³¹, que se oporia a essa *primeira técnica* destrutiva.

Em um fragmento de “Imagens do pensamento” (2012), Benjamin articula diferentemente essas duas temporalidades. Em outras palavras, o que Benjamin chama de primeira e segunda técnica está relacionado às artes. Para Seligmann-Silva, a ênfase colocada na aproximação entre o *jogo* e a *segunda técnica* é clara: “A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar uma distância em relação à natureza. Em outras palavras, ela encontra-se no jogo.” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 63). E, ao contrário desse distanciamento lúdico da segunda técnica, ele imediatamente acrescenta que apenas na primeira técnica está associado o ideal de dominação da natureza: “A primeira realmente pretende dominar a natureza; a segunda prefere muito antes um jogo conjunto

³¹ De acordo com Seligmann-Silva, Benjamin apresenta o conceito de *segunda técnica* a partir da terceira versão de seu ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Na primeira versão ele aborda a questão de duas naturezas distintas da técnica, mas não conceitua propriamente essa terminologia distinta de uma *primeira técnica* e de uma *segunda técnica*. Contudo, as considerações trazidas por Seligmann nos ajudam a compreender melhor a teoria estética de Benjamin, sobretudo no que tange ao uso da técnica de modo revolucionário pelas artes e, em especial, pelo cinema.

[*Zusammenspiel*] entre natureza e humanidade. A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto.” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 63).

Benjamin também introduz a ideia da necessidade de adaptar a condição humana às novas tecnologias de produção desencadeadas pela segunda técnica, que nos levariam à libertação. Conforme Seligmann-Silva, em nota à terceira versão do ensaio sobre a reproduzibilidade técnica e também na versão francesa do texto, Benjamin reapresenta a ideia já trabalhada (no ensaio sobre o surrealismo, de 1929) de *enervação coletiva*, que está associada a revoluções e que, como objetivo, deve acelerar esta adaptação:

Revoluções são enervações do coletivo, mais precisamente: tentativas de enervação do coletivo novo, historicamente sem precedentes, o qual tem seus órgãos na segunda técnica. Essa segunda técnica é um sistema em que o controle das forças sociais elementares aparece como pré-condição para o jogo com as forças elementares naturais. (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 64).

As forças sociais devem ser controladas na segunda técnica como um pré-requisito para jogar com as forças elementais da natureza e deixar de querer dominá-las. Esta *segunda técnica*, desenvolvida através de revoluções deveria ter como meta atingir o mais distante e utópico:

Assim como uma criança, aprendendo a agarrar, estica o braço em direção à lua como que em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervação, ambiciona, juntamente com o agradável, também objetivos que ainda permanecem utópicos. Pois não é apenas a segunda técnica que anuncia suas reivindicações à sociedade nas revoluções. Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação aumentar de uma vez para além de todas as proporções. (BENJAMIN in SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 65).

Ao integrar este segundo órgão técnico e jogar este jogo com as forças naturais, a humanidade não só realizaria o sonho de libertação do proletariado, mas também criaria um novo campo de ação, um espaço de jogo (*Spielraum*). Este espaço de jogo implicaria uma libertação do campo das forças anteriormente dominado pela primeira técnica: as forças elementares da natureza e da própria humanidade. Nesse sentido, podemos dizer que quando lutamos em prol da defesa da natureza, estamos, de fato, lutando em defesa de nós mesmos, ou melhor, é a natureza lutando em defesa de si própria.

Pois quanto mais o coletivo se apropria da segunda técnica, tanto mais perceptível torna-se para os indivíduos que pertencem a ele o quão pouco podiam, sob o jugo da primeira, chamar de seu. Em outras palavras, é a pessoa individual emancipada por meio da liquidação da primeira técnica que faz suas exigências. Mal a segunda técnica garantiu suas primeiras conquistas revolucionárias, as questões vitais do indivíduo –amor e morte – já exigem novas soluções. (BENJAMIN in SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 65).

Um longo ensaio, intitulado "Eduard Fuchs, colecionador e historiador", publicado em 1937 na revista de Pesquisas Sociais, é dedicado à obra de Eduard Fuchs. Neste ensaio, que contém passagens inteiras que pressagiam, às vezes literalmente, as teses de 1940, ele ataca o marxismo social-democrata, ao qual considera uma mistura de positivismo, evolucionismo darwiniano e culto do progresso. Para Benjamin (2013), o “desenvolvimento da tecnologia e o progresso das ciências naturais, se alimentam principalmente da técnica de guerra”.

O título de um de seus aforismos, *L'Ange de L'Histoire*, é emblemático para a compreensão do próprio conceito de História em Benjamin: Trata-se de uma alegoria em que o *Anjo da História* gostaria de parar, curar as feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados. Porém, a tempestade o conduz inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novos massacres, cada vez mais extensos e destrutivos. Benjamin se opõe à ideia de história baseada na concepção linear e contínua do tempo, onde os eventos históricos são eternamente fixados em um lugar do passado e nos impelem a um futuro cada vez melhor.

Considerado o mais famoso dos aforismos, “O anjo da história” (tese IX), refere-se ao quadro simbolista de Paul Klee. Cercado pelas ruínas do passado, o anjo da história quer recolhê-las, mas uma tempestade vinda do paraíso o impede de fechar as asas, projetando-o para o futuro. Em tom de denúncia, Benjamin afirma que o progresso é responsável pela barbárie e pela decadência da humanidade e se opõe à ideia de história baseada na concepção linear e contínua do tempo, onde os eventos históricos são eternamente fixados em um lugar do passado. Seu desejo é estabelecer uma nova relação com o passado, diferente daquela da maioria dos filósofos e historiadores europeus: a crença no progresso ilimitado da humanidade. O sentido da história, para Benjamin, está na maneira como o presente se pensa, em busca da memória e da compreensão do passado das barbáries e injustiças sofridas pelos oprimidos e que continuam latentes. O futuro está vazio, está aberto, não está dado.

A crítica do progresso tem origem romântica; porém, com a leitura de Benjamin, adquire um sentido revolucionário. As experiências históricas devem servir como uma revisão do passado pelo presente para salvar o que foi esquecido e precisa ser reparado. Sua teoria crítica do progresso da humanidade contempla as descobertas técnicas, o desenvolvimento das forças produtivas e o domínio da natureza, pois o uso bélico das novas tecnologias intensifica a exploração do próprio indivíduo, e seria nesta perspectiva que a revolução poderia ser louvável, na medida em que só pela revolução se obteria a interrupção do curso catastrófico da história.

Para Benjamin, a obra de Fourier³², que ele cita em sua Tese XI sobre o conceito de história, seria o primeiro documento histórico dessa reivindicação de uma revolução em defesa das forças elementares da natureza. De acordo com Seligmann, para Benjamin, estava claro que a “exploração social via trabalho não pode ser desvinculada da exploração da natureza.” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 66). Benjamin opõe a visão instrumental da natureza à concepção de Fourier, que vê na tecnologia um meio de extrair a força adormecida da natureza; transformá-la plasticamente, construindo uma utopia: O trabalho tal como é entendido desde 1848, visa uma exploração da natureza, que se opõe, com ingênua complacência, à exploração do proletariado.

Segundo Fourier, “o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos pólos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço dos seres humanos.” (BENJAMIN, 2012a, p. 247-248). Em outras palavras, de acordo com Seligmann, a técnica não só possibilitaria reconstituir o casamento com a natureza, abrindo um novo campo de ação e de jogo (*Spielraum*), mas isso envolveria a conquista do espaço da imagem (*Bildraum*) e do espaço corporal (*Leibraum*), como vemos no ensaio sobre o Surrealismo. A “enervação do coletivo via segunda técnica realiza a proposta do ensaio surrealista, ou seja, fazer com que o corpo e o espaço de imagens se interpenetrem” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 67). O que consiste em interpenetrar o corpo e o espaço das imagens com a *physis*, de forma tão profunda que tudo se transforma nas “tensões revolucionárias” do corpo coletivo:

Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. E a *Physis* que se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem nessa *Physis*, tão

³²François Marie Charles Fourier (1772 -1837) foi um socialista francês, crítico ferrenho do capitalismo e da industrialização, defensor do cooperativismo como alternativa para uma sociedade verdadeiramente justa.

profundamente que todas as tensões revolucionárias se tornem inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se tornem revolucionárias, somente então terá a realidade conseguido superar-se no grau exigido pelo manifesto comunista. (BENJAMIN, 2012a, p. 35-36).

Não se tratava para Benjamin de uma questão de voltar ao passado pré-histórico, mas de propor a perspectiva de uma nova harmonia entre a sociedade e o meio ambiente natural. Charles Fourier é um pensador que encarna esta promessa de uma reconciliação futura com a natureza numa perspectiva socialista utópica. Assim, como afirma também em “Paris, capital do século XIX”, só numa sociedade socialista, a produção deixará de se basear na exploração do trabalho humano:

Um dos traços mais notáveis da utopia fourierista é que a ideia da exploração da natureza pelo homem, tão difundida na época posterior, lhe é estranha. A técnica se apresenta a Fourier como a fagulha que ateia fogo à pólvora da natureza. Talvez esteja aí a chave da sua representação (...). A concepção posterior da exploração da natureza pelo homem é o reflexo da exploração real do homem pelos proprietários dos meios de produção. Se a integração da técnica na vida social fracassou, a culpa se deve a essa exploração. (BENJAMIN, 2006, p. 56).

Na tese XIV, Benjamin se interessa por outro tipo de relação com o passado. A revolta e a ruptura do eterno retorno e a manifestação da mudança mais profunda. É um salto dialético, fora do *continuum*. Primeiro em direção ao passado e depois em direção ao futuro. Trata-se de salvar o legado dos aflitos e reconstruí-lo para evitar a catástrofe. Do passado, o *Jetztzeit* "tempo presente" ou "tempo-de-agora". O que Benjamin aponta já na epígrafe de Karl Kraus: “A origem é o alvo” (2012, p. 249). Do ponto de vista teológico, a redenção leva você de volta a um paraíso perdido. Do ponto de vista político, a revolução também é o retorno ao paraíso original. Benjamin visava aproveitar a história contínua com o auxílio de uma ideia de tempo histórico pleno, explosivo e subversivo.

Na tese XV, Benjamin afirma que “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento de sua ação” (2012a, p. 250). Todos os oprimidos devem ter consciência de que, por meio de suas ações, podem explodir a continuidade histórica. Para Benjamin, apenas a ação revolucionária pode interromper a procissão triunfante dos vencedores. O levante é a tentativa de evitar o tempo vazio e a catástrofe futura, através da irrupção do tempo qualitativo e mensageiro (*kairótico*).

De acordo com o pensamento de Benjamin, cada geração recebe uma frágil força messiânica que está atribuída a cada época. Uma porta estreita da qual pode vir a salvação.

O tempo-de-agora é da revolução como freio de emergência que reverterá nosso trem desgovernado. A humanidade será capaz de aplicar o freio revolucionário?

Quando Benjamin fala de catástrofe e destruição, provavelmente o uso da palavra "tempestade" em "O anjo da história" nos lembra que, para a ideologia conformista, o progresso é um fenômeno natural, regido pelas leis da natureza e, como tal, irresistível, inevitável. Benjamin critica explicitamente esse comportamento positivista de proposição naturalista: a interrupção do progresso é justamente a tarefa revolucionária. As reflexões de Walter Benjamin nos ajudam a entender os perigos à frente. Suas alegorias e metáforas nos confrontam com o paradoxo do progresso. Sua filosofia da história e seu pensamento político contribuem para o desenvolvimento de uma concepção de sociedade e cultura que exige uma mudança de paradigma. Sua teoria da arte e da técnica nos apresenta alternativas para a refuncionalização de linguagens e tecnologias, a fim de fazer novos usos dos recursos naturais, por meio de uma interação mais harmoniosa entre cultura e natureza.

Para Benjamin, é justamente nos momentos de crise que temos a chance de fazer irromper um novo tempo, o tempo *kairótico*, para mudar os rumos da história. Recebemos essa missão dos nossos antepassados e não temos muito a esperar dos líderes, o planeta clama. Benjamin propõe uma alternativa radical ao desastre iminente: a utopia revolucionária. E desenvolve uma noção de materialismo histórico além do determinismo. Oferecendo a possibilidade de uma outra história, *kairótica*. Onde o tempo seria o momento de significação, de decisão, um tempo qualificado e crítico. Nesse sentido, *Kairós* irrompe em *Cronos*, interrompendo a sequência

Percebemos em seus últimos escritos que a obra de Bachofen fascina Benjamin por sua evocação de uma sociedade comunista no alvorecer da história. Podemos perceber isso nas teses "Sobre o conceito de história" e no texto "Paris, capital do século XIX", em seu livro inacabado sobre as *Passagens* parisienses, onde Benjamin se opõe ainda mais vigorosamente às práticas de dominação e exploração da natureza pelas sociedades modernas. Ele elogia Bachofen por mostrar que a concepção criminosa da exploração da natureza, uma concepção capitalista/moderna predominante desde o século XIX, não existia nas sociedades matriarcais do passado, nas quais a natureza era vista como mãe. A partir dessa noção de Benjamin, talvez nossa esperança esteja nos movimentos sociais e ambientalistas, entre os quais um dos mais importantes hoje é o das comunidades indígenas, particularmente na América Latina.

Para Benjamin, a interrupção, reversão e guinada pela qual a sociedade capitalista moderna deve passar só é possível por meio de uma revolução no *continuum* da história. As

experiências contemporâneas devem servir para uma revisão do passado pelo presente e assim poder salvar o que foi esquecido e construir um futuro melhor. A tese de Benjamin da revolução como freio de emergência, se aplica urgentemente a nossa crise do Antropoceno: ou paramos este modelo extrativista massivo do planeta, ou a catástrofe será inevitável. A verdadeira revolução hoje começa por frear o modelo capitalista predatório da vida. A revolução consiste, portanto, em interromper o *continuum* da história, fazendo uso crítico das linguagens técnicas e artísticas, para romper com os padrões impostos pela sociedade moderna capitalista, consumista e predatória. Consiste em fazermos novos usos de tudo aquilo que está disponível ao uso, de modo original e revolucionário. Consiste em recolher os restos esquecidos pela historiografia tradicional, colocando-os em constelação com as imagens do presente e tornando-os importantes para a construção de novas narrativas e novas experiências comuns que dêem sentido e preservem a nossa existência.

4.2 Utopia e barbárie

Perante a barbárie dos tempos atuais, em que mergulhamos não só em crises econômicas, mas sobretudo em crises humanitárias e ambientais, revela-se a catástrofe cultural da sociedade humana, da nossa ciência, tecnologia e da nossa política. Globalmente, vivemos guerras violentas, muitas vezes em nome de Deus, em que as maiores vítimas são sempre crianças e civis inocentes; Assistimos também a acidentes drásticos envolvendo grandes indústrias, fábricas, plataformas e barragens, com gigantescos danos ecológicos e sociais, fruto da ganância pelo lucro; Assim como, diariamente, nos encontramos presos em redes de dispositivos biopolíticos que alienam e manipulam nossas vidas de acordo com a ideologia do *status quo* capitalista, numa rotina consumista e degradante. Diante deste cenário, a utopia apresenta-se como uma perspectiva revolucionária, onde, em meio à catástrofe, podemos vislumbrar linhas de fuga utilizando a criatividade como forma de resistência e acionando os freios de emergência como um ato revolucionário.

Nessa perspectiva, as origens românticas e messiânicas do pensamento benjaminiano também iluminam caminhos possíveis para o pensamento agambeniano. Sob estas luzes, sentimo-nos provocados a contrapor utopia à barbárie que nos assola, para pensar nos gestos criativos que nos permitam desativar os atuais mecanismos de poder e criar novas possibilidades de vida social, política e ética para o futuro, em que formas de vida sejam

verdadeiramente livres e onde o ser humano seja respeitado em sua singularidade, beleza e dignidade. Com esse propósito, como já vimos no decorrer desta pesquisa, é necessário desenvolver além de um novo posicionamento ético, também estético, para que novos usos sejam potencializados frente aos dispositivos e espaços de poder existentes, e, com isso surjam novas respostas e soluções aos problemas e crises atuais.

Para tanto, uma compreensão mais acurada do romantismo e do messianismo em Benjamin nos auxilia a compreendermos melhor também o tempo messiânico em Agamben. Assim, além da leitura dos textos de Benjamin e de Agamben utilizamos também os comentários de Jeanne Marie Gagnebin e Michel Löwy, cujas interpretações desses aspectos na obra benjaminiana nos são valiosas. Benjamin e Agamben demonstram sensibilidade extremamente aguçada na compreensão não só das crises mais agudas da contemporaneidade, mas também desenvolvem um pensamento crítico capaz de escavar os escombros para encontrar vestígios do passado que nos remetam às origens destes problemas. Compreender a origem permite-nos desenvolver respostas e trajetórias alternativas a seguir. Suas teorias estão focadas no futuro: para uma filosofia que está por vir, para uma comunidade que está por vir, para uma política que está por vir. O conceito de “por vir” deve ser compreendido não só como algo futuro que virá, senão como um presente que está acontecendo ou para acontecer. O “por vir”, para estes autores, é aquilo que já está vindo, está em processo de acontecer porque já está acontecendo. Não é só um futuro idealista e desejável, mas um futuro presentificado no acontecer do “por vir”.

Imagens utópicas, messiânicas e revolucionárias, diante da “tendência amorfa do progresso”, são, em suma, os termos do debate que Benjamin conduzirá ao longo de toda sua vida. Segundo Michel Löwy, em *Aviso de Incêndio* (2005), o messianismo está no cerne da concepção romântica de Benjamin sobre o tempo e a história, como podemos constatar na introdução de sua tese de doutorado, “Crítica de arte no romantismo alemão” (1919), onde o filósofo insiste que a essência histórica do Romantismo é encontrada no messianismo romântico. Aqui estaria a questão metafísica da temporalidade histórica: Benjamin se opõe à concepção segundo a qual a vida da humanidade é um progresso do devir histórico, característica da ideologia do progresso moderno. Segundo Löwy (2005), não há dúvida sobre a relação óbvia entre esse texto de 1919 e as teses de 1940 *Sobre o conceito de história*.

Um dos primeiros artigos de Benjamin (publicado em 1913) é apropriadamente intitulado *Romantik* “Romantismo”: ele clama pelo nascimento de um novo romantismo, proclamando que “a vontade romântica de beleza, a vontade verdadeiramente romântica de

ação" são "realizações incomparáveis da cultura moderna." (BENJAMIN, 1986, p.151). Este texto inaugural confirma a profunda ligação de Benjamin com a tradição romântica (concebida como arte, saber e prática) e, ao mesmo tempo, um desejo de renovação. De acordo com Löwy (2005), esse ar subversivo já encontra-se em sua palestra "A vida dos estudantes" (1915), documento fundamental que parece reunir em um único raio de luz todas as ideias que desenvolverá em sua vida. Segundo Benjamin, os problemas reais da sociedade não são apenas problemas técnicos de natureza científica, mas problemas metafísicos. Dentre esses temas metafísicos, de Platão à Spinoza, dos românticos à Nietzsche, a temporalidade histórica é fundamental. Os comentários que abrem o ensaio fornecem uma demonstração extraordinária de sua filosofia messiânica da história: "transformar o estado imanente de plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente - eis a tarefa histórica." (BENJAMIN, 1986, p.151).

Em um texto chamado "Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin", Gagnebin (1999) assume uma posição com a qual concordamos e que também está de acordo com as leituras de Löwy: "É uma leitura que tem igualmente o grande mérito de afirmar que convicções políticas de esquerda, até marxistas, e convicções religiosas não se excluem necessariamente mas, ao contrário, podem fortalecer-se mutuamente." (GAGNEBIN, 1999, p. 194). Contudo, é importante ressaltar a distinção entre o aspecto religioso e o aspecto teológico no pensamento de Benjamin. Tal postura contribui de modo contrário à redução positivista do fenômeno religioso ao irracional. Os paradigmas religioso e teológico, em especial na obra de Benjamin, foram profundamente impregnados por motivos oriundos da tradição teológica, antes de tudo judaica, mas também cristã (apokatastasis); porém, em contrapartida, esse pensamento mantém uma distância crítica importante com relação à religião e ao religioso.

Benjamin abordou o fenômeno religioso em diversos textos, em especial no fragmento *Capitalismo e religião*, onde as características mais importantes da religião cristã são os conceitos de culpa e culto. Benjamin enfatiza a necessidade do pensamento, particularmente o pensamento político, confrontar a árida grandeza do profano sem o consolo ou conforto de uma religião. A este respeito poderíamos citar também outros textos diversos, como *Experiência e Pobreza*, *Surrealismo* e todos aqueles que tratam da perda da aura.

É preciso sublinhar também que, conforme Gagnebin (1999), muitos intérpretes se sentem dominados por um certo desconforto quando se trata de compreender, a partir do paradigma religioso, o estatuto da história humana, material e concreta, no pensamento de

Benjamin. Para responder a esta questão, podemos simplesmente perguntar-nos por que razão Benjamin teria dado tanta importância e dedicado tantas obras à História, se esta própria História fosse, na realidade, não mais do que uma espécie de parênteses dentro da Teologia. Acima de tudo, o argumento decisivo que nos obriga a rever com a maior seriedade a aplicação do paradigma teológico ao pensamento de Benjamin é a sua insistência na separação clara entre as esferas da religião e da política.

O texto mais decisivo neste sentido é o Fragmento Teológico-Político (nomeado assim por Adorno) que remonta à década de 1920, e deve ser colocado no contexto de um duplo discurso, de Benjamin com seus amigos sionistas (Scholem emigra para a Palestina em 1924) e também com o marxismo, em particular com o livro de Ernst Bloch, publicado em 1918 (*Espírito da Utopia*):

Só o próprio Messias consuma todo o acontecer histórico, nomeadamente no sentido de que só ele próprio redime, consuma, concretiza a relação desse acontecer com o messiânico. Por isso, nada de histórico pode, a partir de si mesmo, pretender entrar em relação com o messiânico. Por isso, o reino de Deus não é o telos da *dynamis* histórica – ele não pode ser instituído como um objetivo. De um ponto de vista histórico, não é objetivo (*Ziel*), mas termo (*Ende*). Por isso, a ordem do profano não pode ser construída sobre o pensamento do reino de Deus, por isso a teocracia não tem nenhum sentido político, mas apenas sentido religioso. O grande mérito de *Espírito da Utopia*, de Ernst Bloch, foi o de ter negado firmemente o significado político da teocracia. (BENJAMIN, 2012e, p.21).

Em Benjamin, as figuras teológica e messiânica demonstram a sua eficácia suprema ao serem totalmente absorvidas, até desaparecerem, pelo mundo profano. De acordo com Gagnebin (1999), esse profano imbuído de sagrado é irmão da *prosa liberta*³³, que será a do mundo messiânico, segundo alguns fragmentos da época das teses. A prosa teria integrado em si todas as linguagens e gradações retóricas, do estilo mais baixo ao mais alto. Da mesma forma, segundo as palavras do Fragmento Teológico-Político, o Messias liberta e resolve o advento histórico porque põe fim à sua relação com o messiânico enquanto tal, e completa a sua relação com o próprio messiânico. Em outras palavras, o Messias só virá quando conseguir tornar-se supérfluo. Tal Messias não vem estabelecer o seu Reino, consecutivo ao terreno e diferente dele. Ele vem precisamente quando já não se precisa dele, virá um dia

³³ A ideia de prosa liberta é trabalhada por Benjamin em seus esboços e comentários e permeia sua filosofia da linguagem, sua filosofia política e suas teses sobre o conceito de história. “O mundo de uma atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Não a história escrita, mas a festivamente experienciada. Essa festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cânticos celebratórios. A sua língua é a prosa liberta, que rebentou com os grilhões da escrita”. BENJAMIN. GS I-3, p. 1235 / WuN 19, p. 140 [“Comentários – Sobre o conceito da História”, p. 180].

depois de sua chegada, não virá no último dia, mas no derradeiro, conforme reforça Gagnebin em sua interpretação:

O Reino de Deus não é a meta (telos ou Ziel), mas o fim (Ende) da dinâmica histórica. Benjamin haveria de retomar essa afirmação, é importante dizer, bem mais tarde, em uma das observações redigidas na ocasião das teses Sobre o conceito de História: “O Messias interrompe a História; o Messias não surge no final de um desenvolvimento”. Aparece aí uma crítica da concepção de um vir-a-ser histórico (profano), cuja apoteose seria a vinda do Reino de Deus e, de maneira simultânea ou sinônima, a do Reino da Liberdade (o Reich der Freiheit de Marx). O mesmo esquema religioso de esquerda (seja ele sionista ou/e socialista) é afastado em benefício de uma distinção entre a ordem das metas (a propalada questão da teleologia na história), que é a ordem do profano e do político, e a instância do fim da história. (GAGNEBIN, 1999, p.196).

O Messias chega, portanto, quando sua vinda se realizou tão integralmente que o mundo já não é profano nem sagrado, mas liberto – liberto, sobretudo, da separação entre profano e sagrado.

Cabe lembrar aqui que os termos Erlösung, erlösen, Erlöser remetem ao radical lös (no grego antigo luein, livrar ou desatar como o faz Dionisios, o lusos, que desata os laços de ordem sexual ou familiar), indica a dissolução, o desfecho, a resolução ou solução de um problema, por exemplo, por seu desaparecimento bem-vindo. A redenção (Erlösung), em Benjamin, não se confunde, portanto, com a Aufhebung hegeliana baseada em uma Erinnerung integradora infinita, nem mesmo com a idéia, tão importante, de uma salvação ou conservação (Rettung) do passado pelo trabalho necessário do historiador e a prática da rememoração (Eingedenken). Se a redenção livra, é porque ela destrói e dissolve, não porque mantém e conserva (28). (GAGNEBIN, 1999, p.198.)

E o Messias liberta-nos precisamente da oposição entre o histórico e o messiânico, da oposição entre o profano e o sagrado. Benjamin dirá, com mais radicalidade ainda nas teses “Sobre o conceito de história”, da interrupção do *continuum* da História, como instância teológica e messiânica. Se é verdade que existe uma relação entre uma e outra ordem, ela não remete a nenhuma concordância preestabelecida, mas, antes, a uma espécie de acúmulo de forças opostas e complementares segundo descreve a sequência do fragmento:

A ordem do profano tem de se orientar pela ideia da felicidade. A relação dessa ordem com o messiânico é um dos axiomas essenciais da filosofia da história. De fato, essa relação determina uma concepção mística da história cuja problemática se pode apresentar através de uma imagem. Se a orientação de uma seta indicar o objetivo em direção ao qual atua a dynamis do profano, e uma outra a direção da intensidade messiânica, então não há dúvida de que a busca da felicidade pela humanidade livre aspira a afastar-se da direção messiânica; mas, do mesmo modo

que uma força, ativada num certo sentido, é capaz de levar outra a atuar num sentido diametralmente oposto, assim também a ordem profana do profano é capaz de suscitar a vinda do reino messiânico. O profano não é, assim, categoria de tal reino, mas é uma categoria – e das mais decisivas – da mais imperceptível forma do aproximar desse reino. Pois na felicidade tudo o que é terreno aspira à sua dissolução, mas só na felicidade ele está destinado a encontrar a sua dissolução. (BENJAMIN, 2012e, p.21).

Esta colocação remete-nos à estranha aliança que une o “materialismo dialético” (autômato) e a “Teologia” (anã) da primeira tese *Sobre o conceito de História*. No contexto mais amplo dos últimos escritos de Benjamin, o de uma luta feroz contra a ideologia do progresso que impede as forças de esquerda, em particular a social-democracia alemã, de combater o fascismo, a Teologia desempenha o papel de um antídoto saudável contra aqueles que acreditavam que estavam a avançar na direção do curso da história, na direção de um progresso inevitável que o fascismo, um simples episódio infeliz, não seria capaz de deter. Nessa perspectiva, até que o Messias interrompa a história e liberte, dissolva, resolva o antagonismo entre o profano e o sagrado, não estaremos verdadeiramente livres.

Já a intensidade messiânica espontânea do coração, do homem interior e individualizado, atravessa a infelicidade, no sentido do sofrimento. À restituição em integrum espiritual, que leva à imortalidade, corresponde uma outra, profana, que conduz à eternidade de uma dissolução; e o ritmo dessa ordem do profano eternamente transitório, transitório na sua totalidade, na sua totalidade espacial, mas também temporal, o ritmo da natureza messiânica, é a felicidade. Pois a natureza é messiânica devido à sua eterna e total transitoriedade. Alcançar essa transitoriedade, também para aqueles estágios do homem que são natureza, é a tarefa de uma política universal cujo método terá de chamar-se niilismo. (BENJAMIN, 2012e, p.21).

Portanto, no mesmo “Fragmento Teológico Político”, a ordem do profano, que deve ditar a ordem política, é orientada pela ideia de felicidade. Neste sentido muito preciso, poder-se-ia dizer que, na realidade, para Benjamin, a realização messiânica é também a conquista da felicidade terrena. Não porque a fé religiosa e as convicções políticas atuem na mesma direção e com o mesmo fim (telos), mas porque a notícia messiânica só pode ser expressa em *prosa liberta*, libertada no mundo terreno. Essa metáfora convida-nos a refletir sobre o estatuto epistemológico muito particular do tipo de discurso denominado Teologia. A Teologia não seria uma construção dogmática especulativa, mas sobretudo um discurso profundamente paradoxal:

Discurso ou saber (logos) “sobre” Deus (theos), consciente, já no início, de que o “objeto” visado lhe escapa, por ele se situar muito além (ou aquém) de qualquer

objetividade. Assim, a Teologia seria o exemplo privilegiado da dinâmica profunda que habita a linguagem humana quando essa se empenha em dizer, de verdade, seu fundamento, em descrever seu objeto e, não o conseguindo, não se cansa de inventar novas figuras e novos sentidos. Por certo, nem todos os discursos humanos seguem a regra de uma impossibilidade transcendental e constitutiva de apreender o próprio objeto. Mas tal paradigma de um discurso que se definiria por sua insuficiência essencial, constituindo-se positivamente em redor dessa ausência – um paradigma oriundo da Teologia –, habita no cerne da tradição filosófica e poética, especialmente contemporânea. Convém observar, aliás, que, se Deus é o primeiro e, talvez o mais radical, desses significados insondáveis e indizíveis, ele não é o único. Nem a beleza do mundo nem o sofrimento humano podem verdadeiramente ser ditos. (GAGNEBIN, 1999, p. 200).

O mesmo conceito de Teologia parece orientar a reflexão de Benjamin quando, no prefácio à sua obra sobre as *Origens do Drama Trágico Alemão*, compara os escritos filosóficos aos tratados teológicos medievais, afirmando que têm em comum o esforço de uma exposição/apresentação da verdade. Nesse sentido, uma repetição infinita, um caminho que sempre se reinicia, portanto, uma multiplicidade de caminhos. A uma filosofia concebida como doutrina do conhecimento ou como conhecimento propriamente dito de um objeto preciso por um sujeito específico positivista, Benjamin opõe, na esteira da metafísica e da Teologia platônica, outro aspecto da pesquisa filosófica: A errância. Trata-se de seu método não-linear, com voltas e recomeços, interrupções e novos avanços. Uma metodologia que também nos permite usar das alegorias e metáforas e analisar as ideias como constelações, agrupadas de acordo com a representação que queremos dar às coisas num dado momento.

Seu método também remete à ideia icônica de “escovar a história a contrapelo” delineada na tese VII “Sobre o conceito de história” – e que, segundo Löwy (2005), é sua rejeição à ilusão de progresso, que permeia toda a sua obra do início ao fim. Citando Brecht e a “Ópera dos três vinténs” na epígrafe: “Pensa na escuridão e no grande frio desse vale, onde ressoam lamentos.” (BENJAMIN, 2012a, p. 245). Benjamin desenvolve a discussão sobre o progresso e a história, a partir do ponto de vista em que a razão deve ser elogiada, mas no sentido da racionalidade emancipatória do indivíduo. Para Benjamin, a visão positivista do progresso é falsa. O progresso é catastrófico. O historiador positivista está encharcado de uma visão científica e acredita que o passado pode ser tratado de forma objetiva. Em Benjamin, ao contrário, o nosso olhar para o passado é sempre um olhar desde o presente. Portanto, se torna necessário reescrever a história. Em outras palavras, os eventos históricos não são completamente passados e o presente precisa manter uma relação aberta

com o passado que ajude a remodelar o futuro. Benjamin defende um método dialético, onde se estabeleça um diálogo fecundo com o passado:

(...) A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece propriamente uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso já diz o suficiente para o materialista histórico. Todos os que até agora venceram participam do cortejo principal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de Bens Culturais. O materialista histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não só aos esforços dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2012a, p.245).

Benjamin articula uma nova concepção de história, viva, contada do ponto de vista da maioria minorizada. Para Walter Benjamin, em sua compreensão do tempo, o materialismo histórico, por meio da luta de classes, deve assumir a vanguarda do processo histórico, acelerar a marcha da história rumo à revolução e, ainda, impedir o avanço do inimigo que não tem cessado de acumular vitórias. O materialismo histórico, por sua vez, deve retomar sua tarefa: propor uma historiografia do ponto de vista dos vencidos, daqueles que compõem a classe oprimida, e não uma historiografia dos vencedores, daqueles que compõem a classe opressora.

Num livro intitulado *Romantismo e messianismo*, Michel Löwy (2008) ajuda-nos a explorar estas duas noções importantes. A crítica de Benjamin ao progresso tem origem romântica e é compartilhada com outros intelectuais do romantismo alemão. No entanto, o romantismo de Benjamin tem, segundo Löwy, uma qualidade messiânica revolucionária muito original, que o distingue dos demais: do texto germinal “A Vida dos Estudantes” (que encontramos na coleção *Documentos de cultura, Documentos de barbárie*), podemos delinear o traço característico que define toda a sua obra, núcleo da sua trajetória crítica contra a “difusa tendência progressista”, e que proclama a necessidade de “imagens utópicas” que articulem o messianismo e o materialismo histórico, como sublinha Löwy (2008, p.190). Esta distinção, embora o diferencie, também o aproxima de autores como Lukács e Bloch, duas fontes inspiradoras e fortes referências para Benjamin, ambos

identificados com a crítica revolucionária anticapitalista e com a “utopia messiânica”. Neste sentido, a revolução estaria ligada ao desenvolvimento do humano num processo cuja tarefa seria considerar que esta possibilidade de devir é o que sustenta a ação transformadora das políticas messiânicas. O conceito de princípio utópico torna-se aqui ainda mais central, neste sentido: a esperança de uma sociedade melhor através da teoria crítica e dos seus conteúdos ligados à dignidade humana num mundo reificado pela cultura capitalista. Em outras palavras, poderíamos dizer que a particularidade de Benjamin decorre de sua abordagem à crítica revolucionária da esquerda alemã, de inspiração romântica e messiânica, cuja teoria também está ligada à estética e é colocada a serviço da prospecção de uma filosofia da história que contribua para a transformação da política, e para a construção de uma sociedade verdadeiramente ética, livre e feliz. Esta liberdade ligada à felicidade, porém, depende de uma humanidade redimida.

De acordo com Löwy (2008), Benjamin não via a revolução como o coroamento social do progresso técnico e econômico, mas “a vislumbra como interrupção messiânica do curso da história, intervenção redentora, para arrancar no último momento a humanidade da catástrofe que a ameaça permanentemente.” (Löwy, 2008, p. 192). Como lemos em *Rua de mão única*, a tarefa da revolução é cortar o pavio antes que a faísca atinja a dinamite.

É neste contexto da sua filosofia da história (que transcende o contexto geopolítico do seu tempo: ascensão do totalitarismo, fenômenos fascistas, nazismo, stalinismo e duas grandes guerras mundiais), que as suas observações sobre o declínio da experiência encontram significado revolucionário: devemos buscar novas experiências. Tal como Bloch e Lukács, Benjamin, inflamado pelos conflitos na Europa, reflete sobre a formulação de uma alteridade cuja ênfase urgente é colocada no triunfo humano sobre a paisagem alienante. Esta possibilidade de desreificação surge de sonhos utópicos associados à fé no amanhã. Esta expectativa traduz-se no impulso necessário, que avança para a realização dos sonhos, que são até a possibilidade do devir, para formar o ser do homem. A história da utopia representa o *quantum* qualitativo de todos os sonhos humanos que visam humanizar a vida. Esta é a verdadeira herança que todas as épocas deixaram como legado à história da humanidade. Neste sentido, é possível sonhar com um novo amanhã, porque existe uma consciência aberta daquilo que ainda não se realizou, mas que é possível de se realizar. Há um movimento dialético que, de forma coerente, continua a conjugar um ser em-possibilidade, um devir, que, à maneira de Ernst Bloch, tem por princípio a esperança em desatar os nós da vida humana na terra.

A perda da experiência plena de significado, para Benjamin, está associada à alegoria do autômato: os gestos repetitivos e alienados do enxadrista de Maelzel, conto de Edgar Allan Poe que inspira a Tese I dos aforismos “Sobre o conceito de história”, e cuja conclusão leva a entender que o espírito que anima o autômato é a Teologia, ou melhor ainda, o “espírito messiânico”, sem o qual a revolução não pode triunfar, nem o materialismo histórico pode alcançar a vitória. "O jogador de xadrez de Maelzel", é um jogador de xadrez autômato, apresentado em 1769 na corte de Viena, que foi encontrado nos Estados Unidos após várias aventuras. Poe descreve esse autômato como um boneco vestido de turco, com um cachimbo na boca e que, sendo uma máquina, deve sempre vencer. Uma das suposições na história de Poe é que um anão oculto dentro do mecanismo move a máquina. A semelhança quase literal do texto de Poe com a tese I é óbvia:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contra jogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado "materialismo histórico" deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a Teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver. (BENJAMIN, 2012a, p.241).

A alegoria do autômato tem como tema a transformação generalizada da humanidade em máquinas e demonstra, como reforça Löwy, “a percepção aguda e desesperante do caráter mecânico, uniforme, vazio e repetitivo da vida dos indivíduos na sociedade industrial.” (Löwy, 2008, p.196). Se o autômato perdeu toda a experiência e toda a memória, a ligação que conecta Teologia e materialismo seria a rememoração: A rememoração é a quintessência da concepção teológica de história em Benjamin. Para o filósofo, o passado não é o passado morto e ponto. Cada presente é o resultado de memórias do passado, é construído a partir de relações com o passado que permanece vivo no presente. O passado assombra o presente e possui uma pista misteriosa que pode nos levar à redenção, se for decifrada. Portanto, devemos olhar atentamente para o passado.

Também no esboço do trabalho das *Passagens*, “Paris, capital do século XIX”, Benjamin (2012b) salienta que as experiências das sociedades primitivas do passado, depositadas no inconsciente coletivo, e em ligação recíproca com o novo, dão origem à utopia. Na resenha sobre Bachofen, Benjamin (2012a) também reforça essa ideia de

comunidade sem classes e fonte de utopias comunistas. Contudo, não se trata de restaurar um comunismo primitivo, mas de retomar, através da memorização, a experiência perdida de igualdade sem autoritarismo e sem patriarcado, de uma sociedade pré-histórica matriarcal, democrática e igualitária, para usá-la como força motriz na luta revolucionária contra o poder atual na construção de um novo futuro.

A experiência perdida que Benjamin procura é a de uma sociedade igualitária, vivendo em harmonia com a natureza, cuja herança deve ser salva pela utopia socialista, frente a sociedade capitalista moderna que destrói de forma predatória não apenas o meio ambiente, mas a própria humanidade. Tal dialética está presente no conceito de rememoração, mas uma rememoração sozinha é impotente para transformar o mundo. Como interromper então o curso catastrófico da história ocidental e de seu mundo consagrado ao inferno do capitalismo e de sua destruição? De acordo com Benjamin, e podemos perceber isso com a análise de suas teses “Sobre o conceito de história”, somente a revolução que opere a interrupção *messiânica* seria capaz de tamanha transformação. Nesse sentido, compreender a ideia de *messianismo* em Benjamin, sobretudo a ideia de *tempo messiânico*, nos ajudará a compreender também estas noções importantes no pensamento de Agamben.

A revolução é, portanto, “ao mesmo tempo, *utopia do futuro* e *restitutio in integrum* (segundo a fórmula do fragmento teológico político), *Tikun*, no sentido cabalístico de restauração da harmonia cósmica rompida, e Redenção (*Erlösung*) messiânica.” (Löwy, 2008, p.202). Para Löwy, a Teologia refere-se a dois conceitos fundamentais: *Eingedenken* “lembrança” e “*Erlösung*” redenção messiânica. Ambos são elementos essenciais do novo “conceito de história” que as teses constroem. A Tese II apresenta um dos principais conceitos teológicos do documento: *Erlösung*, que, segundo Löwy, poderia ser melhor traduzido como redenção do que como “libertação”. Benjamin situa este conceito sobretudo na esfera do indivíduo: sua felicidade pessoal supõe a redenção de seu próprio passado, a realização do que poderia ter sido, mas não foi, e passa, progressivamente da redenção individual à reparação coletiva, no campo da história.

A imagem da felicidade está, indissolavelmente, ligada à da redenção. O mesmo ocorre com a representação do passado, que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não tem as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera. Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado

dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2012a, p. 242).

Essas ideias são encontradas quase literalmente na Tese II, que vê a redenção, acima de tudo, como uma lembrança histórica das vítimas do passado. A historiografia seria o único tribunal que a humanidade, presente e efêmera, poderia oferecer aos protestos do passado. Benjamin atribui à memória uma qualidade teológica redentora, em sua opinião, capaz de "não encerrar" o sofrimento aparentemente final das vítimas do passado. É sobre Teologia; mas, com a ideia de *Eingedenken*³⁴ "lembrança ou reminiscência", temos uma experiência que nos proíbe de conceber a história de uma forma radicalmente secular e acabada, embora também não possamos escrever em termos diretamente teológicos. A memória é uma das tarefas do anão teológico oculto no materialismo, que não deve se manifestar de maneira muito direta.

Para Benjamin, a redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado dos céus: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la. A tarefa messiânica seria inteiramente atribuída às gerações humanas. O único Messias possível é o coletivo, é a própria humanidade, a humanidade oprimida. Não se trata de esperar o Messias, ou de calcular o dia de sua chegada, mas de agir coletivamente. A redenção é uma auto-redenção, cujo equivalente secular/profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores.

Como todos os aforismos, a tese II é orientada tanto para o passado quanto para o presente, com base na ação redentora. Segundo Benjamin, o poder messiânico não é apenas contemplativo, com um olhar voltado ao passado. Também é ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que ocorre no presente. Não se trata apenas de memória, trata-se de vencer o jogo contra um adversário perigoso e poderoso.

A tese III, por sua vez, complementa dialeticamente a tese II. O passado aguarda sua liberação através de nós, e apenas com a humanidade redimida o passado estará completo. Mais uma vez, a memória está no cerne da relação teológica com o passado e com a verdadeira interpretação de *Erlösung*. A redenção exige uma renovação completa do

³⁴ O uso que Benjamin faz de termos referentes às modalidades de histórias passadas não encontra correspondentes precisos em português. Sérgio Paulo Rouanet, para manter certa coerência em sua tradução, traduziu *Gedächtnis* por memória, *Erinnerung* por recordação e *Eingedenken* para reminiscência.

passado, sem distinção entre eventos ou pessoas grandes e pequenas. Enquanto as pessoas esquecerem o sofrimento do passado, elas não poderão ser salvas. E isso vale para todos os indivíduos, vale não somente para os nossos sofrimentos como para o sofrimento do outro, de cada um:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. E isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado torna-se citável, em cada um dos seus momentos. Cada um dos seus momentos vividos transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* - e esse dia é justamente o do juízo final. (BENJAMIN, 2012a, p.242).

Para Benjamin, a história tradicional cronológica e positivista possui uma concepção que entende o tempo como um progresso. O tempo cronológico é uma medida linear para o movimento. Mas *Cronos* devora seus filhos. É implacável. Inexorável. Por ser linear, o tempo cronológico tem um passado irremediável. O passado não pode voltar. Esta é a ideia da teleologia da história: nossa história seria a história do progresso cronológico da razão, da ciência, da tecnologia. Cronos, razão, progresso, abraça um futuro cada vez melhor. Segundo Benjamin, todavia, essa é uma visão ingenuamente otimista, que coloca um fim à história da versão vencedora. Esse conceito tradicional de história não corresponde à verdade vivida. É uma história cuja narrativa é o relato das vitórias de uma certa classe dominante de indivíduos. A reversão pela qual a história deve passar só é possível por meio da revolução no *continuum* da história. As experiências presentes serviriam como uma revisão do passado pelo presente para poder salvar o que foi esquecido e construir um futuro melhor.

Benjamin, como judeu, resgata a concepção judaica de tempo que está ligada a *Kairos*, onde o passado não está morto, ele permanece presente. Usa a noção de messianismo, a partir da possibilidade de romper com o tempo cronológico: o Messias irrompe no instante em que ninguém o espera. É o momento da revolução, algo sem precedentes na história. O instante é a porta estreita pela qual o Messias pode entrar (ou não). Benjamin faz uma apropriação heterodoxa entre a Teologia judaica e a filosofia da história e se propõe a conciliar o materialismo e a Teologia, criticando o determinismo da história e o materialismo histórico. Ele abre a noção de materialismo histórico além do determinismo. E oferece uma outra história, *kairótica*. Onde o tempo é o momento de significação, de decisão, um tempo qualificado e crítico. *Kairós* irrompe em *Cronos*, interrompendo a sequência. É uma experiência extraordinária no tempo. É o tempo das experiências marcantes. Marca o modo de ser do indivíduo e da sociedade.

Na tese XVIII, o “tempo de agora” é definido como o modelo ou presságio de um tempo messiânico, de uma verdadeira história universal:

“Os míseros cinqüenta mil anos do homo sapiens”, diz um biólogo recente, “representam, em relação à história da vida orgânica sobre a terra, algo como dois segundos ao fim de um dia de vinte e quatro horas. Inscrita nessa escala, a história inteira da humanidade civilizada perfaz um quinto do último segundo da última hora.” O tempo-de-agora que, enquanto modelo do tempo messiânico, resume a história de toda a humanidade numa prodigiosa abreviação, coincide, exatamente, com a figura que a história da humanidade ocupa no universo. (LÖWY, 2005, p.138)

Segundo Löwy, em *Aviso de Incêndio* (2005), para explicar o conceito de interrupção messiânica dos acontecimentos, Benjamin se refere, em uma das notas, a Focillon, que fala do “breve minuto de plena posse das formas.” (Löwy, 2005, p.138). A mônada messiânica seria um breve momento de posse plena da história, transcendendo o todo, a totalidade salva, a história universal da humanidade que foi libertada. Enfim, a história da salvação (*Heilsgeschichte*).

Essa mônada, esse breve momento, seria um resumo de toda a história da humanidade como história da luta dos oprimidos. Por outro lado, enquanto interrupção messiânica dos acontecimentos, enquanto breve instante de libertação, esse ato de revolta prefigura a história universal da humanidade salva. (LÖWY, 2005, p.138.).

No encerramento das teses, encontramos dois apêndices que reafirmam a constelação entre a situação presente e o acontecimento do passado, tornando-a uma realidade histórica. Benjamin rompe com a determinação limitada do historicismo e sua perspectiva linear sobre o curso dos acontecimentos. E descobre um vínculo privilegiado entre o passado e o presente, que não é fruto da causalidade, nem do progresso, mas de uma constelação, na qual brilha uma centelha da esperança. Os "estilhaços do tempo messiânico" são os tempos de revolução, os breves momentos que salvam o passado e, ao mesmo tempo, provocam uma ruptura duradoura na continuidade histórica que denota o potencial de libertação universal:

O historicismo contenta-se em estabelecer um nexo causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhum fato, por ser causa, já é, só por isso, um fato histórico. Ele se tornou tal postumamente, graças a eventos que dele podem estar separados por milhares de anos. O historiador que parte disso cessa de passar a sequência dos acontecimentos pelos seus dedos como as contas de um rosário. Ele apreende a constelação em que sua própria época entrou com uma determinada época anterior. Ele fundamenta, assim, um conceito de presente como

tempo-de-agora, no qual estão incrustados estilhaços do tempo messiânico. (LÖWY, 2005, p.140).

Aqui estamos no conflito entre a redenção messiânica e a ideologia do progresso, no centro da constelação criada pelo conceito de história de W. Benjamin. Ao abandonar o modelo teleológico ocidental, o tempo passa da simples necessidade ao seu pleno potencial, um tempo casual sempre aberto a novos comportamentos emergentes do novo:

O tempo, ao qual os adivinhos perguntavam o que ele ocultava em seu seio, não era, certamente, experimentado nem como homogêneo, nem como vazio. Quem mantém isso diante dos olhos talvez chegue a um conceito de como o tempo passado foi experienciado na rememoração: ou seja, precisamente assim. Como se sabe, era vedado aos judeus perscrutar o futuro. A Torá e a oração, em contrapartida, os iniciavam na rememoração. Essa lhes desencantava o futuro, ao qual sucumbiram os que buscavam informações junto aos adivinhos. Mas nem por isso tornou-se para os judeus um tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias. (LÖWY, 2005, p.142).

Sabemos que a tradição judaica exige a lembrança do passado, com o imperativo bíblico da *Zakhor*. Benjamin busca no passado não a sua historicidade, mas sua eterna contemporaneidade. Da mesma forma, em sua ação atual, o revolucionário deve buscar inspiração e força na memória. Segundo Löwy (2005), nas notas preparatórias, depois de ter comparado a irrupção messiânica com certas ideias de Focillon, Benjamin cita o seguinte trecho do crítico de arte francês: "Fazer o momento não é intervir passivamente na cronologia, é apressar o momento." (LÖWY, 2005, p. 144). Certamente, este tema foi inspirado em uma obra que é, desde a década de 1920, uma de suas principais fontes judaicas: *Der Stern der Erlösung* (1921), de Franz Rosenzweig, que Benjamin evoca, novamente em 1929, em plena adesão ao marxismo, como um dos grandes livros que restaram. Para Rosenzweig, "cada instante deve estar pronto para receber a plenitude da eternidade" (LÖWY, 2005, p.144). Lembrete da história e da prática subversiva, do messianismo herético e do voluntarismo revolucionário. De acordo com Löwy, Rosenzweig e Blanqui estão associados a esta imagem dialética da chegada do Messias pela "porta estreita" do instante.

As teses de 1940 constituem uma espécie de manifesto filosófico na forma de alegorias e *imagens dialéticas* para a abertura de uma nova história (ou historiografia), isto é, para uma concepção do processo histórico que dê acesso a um campo aberto de

possibilidades. Uma vasta árvore de alternativas, mas sem cair na ilusão da liberdade absoluta: as condições "objetivas" são as condições de possibilidade.

O tema da Teologia também assume importância crescente na obra de Giorgio Agamben. Assim, se é verdade que existem ligações essenciais no pensamento de Benjamin entre linguagem e história, como sublinha Agamben no notável artigo “Língua e história: categorias linguísticas e categorias históricas no pensamento de Walter Benjamin” (2015c), o problema do tempo não pode ser vislumbrado sem primeiro ver a sua ligação primordial com o problema da linguagem. O que quer dizer, história novamente. O tempo messiânico ou a concepção messiânica do tempo não constituem apenas o pano de fundo das teses sobre a concepção de história que Benjamin nos legou. Este é um conceito essencial para a compreensão da filosofia de Agamben, como vemos no excerto citado:

O mundo messiânico é o mundo de uma total e integral atualidade. Somente nele há pela primeira vez uma história universal. Aquilo que se chama hoje com esse nome só pode ser uma espécie de esperanto. A ela não pode corresponder nada, até que a confusão, que provém da torre de Babel, seja eliminada. Ela pressupõe a língua, na qual todo texto de uma língua viva ou morta deve ser integralmente traduzido. Ou melhor, ela própria é essa língua. Mas não como escrita, antes como festivamente celebrada. Essa festa é purificada de toda cerimônia e não conhece cantos de festa. A sua linguagem é a própria ideia da prosa, que é compreendida por todos os homens, como a língua dos pássaros é compreendida pelos nascidos aos domingos (BENJAMIN, IN AGAMBEN 2015c, p. 33).

A partir dos textos da coletânea *A potência do pensamento* (2005b), compreendemos como a reflexão sobre a linguagem influencia a compreensão de Agamben sobre os conceitos de filosofia, teologia e tradição. Segundo Agamben (2005b), o funcionamento jurídico-político fundamental da nossa tradição está ligado à forma como concebemos a relação entre o homem e o logos. Para Agamben, a estrutura do estado de exceção corresponde à estrutura original do acontecimento linguístico.

Toda cultura e sociedade, nos diz Agamben, em *Infância e História* (2005a), fiel aqui às concepções de Lévi Strauss, estão relacionadas com uma experiência que, os que nela vivem, fazem do tempo. De modo que, outra cultura ou sociedade só se tornam possíveis com uma mudança na forma como os homens experimentam o tempo. O que interessa pra nós é que, conforme Agamben, uma autêntica revolução não é aquela que aspira mudar o mundo, mas aquela que muda o tempo. A ideia de um outro tempo que não coincide nem com o tempo secular nem com o futuro implica uma nova forma de pensar o tempo. A cronologia historiográfica – linear e homogênea – parece incapaz de revelar este tempo atual do “kairós messiânico.” (GAGNEBIN, 1994, p. 97).

Para desenvolver mais pontualmente o tema do messianismo em Agamben, nos detemos sobre o texto “O Messias e o soberano”, ensaio que encontramos também na coletânea *A potência do pensamento*. De acordo com Agamben (2015c), o problema do Direito em W. Benjamin tem ligação com a Teologia e pode ser visualizado a partir da oitava tese sobre o conceito de história, onde escreve que a tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção em que vivemos é a regra”. (AGAMBEN, 2015c, p. 223). Devemos chegar, portanto, a um conceito de história que lhe corresponda. Teremos então que enfrentar como nossa tarefa, de acordo com Agamben, a produção do estado de exceção ativo. Na análise de Agamben, Benjamin utiliza um conceito semelhante para caracterizar o termo messiânico: “cada momento é de julgamento sobre certos momentos que o precedem.” (AGAMBEN, 2015c, p. 223). Nessas duas passagens, Benjamin desambigua uma relação entre o termo messiânico concreto, que constitui o núcleo teórico das teses, e uma categoria jurídica pertencente à esfera do direito público. O *tempo messiânico* tem a forma de um estado de exceção (*Ausnahmezustand*) e de um julgamento sumário (*Standrecht*, ou seja, o julgamento pronunciado no estado de emergência). Não se trata aqui simplesmente de um problema de filosofia política em sentido estrito, mas de uma questão crucial que afeta a própria existência da filosofia na sua relação com todo o resto codificado da tradição, seja ela a *sharia* islâmica, a *halakah* judaica ou a dogmática cristã. Conforme Agamben, a filosofia já está sempre constitutivamente em relação com o Direito e todo trabalho filosófico é sempre, literalmente, uma decisão dessa relação.

Nesse sentido, soberano é, nas palavras de Schmitt, “aquele que decide sobre o estado de exceção.” (AGAMBEN, 2015c, p.224), ou seja, a pessoa ou poder que, ao declarar o estado de emergência ou a lei marcial, pode legitimamente suspender a validade da lei. O paradoxo implícito nesta definição (que Agamben define como o paradoxo da soberania) é que, tendo o poder legítimo de suspender a lei, o soberano encontra-se, ao mesmo tempo, fora e dentro do sistema jurídico. De acordo com Agamben (2015c), o esclarecimento “ao mesmo tempo” não é trivial: o soberano coloca-se legalmente fora da lei. Isto significa que o paradoxo também pode ser formulado desta forma: “A lei está fora de si mesma”, ou: “Eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não há fora da lei.” (p.225). Por esta razão, Schmitt define a soberania como um “conceito-limite” da teoria jurídica e exemplifica a sua estrutura através da forma da exceção:

É esta última frase que Benjamin, na oitava tese, cita e, ao mesmo tempo, falsifica. Em vez de “A regra vive só na exceção”, ele escreve: “O estado de exceção em

que vivemos é a regra”. O sentido dessa consciente alteração é o que importa aqui compreender. Definindo o reino messiânico nos termos da teoria schmittiana, Benjamin parece instituir um paralelo entre a vinda do Messias e o conceito-limite do poder estatal. Nos dias do Messias, que são também “o estado de exceção em que vivemos”, o fundamento oculto da Lei vem à luz, e a própria Lei entra em um estado de perpétua suspensão. (AGAMBEN, 2015c, p. 225-226).

Para Agamben (2015c), ao definir o reino messiânico com base na teoria da soberania de Schmitt, Benjamin parece estabelecer um paralelo entre a vinda do Messias e a concepção limite do poder estatal. Ao fazer esta analogia, Benjamin está simplesmente levando ao extremo uma tradição verdadeiramente messiânica. Talvez o caráter essencial do messianismo seja precisamente a sua relação particular com a Lei: tanto no contexto judaico como no cristão ou xiita, o acontecimento messiânico significa acima de tudo uma crise e uma transformação radical de toda a ordem da Lei. Agamben propõe que o reino messiânico não é uma categoria entre outras no futuro da experiência religiosa, mas sim o seu conceito limite. Nas palavras de Agamben, “o Messias é, de fato, a figura em que a religião se confronta com o problema da Lei, faz com ela um ajuste de contas decisivo.” (AGAMBEN, 2015c, p.226). E como, por sua vez, o filósofo está constitutivamente engajado num confronto com o Direito, o messianismo representa o ponto de maior proximidade entre religião e filosofia.

Aqui, precisamente como no pensamento de Benjamin, onde o tempo messiânico não é cronologicamente distinto do tempo histórico, os dias do Messias não são um decurso temporal que se situa entre o tempo histórico e o “olam-ha-ba”, mas estão presentes, digamos assim, sob a forma de uma dilatação e de uma procrastinação do tempo sob a lei, isto é, como efeito histórico de um tempo que falta. Um dos paradoxos do reino messiânico é, de fato, que outro mundo e outro tempo devem presentificar-se nesse mundo e nesse tempo. Isso significa que o tempo histórico não pode ser simplesmente abolido, e que, por outro lado, o tempo messianico também não pode ser perfeitamente homogêneo em relação à história: os dois tempos devem, antes, conviver segundo modalidades que não é possível reduzir nos termos de uma lógica dual (este mundo/outro mundo). (AGAMBEN, 2015c, p.232.).

Na interpretação de Agamben, isto significa que o tempo histórico não pode simplesmente ser cancelado e que, por outro lado, o tempo messiânico não pode sequer ser perfeitamente homogêneo com a história: os dois tempos devem, antes, coexistir. Se voltarmos à oitava tese de Benjamin, o paralelo que ele estabelece entre o tempo messiânico e o estado de exceção mostra a sua legitimidade e coerência. Com isso, de acordo com Agamben (2015c), nós também podemos, sob essa ótica, tentar esclarecer a analogia estrutural que liga o Direito em seu estado originário ao estado de exceção. Agamben avança

na hipótese de que a fórmula “força sem sentido” define sobretudo a nossa relação atual com a lei: o estado de exceção em que, nas palavras de Benjamin, vivemos. Talvez nenhuma outra fórmula expresse melhor do que essa concepção de Lei que o nosso tempo tem diante de si e que não consegue enfrentar.

O que é, de fato, um estado de exceção, senão uma Lei que está em vigor mas não tem sentido? De acordo com Agamben (2015c), o diagnóstico de Benjamin é de suma atualidade e relevância. Em todas as áreas da nossa tradição cultural, da política à ecologia, da filosofia à literatura, o estado de emergência tornou-se a regra. Em todo o planeta, na Europa como na Ásia, nos países industriais avançados como nos do terceiro mundo, vivem hoje na proibição de uma tradição que se encontra permanentemente em estado de exceção. E todos os poderes, sejam eles democráticos ou autoritários, tradicionais ou revolucionários, entraram numa crise de legitimidade, na qual o estado de exceção, que era a base oculta do sistema, emerge em plena luz. Se o paradoxo da soberania tivesse a forma: “Não existe um fora da Lei, em nosso tempo, em que a exceção se tornou regra, o paradoxo se inverte na forma perfeitamente simétrica: Não há dentro da Lei, tudo – até mesmo a Lei – está fora da Lei.” (AGAMBEN, 2015c, p 234). E toda a humanidade, todo o planeta, torna-se agora a exceção que a lei deve conter na sua proibição. Conforme o pensamento de Agamben, vivemos hoje neste paradoxo messiânico e cada aspecto da nossa existência traz a sua marca.

Contudo, o sucesso da desconstrução no nosso tempo baseia-se, portanto, precisamente na concepção de todo o texto da tradição, de todo o Direito como uma “validade sem sentido” (AGAMBEN, 2015c, p. 235). Poderíamos dizer que o pensamento contemporâneo tende a reduzir o Direito (no sentido mais amplo do termo, que indica toda a tradição em seu aspecto regulador) ao seu nada e, no entanto, a manter esse nada como um “grau zero” do seu conteúdo. Desta forma, o Direito torna-se evasivo – mas, precisamente por isso, intransponível, impossível de descartar (indecidível, em termos de desconstrução). Nós podemos comparar a situação do nosso tempo com a de um messianismo petrificado ou paralisado, que, como todo messianismo, anula a Lei, e depois, porém, a mantém como nada de revelação num perpétuo e interminável estado de exceção, o estado de exceção em que vivemos.

É somente neste contexto que as teses de Benjamin adquirem o seu significado próprio. Devemos então distinguir duas formas de messianismo: a primeira, que podemos chamar de messianismo imperfeito, que anula a lei, mas mantém o seu nada numa validade perpétua e infinitamente diferida, e um messianismo perfeito, que não permite que a sua validade sobreviva para além do seu significado, mas, como escreve Benjamin sobre Kafka,

“consegue encontrar a redenção na reversão do nada.” (AGAMBEN, 2015c, p 235). Nesta perspectiva, a tarefa do Messias torna-se ainda mais difícil. Ele não deve simplesmente enfrentar uma Lei que ordena e proíbe, mas uma Lei que existe sem significado. Mesmo na tradição cristã, que conhece um único Messias, ele tem, porém, uma dupla tarefa, pois é, ao mesmo tempo, redentor e legislador; e é precisamente a dialética entre estas duas tarefas que constitui o problema específico do messianismo para os teólogos. É nesse sentido, segundo Agamben, que devemos ler a enigmática passagem de Kafka, nos cadernos em oitavo, na qual se diz que “o Messias só virá quando já não houver mais necessidade dele, só chegará no dia depois de sua chegada, virá não no último dia, mas no ultimíssimo”. (AGAMBEN, 2015c, p. 238).

A particular dupla estrutura desse *Theologoumenon* messiânico corresponde ao paradigma que Benjamin deveria ter em mente quando fala, na oitava tese, de um “estado de exceção efetivo” contraposto ao estado de exceção em que vivemos. Este paradigma é o único modo pelo qual um *eschaton* - isto é, algo que pertence ao tempo histórico e à sua lei e, ao mesmo tempo, põe-lhes fim - pode ser pensado. Enquanto, na perspectiva da vigência sem significado, trata-se apenas de eventos que ocorrem sem acontecer e, desse modo, entram indefinidamente em diferimento em relação a si próprios, aqui, pelo contrário, o acontecimento messiânico é pensado através de uma figura bi-unitária, que constitui provavelmente o verdadeiro sentido da cisão do único Messias (tal como da única Lei) em duas figuras distintas, uma que se consuma com a consumação da história e outra que, por assim dizer, chega só no dia depois de sua chegada. Só desse modo a vinda do Messias poderá coincidir com o tempo histórico e, no entanto, não se identificar com ele, operando no *eschaton* aquele “pequeno deslocamento” em que, segundo o dito rabínico referido por Benjamin, consiste o reino messiânico. (AGAMBEN, 2015, p.238-239).

A concepção do tempo moderno, reforçada pelo historicismo e pelo positivismo, mas também pelo que Benjamin chamava de marxismo vulgar e de social-democracia, resulta na negação da possibilidade de constituição de um tempo propriamente humano. Porque impede o homem de vivenciar a história, recusando-lhe a constituição de uma história autêntica, em nome de um certo ideal de conhecimento baseado na noção de progresso infinito e moldado pelas ciências naturais. Não se trata de esperar pelo acontecimento escatológico, como já vimos, ou, no domínio profano, da noção de progresso, mas sim da combinação, por assim dizer, de uma visão revolucionária, autêntica da história e do tempo. Portanto, como podemos ler no final do apêndice B da décima oitava tese: “cada segundo é a porta estreita pela qual o Messias pode entrar.” (BENJAMIN, 2012a).

Esse é o paradoxo do tempo messiânico, seu caráter limiar, pois nele, um outro mundo e um outro tempo devem tornar-se presentes nesse mundo e nesse tempo, de modo que, o tempo histórico não pode ser cancelado, mas ao mesmo tempo, o tempo messiânico

não pode confundir-se com a história. Para Agamben o verdadeiro estado de exceção que Benjamin deseja provocar, se dá com a chegada do Tempo Messiânico, pois só ele tem a força de “suspender a Lei”: O acontecimento messiânico significa acima de tudo uma crise e uma transformação radical de toda ordem da Lei. “O Reino Messiânico, não é uma categoria entre outras no interior da experiência religiosa, mas é antes seu conceito limite.” (AGAMBEN, 2015c, p. 226). O que significa dizer que, com a chegada do Messias e a restituição do novo mundo, sua confrontação se dará com a Lei, esta será restituída pela nova Tábua de Leis, e o próprio tempo irá parar. Ainda segundo Agamben, o Messias é na verdade a figura em que a religião enfrenta o problema da “Lei”, na verdade uma “relação decisiva”, razão pela qual o advento do Messias não é apenas uma questão teológica, mas sobretudo política.

Em síntese, o conceito de messianismo em Giorgio Agamben é uma parte fundamental de sua teoria política e filosófica. Agamben retoma a noção de messianismo de Walter Benjamin e o desenvolve em relação aos temas da política contemporânea e do poder. De acordo com Agamben, o messianismo não deve ser entendido como uma concepção religiosa ou escatológica de um futuro redentor. Em vez disso, ele o interpreta como uma maneira de olhar para o presente e enxergar nele as possibilidades de transformação e redenção. O conceito de messianismo em Agamben está intrinsecamente relacionado com a ideia de "tempo messiânico". Esse tempo é um momento de suspensão, uma pausa na linha de continuidade histórica onde as estruturas sociais normativas são interrompidas. No tempo messiânico, abre-se uma possibilidade para uma nova experiência da realidade, que desafia e transcende as condições presentes.

O tempo messiânico, segundo Agamben, é um momento de interrupção no curso normal do tempo, no qual a lógica do estado de exceção é desafiada. O estado de exceção, que é uma suspensão temporária das leis em momentos de crise ou emergência, tem se tornado progressivamente uma forma permanente de governança nas sociedades contemporâneas. Agamben argumenta que essa permanência do estado de exceção impede a emergência do tempo messiânico e perpetua estruturas de poder e controle. Assim, Agamben propõe a necessidade de desafiar a lógica do estado de exceção e criar espaços de abertura para o tempo messiânico. Esses espaços podem ser construídos por meio de práticas de resistência e desobediência civil, que questionam as normas e estruturas políticas dominantes. É por meio dessas práticas que a possibilidade de redenção e transformação coletiva pode emergir.

O messianismo em Agamben é caracterizado por uma consciência de que vivemos em um mundo opaco, onde os sistemas políticos, jurídicos e sociais perpetuam a dominação e a exclusão. No entanto, ele também acredita que dentro dessa realidade opressiva existem brechas, fissuras e possibilidades de emancipação. Essas brechas são espaços de exceção, onde as normas e estruturas de poder podem ser questionadas e desafiadas. Agamben chama esses espaços de "zonas de indistinção" ou "zonas de suspensão". Dentro dessas zonas, emerge a oportunidade de criar uma nova política, uma política que transcenda as estruturas de poder atuais e abra caminho para uma sociedade mais justa e igualitária. Agamben argumenta que o messianismo não se trata de esperar passivamente pela vinda de um redentor ou de uma mudança radical, mas de agir no presente para criar condições que permitam a emergência de novas formas de vida política. Em vez de esperar por um futuro redentor, devemos buscar transformações no aqui e agora. Para Agamben, a chave para a ação messiânica é uma política baseada na "inoperosidade". Isso significa buscar uma forma de ação política que não esteja ancorada nas lógicas dominantes de produtividade e eficiência, mas que se concentre na criação de espaços de liberdade, solidariedade e igualdade.

O conceito de messianismo em Giorgio Agamben é, portanto, um convite a olhar para o presente de forma crítica, enxergar as possibilidades de emancipação e agir para criar condições que permitam a emergência de uma política transformadora. É uma abordagem que transcende os sistemas de poder existentes e busca abrir caminho para uma sociedade mais justa e livre. Segundo Agamben (2015c), a ruptura na própria separação do tempo que é a possibilidade de um novo tempo, nem cronos nem eternidade, mas um tempo presente (*Jetztzeit*), um *kairós*, um tempo do Messias. Esta cesura, no mesmo espaço temporal, inaugura um estatuto limiar do tempo e da própria história, que já não pode ser o propósito de um relato comemorativo dos historiadores das classes dominantes, nem o lamento dos oprimidos, mas uma história entrelaçada de limiares, quebrada e kairológica. A breve proposição aqui delineada tem como núcleo intraduzível este tempo presente, que é o tempo messiânico. Esta, e nenhuma outra, é a tarefa do Messias: tornar inoperante cada representação da vida num espaço cronológico (homogêneo e vazio - apenas preenchido e contado a posteriori pela história que lhe dá sentido), para que o todo seja liberado pelo poder explosivo do *kairós*.

A redenção messiânica não está na realização futura do Reino de Deus, num além do tempo profano (nem no profano que espera o sagrado), mas apenas no presente do tempo messiânico, que se realiza apenas «entre aqueles que são deste tempo". Para Agamben, o

tempo messiânico é um tempo de suspensão, de parada no curso normal do tempo. É um tempo em que as normas e estruturas sociais que regem a vida cotidiana são suspensas, e abre-se a possibilidade de uma experiência radicalmente nova da realidade. O tempo messiânico não é uma utopia que será alcançada em algum momento futuro, mas sim um momento de interrupção, no qual as possibilidades de redenção se tornam visíveis no agora. Sem o consolo da eternidade, permanece uma política que não é uma modulação imanente (profana) de ideias transcendentais (sagradas), mas uma absolvição e uma aniquilação da ordem do sagrado no profano: é a ideia de felicidade benjaminiana. Repensar o tempo como tempo messiânico abre, portanto, a possibilidade de uma política baseada em um novo modo de viver, uma vida qualificada, na perspectiva de uma política que não busca seu início, seu fundamento, ou seja, os dispositivos de sua fundação, sua *arché*, num passado imemorial, mas sabe que a origem (*arché*) é o sempre presente, sempre contemporâneo.

Nessa perspectiva, a barbárie do nosso tempo corresponde ao estado de exceção permanente em que nos encontramos, em que a vida humana é reduzida e violentada constantemente pelas estruturas de poder vigente, frente o qual necessitamos nos posicionar. A utopia, nesse sentido, não é somente uma postura romântica e idealista, que espera um futuro melhor no decorrer do curso da história. É, outrossim, uma perspectiva revolucionária cujo tempo messiânico se realiza irrompendo no presente e abrindo possibilidades de redenção futura diante das ruínas catastróficas que se amontoam aos nossos pés. A utopia é o “por vir”.

4.3 Arte como forma-de-vida

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta às costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012a, p.245-246).

Considerado o mais famoso dos aforismos de Benjamin, *Angelus Novus* (tese IX) refere-se à pintura de Paul Klee que o pensador alemão possuiu por anos e a qual apreciava muito. Cercado pelas ruínas do passado, o anjo da história quer recuperá-las, mas uma tempestade (o progresso) vinda do paraíso o impede de fechar as asas, projetando-o para o futuro. A ideia de “O Anjo da História” é sobrepor diferentes pontos de vista sobre o passado, o presente e o futuro, a partir da análise do mundo de barbárie em que vivemos. Os escombros são gigantescos.

Agamben, por sua vez, em texto intitulado “O Anjo Melancólico”, que encontramos no livro *O Homem sem Conteúdo* (2017a), enfatiza que, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, a ruptura com a tradição, que Benjamin problematiza em seus escritos, não significa a perda ou desvalorização do passado: o rompimento com a tradição significa que o passado perdeu a sua transmissibilidade e, até que seja encontrada uma nova forma de entrar em relação novamente com ele, o passado só agora pode ser um objeto de acumulação. Nesta situação, o homem preserva o seu património cultural, mas perde a possibilidade de extrair dele os critérios para a sua ação e para a sua salvação. Assim, o único lugar concreto onde (questionando as próprias origens e o próprio destino) podemos basear o presente como relação entre passado e futuro, é a sua transmissibilidade. Segundo Agamben,

quando uma cultura perde os próprios meios de transmissão, o homem se encontra privado de pontos de referência e acuado entre um passado que se acumula incessantemente às suas costas e o oprime com a multiplicidade dos seus conteúdos tornados indecifráveis e um futuro que ele não possui ainda e não lhe fornece nenhuma luz na sua luta com o passado. A ruptura da tradição, que é para nós hoje um fato acabado, abre, de fato, uma época na qual, entre velho e novo, não há mais nenhum liame possível, a não ser a infinita acumulação do velho em um tipo de arquivo monstruoso ou o estranhamento operado pelo meio mesmo que deveria servir à sua transmissão. Assim como o castelo do romance de Kafka, que pesa sobre o vilarejo com a obscuridade dos seus decretos e a multiplicidade dos seus escritórios, a cultura acumulada perdeu o seu significado vivo e avança sobre o homem como uma ameaça na qual ele não pode de modo algum se reconhecer. Suspenso no vazio entre velho e novo, passado e futuro, o homem é lançado no tempo como em algo de estranho, que incessantemente lhe escapa e todavia o arrasta para frente sem que ele possa jamais encontrar nele o próprio ponto de consistência. (AGAMBEN, 2017a, p. 175.).

De acordo com Agamben (2017a), existe uma famosa gravura de Dürer que apresenta certa analogia com a interpretação de Benjamin da pintura de Klee. Representa uma criatura alada e sentada, olhando melancolicamente para frente. Ao lado dela, abandonados no chão, estão algumas ferramentas da *vita activa*: plaina, pregos, martelo, esquadro, alicate, serra, etc. O belo rosto do anjo está imerso na sombra: apenas seu longo

manto e uma esfera imóvel diante de seus pés refletem a luz. Atrás dele vemos uma ampulheta com areia fluida, um sino, uma balança, um quadrado mágico e, acima do mar que aparece ao fundo, um cometa brilhante. Uma atmosfera crepuscular se estende por toda a cena que, segundo Agamben, parece tirar sua materialidade de cada detalhe. Para Agamben, se o *Angelus Novus* de Klee é o anjo da história, nada poderia representar melhor o anjo da arte do que o anjo melancólico dessa gravura de Dürer.

Enquanto o anjo da história olha para o passado, mas não consegue parar o seu voo incessante em direção ao futuro, o anjo da gravura de Dürer, para Agamben, olha imóvel para a frente. A tempestade do progresso que varreu as asas do anjo da história aqui se acalmou e o anjo da arte parece ter afundado numa dimensão atemporal, como se algo, interrompendo o *continuum* da história, tivesse fixado a realidade circundante numa espécie de suspensão messiânica. Mas, assim como os acontecimentos do passado aparecem ao anjo da história como um acúmulo de ruínas, também os utensílios da vida ativa que estão espalhados ao redor do anjo da arte perderam o significado tradicional que lhes confere a sua utilidade diária e adquiriram um estranhamento que os transforma em algo novo.

O passado, que o anjo da história perdeu a capacidade de compreender, reconstitui a sua figura diante do anjo da arte; Mas “essa figura é a imagem estranhada na qual o passado reencontra a sua verdade apenas sob a condição de negá-la e o conhecimento do novo é possível apenas na não verdade do velho.” (AGAMBEN, 2017a, p.177). A redenção que o anjo da arte oferece ao passado, convidando-o a aparecer fora do seu contexto real na experiência estética, nada mais é do que a sua imortalidade. E a melancolia do anjo é a consciência de ter criado o próprio mundo à distância e à nostalgia de uma realidade que ele não pode possuir de outra forma a não ser tornando-a simulacro.

A arte cumpre, portanto, a mesma tarefa que a tradição desempenhava antes da sua ruptura: “religar o fio partido no tecido do passado, resolver o conflito entre o velho e o novo”. Desta forma, segundo Agamben (2017a), a experiência estética recupera (negativamente) o passado, abrindo ao homem um espaço entre o passado e o futuro no qual ele pode basear a sua ação e o seu conhecimento. Este espaço é o espaço estético: mas, segundo Agamben, o que ali se transmite é precisamente a impossibilidade de transmissão, e a sua verdade é a negação da verdade.

Uma cultura que perdeu, com a sua transmissibilidade, a única garantia da própria verdade e se encontra ameaçada pela incessante acumulação do próprio não sentido, confia agora à arte a própria garantia: e a arte se encontra, assim, na necessidade de garantir o que não pode ser garantido senão perdendo, ela mesma,

por sua vez, as próprias garantias. A humilde atividade do τεχνίτης, que, abrindo ao homem o espaço da obra, construía os lugares e os objetos nos quais a tradição realizava o próprio e incessante elo entre passado e futuro, cede agora o posto à atividade criadora do gênio sobre o qual pesa o imperativo de produzir a beleza. (AGAMBEN, 2017a, p. 178).

Num sistema tradicional, a cultura só existe na sua transmissão, na sua tradição. Precisamente, num sistema deste tipo, não é possível falar de cultura independentemente da sua transmissão, e não existe um património cumulativo de ideias e de preceitos que constitua a separação entre a sua transmissão e o seu valor. Num sistema mítico-tradicional, no ato de transmissão e na coisa transmitida, não há outro valor, nem ético, nem religioso, nem estético, que o da transmissibilidade. Nesse sentido, a análise de Agamben chama a atenção para uma inadequação, um intervalo entre o ato de transmissão e a coisa transmitida, que só aparece com a quebra da tradição, fenômeno da sociedade não tradicional: a acumulação de bens culturais.

A reprodução do dissolver-se da transmissibilidade na experiência do choc se torna, portanto, a última fonte possível de sentido e de valor para as coisas mesmas, e a arte, o último liame que ainda une o homem ao seu passado. A sobrevivência deste no átimo imponderável em que se realiza a epifania estética é, em última análise, o estranhamento efetuado pela obra de arte e esse estranhamento não é, por sua vez, senão a medida da destruição da sua transmissibilidade, isto é, da tradição. (AGAMBEN, 2017a, p. 173).

Na perspectiva de Agamben (2017a), Walter Benjamin foi talvez o primeiro intelectual europeu a se dar conta dessa mudança radical que tinha ocorrido na transmissibilidade da cultura e da nova relação com o passado, que é a sua inevitável consequência. Para Agamben é curioso que Benjamin, apesar de ter percebido o fenômeno pelo qual a autoridade e o valor tradicional da obra de arte se romperam, não tenha percebido que “a decadência da aura”, não tinha de modo algum como consequência a “liberação do objeto do seu invólucro cultural” (AGAMBEN, 2017a, p. 172) e a sua fundamentação na prática política. Pelo contrário, de acordo com Agamben, houve a reconstituição de uma nova “aura” pela qual o objeto, recriado e exaltado, adquire um novo valor. Longe de libertar o objeto da sua autenticidade, a sua reproduzibilidade técnica (na qual Benjamin identificou o principal agente corrosivo da autoridade tradicional da obra de arte) leva-o ao extremo: este é o momento em que, através da multiplicação do original, “a autenticidade se torna a cifra mesma do inapreensível.” (AGAMBEN, 2017a, p. 172). A obra de arte perde assim a autoridade e as garantias que resultaram da sua inserção numa

tradição, para a qual construiu os lugares e os objetos nos quais se fazia constantemente a ligação entre passado e presente e, pelo contrário, torna-se “o espaço em que se cumpre o mais inefável dos mistérios: a epifania da beleza estética.” (AGAMBEN, 2017a, p. 172).

O Anjo da história, aquele que foi apanhado na tempestade do progresso, e o anjo da arte, que fez a viagem ao passado numa dimensão sem tempo, são inseparáveis para Agamben. E, em última análise, o homem não encontrará outra forma de resolver individual e coletivamente o conflito entre o velho e o novo:

Se o homem pudesse se apropriar da própria condição histórica e, rompendo a ilusão da tempestade que permanentemente o dirige ao longo do trilho infinito do tempo linear, sair da sua situação paradoxal, ele teria acesso, no mesmo instante, ao conhecimento total capaz de dar vida a uma nova cosmogonia e de transformar a história em mito. Mas a arte, sozinha, não pode fazê-lo, porque foi precisamente para resolver o conflito histórico entre passado e futuro que ela se emancipou do mito para se ligar à história. (AGAMBEN, 2017a, p. 183).

De acordo com Agamben, estamos diante de um desafio, não porque a meta está distante no futuro, mas porque está presente aqui e agora diante de nós. Essa presença é constitutiva da historicidade do homem e da sua incapacidade de se apropriar da própria situação histórica. Assim, transformando em procedimento estético e poético a busca do homem pela beleza e pela verdade, a arte consegue fazer da incapacidade do homem de sair do seu estado histórico permanentemente suspenso no intervalo entre velho e novo (passado e futuro) o espaço mesmo no qual se pode ganhar originalidade no presente e reencontrar a cada vez o *sentido* da ação. “Segundo o princípio para o qual é apenas na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o problema arquitetônico fundamental, do mesmo modo, a arte, tendo chegado ao ponto extremo do seu destino, torna visível o seu próprio projeto original.” (AGAMBEN, 2017a, p. 184).

Um desses *sentidos* é o lema de *Pulcinella* - personagem da *commedia dell'arte* italiana - que Agamben (a partir de um famoso verso do poeta romântico alemão Hölderlin) nos lança: “*ubi falerium, ibi fugatorium*”, onde há uma catástrofe, há aí uma linha de fuga (AGAMBEN, 2015a, p. 43). Ou seja, como reconstrói Agamben no seu livro *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*: onde há uma catástrofe, há também um caminho alternativo a seguir. No livro, *Pulcinella* é um comediante que chega quando a política morre. A política morre não no sentido de que já não pode funcionar, ou de que parece frágil perante outros poderes (econômico e biopolítico, por exemplo), mas no sentido literal do termo. Ela morre porque renuncia ao seu papel, não podendo mais garantir o objetivo último

para o qual existe: o bem comum, a felicidade e a própria sobrevivência da polis. *Pulcinella* encarna a figura de uma outra política, para a qual ainda não temos nomes, a política que vem e que deve começar quando toda ação parecer impossível. Segundo Agamben, o modelo político tal como o conhecemos, baseado na ação e na luta, no contexto de dominação econômica e de estado de exceção permanente em que vivemos, tornou-se obsoleto. O paradigma da luta, que monopolizou a imaginação política da modernidade, deve ser substituído pelo da rota de fuga. Trata-se de pensar no que um sujeito pode fazer quando não consegue mais agir politicamente de acordo com os parâmetros tradicionais. E isto aplica-se não só à política, mas também à existência individual: o principal, em todo o caso, não é necessariamente lutar, mas encontrar saídas alternativas em novas possibilidades de ações.

A arte como forma-de-vida em Agamben implica para o autor uma compreensão ampla e profunda dos conceitos de poder, política, poética, práxis e forma-de-vida. Ao explorar estes conceitos, Agamben convida-nos a repensar a relação entre arte e vida, reconhecendo o potencial político transformador da *poiésis*. A arte, neste sentido, não é apenas um objeto estético, mas uma forma de existência que desafia, questiona e reinventa estruturas sociais, culturais, políticas e econômicas. A arte pode, portanto, ser entendida como um modo de vida que nos convida a explorar e experimentar novas possibilidades de ser e conviver.

Em texto intitulado “Estratega” que encontramos nos apêndices de *Meios sem Fim: Notas sobre a política*, Agamben (2015b) destaca que os livros de Guy Debord constituem a análise mais lúcida e severa das misérias da nossa atual sociedade do espetáculo. Trata-se de colocar a potência do pensamento humano a serviço de construir estratégias de libertação política frente à servidão contemporânea. De acordo com Agamben, uma frase de Clausewitz, citada no prefácio da quarta edição italiana de *A sociedade do espetáculo*, exprime perfeitamente esse caráter:

“Em toda crítica estratégica, o essencial é colocar-se exatamente a partir do ponto de vista dos atores. É verdade que isso é muitas vezes difícil. A maior parte das críticas estratégicas desapareceria integralmente, ou se reduziria a mínimas distinções de compreensão, se os autores quisessem ou pudessem situar-se em todas as circunstâncias nas quais se encontravam os atores”. Nesse sentido, não só O príncipe, mas também a Ética de Espinosa é um tratado de estratégia: uma operação de *potentia intellectus, sive de libertate*. (AGAMBEN, 2015b, p. 72).

De acordo com o pensamento de Agamben, se houvesse um escritor com o qual Debord poderia ser comparado, este é Karl Kraus: “ninguém soube, como Kraus, em sua luta obstinada com os jornalistas, trazer à luz as leis ocultas do espetáculo”. (AGAMBEN, 2015b, p. 74). Esse fragmento é do texto “Noite de Valpurga” e consta nos anexos de Meios sem fim.

É conhecida a brincadeira com a qual, na póstuma Terceira noite de Valpurga, Kraus justifica seu silêncio diante do advento do nazismo: “Sobre Hitler não me vem em mente nada”. Esse Witz [piada] feroz, no qual Kraus confessa sem indulgência seu próprio limite, também assinala a impotência da sátira frente ao indescritível que se torna realidade. Como poeta satírico, ele é verdadeiramente “só um dos últimos epígonos / que habitam a antiga casa da linguagem”. Certamente também em Debord, como em Kraus, a língua se apresenta como imagem e lugar da justiça. No entanto, a analogia se detém nesse ponto. O discurso de Debord começa precisamente onde a sátira torna-se muda. A antiga casa da linguagem (e com ela, a tradição literária na qual a sátira se funda) foi desde então falsificada e manipulada de cima a baixo. Kraus reage a essa situação fazendo da língua o lugar do Juízo Universal. Debord começa, ao contrário, a falar quando o Juízo Universal já aconteceu e depois de que nele o verdadeiro foi reconhecido somente como um momento do falso. O Juízo Universal na língua e a Noite de Valpurga do espetáculo coincidem perfeitamente. Tal coincidência paradoxal é o lugar a partir do qual, perenemente fora de campo, ressoa sua voz. (AGAMBEN, 2015b, p. 75).

Walter Benjamin escreveu seu famoso ensaio “Karl Kraus” na década de 1930, sobre o autor cuja obra ele conhecia muito bem, pois Kraus era um fenômeno cultural da época. Além disso, Benjamin escreveu sobre Kraus em vários outros textos, principalmente em seu *Rua de mão única*, onde dedicou a ele o fragmento intitulado “Monumento ao guerreiro”(2012b). Além disso, encontramos no aforismo 14 das teses “Sobre o conceito de história”, a citação do jornalista austríaco em referência ao poema “O Moribundo” onde afirma que “a origem é o alvo” (2012a, p.). Como categoria histórica, a enigmática frase de Kraus, adotada por Benjamin, expressa que a origem é o que torna as ideias capazes de representar a verdade dos objetos; e ainda, como categoria estrutural, é responsável por fornecer o conteúdo e a configuração das ideias. Todo objeto tende a um fim, que é a atualização dos objetivos estruturalmente estabelecidos pela configuração histórica que o produziu. O que é original é indestrutível porque está além do efêmero e da corrupção. É atemporal, porque suas ideias absorvem um momento histórico específico e a partir daí traçam o caminho. A figura de Kraus é, portanto, importante no contexto da obra de Benjamin e o ensaio “Karl Kraus” é um dos textos benjaminianos em que o conceito de “destruição” pode ser identificado, numa constelação de textos que se encaixam, reafirmando a sua importância. Ao identificar Kraus como o “monstro destruidor” (numa

passagem alusiva a Rosa Luxemburgo), Benjamin levanta a ideia de que a tarefa da crítica é revolucionária, porque destruidora. O que há de revolucionário aqui consiste precisamente na utilização da poética como elemento destrutivo. Uma característica notável do ensaio “Karl Kraus” é que ele começa e termina com uma imagem: a descrição de um mensageiro que entrega as últimas notícias (BENJAMIN, 2016, p.209). E é precisamente este *Angelus* o mensageiro das “gravuras antigas”, que coloca o problema de uma sociedade que escreve mal e manipula a linguagem, e onde a imprensa constrói informação e a disfarça de fatos reais através de clichés e sentidos-comuns. Se a linguagem da imprensa apenas comunica conteúdos vazios para fins de manipulação, então parece que a crítica que Benjamin vê em Kraus estaria precisamente orientada para uma defesa da linguagem poética e do seu potencial destrutivo.

No pequeno texto que desenvolveu para as Conferências de Serralves em 2007, “Arte, inoperatividade, política”, Agamben trabalha o significado poético de contemplar o poder de agir: de acordo com Agamben, “a vida, que contempla o seu próprio poder, torna-se inoperativa em todas as suas operações.” (AGAMBEN, 2007b, p.48). Como podemos pensar nesta inoperatividade que consiste em contemplar o nosso potencial, o que podemos ou não fazer? Um exemplo dado por Agamben mostra claramente como devemos entender esta “operação inoperativa”: um poema é esta operação linguística que consiste em tornar a linguagem inoperante, em desativar as suas habituais funções comunicativas e informativas, para abri-la a um novo uso possível. Em outras palavras, a poesia é uma contemplação da linguagem que a devolve ao seu potencial de dizer algo e que está sempre em aberto. Assim, para Agamben (2007b), as Iluminações de Rimbaud são uma contemplação da língua francesa e os hinos de Hölderlin uma contemplação da língua alemã, por exemplo. Mas, em todo caso, é uma operação que se realiza na linguagem, que atua sobre a potência de dizer. E o sujeito poético não é o indivíduo que escreve os poemas, mas o sujeito que surge no momento em que a linguagem se torna inoperante e por isso, nele e para ele, “puramente dizível”.

Começamos então a compreender, seguindo as reflexões de Agamben, porque as cerimônias e as liturgias são tão essenciais ao poder. O que está em jogo é a captura central da vida humana. O poder coloca no centro, em forma de celebração, o potencial da linguagem humana. A vida humana é infinitamente inoperante, mas é precisamente esta falta de operacionalidade definida e determinada que torna possível a atividade criativa. Segundo o raciocínio de Agamben, o homem recorre à produção e ao trabalho, porque em essência está completamente desprovido de obra. E a máquina governamental funciona precisamente

porque capturou no seu centro a inoperatividade da essência humana. Esta inoperatividade é, segundo Agamben, a substância política do Ocidente, o alimento de todos os poderes políticos e econômicos. Neste sentido, segundo Agamben, devemos mudar radicalmente a forma como estamos habituados a considerar o problema da relação entre arte e política:

A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso. (AGAMBEN, 2007b, p.49).

A partir dessa perspectiva de Agamben, a arte é essencialmente política, na medida em que, a partir de suas operações, torna inoperativos os padrões tradicionais da linguagem e da vida política, abrindo novos caminhos de significação. Deste modo, por ser uma atitude criadora de possibilidades, a arte se aproxima da política e da filosofia.

Segundo Agamben (2017a), em “A estrutura original da obra de arte”, que encontramos em *O homem sem conteúdo*, olhar uma obra de arte é mergulhar num tempo mais original: é o êxtase na abertura épica do ritmo, que dá e tira. Só a partir desta situação da relação do homem com a obra de arte é que se pode compreender como esta relação - se for autêntica - é, para o homem, também o compromisso máximo, isto é, o compromisso que o mantém em relação a verdade e que garante, aos que habitam a terra, o seu estado original. O texto de Agamben aborda o conceito de arte como ritmo, seguindo uma citação do poeta romântico Hölderlin. Segundo Agamben, ritmo designa estrutura, algo que dá forma, se considerarmos a função que Aristóteles, no Livro II da Física, atribui a esse algo sem o qual a natureza se deforma. O autor alerta para a ambiguidade conceitual presente, não só hoje, mas já destacada por Aristóteles, no sétimo livro da Metafísica, em que a soma de dois elementos resulta em algo mais que não se encontra nos elementos originais. A forma é um terceiro (ou infinito) elemento. Aristóteles propõe então que esse algo mais, original, é totalmente diferente dos elementos constituintes; ele lhe dá o nome de forma, em oposição ao pensamento pitagórico, onde o elemento irreduzível é o número. A ambiguidade reside nestas duas definições de estrutura. Agamben propõe então um retorno ao significado da palavra ritmo, tal como foi apresentada aos gregos. A palavra ritmo vem de “fluxo”: o tempo

passa; é um fluxo puro ou, para Aristóteles, o número do movimento e, o instante, um ponto definido na sucessão infinita do tempo.

A obra de arte é, de acordo com Agamben, ritmo e estrutura na medida em que contém em si o seu próprio ritmo, a sua evolução ao longo do tempo e representa – ou melhor, apresenta – uma paragem no fluxo incessante dos momentos. Essa parada, essa retomada do passado e do futuro, simultaneamente, chama-se *epoché*: ao mesmo tempo retomar e oferecer, mas também torná-lo presente.

O pensamento de Agamben traz consigo reflexões sobre o conceito de “noite salva”, de Walter Benjamin. Segundo Benjamin,

as mesmas pujanças que, no universo da revelação (quer dizer, a história), se fazem temporais de modo explosivo e extensivo, surgem, no universo do mistério (que é aquele da natureza e das obras de arte), de modo intensivo. [...] As idéias são as estrelas em oposição ao sol da revelação. Elas não brilham no grande dia da história, elas não se revelam de outra forma senão a invisível. Elas não brilham senão na noite da natureza. Desde que as obras de arte se definem como os modelos de uma natureza que não espera por dia algum, espera então ainda menos pelo dia do julgamento, como os modelos de uma natureza que não é a cena da história e nem o lugar onde reside o homem. A noite salva. (BENJAMIN, 1992b. p. 295-296.)

A “Noite salva” diz respeito a outro universo, o da natureza e das obras de arte, que contém a totalidade das ideias, que nunca se mostram plenamente no universo historicizado em que vivemos. A imagem das estrelas é uma forma de aludir à intuição que a natureza e as obras de arte nos dão em relação à luz da revelação das ideias em si, a luminosidade da natureza e das obras de arte, na sua totalidade, só se revelaria plenamente do ponto de vista das ideias.

Esta revelação/ocultação, este dom inerente à arte, remete também, embora de forma próxima, à ideia de “aura”: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN 2012a), também estabelecida por Benjamin. Qualquer que seja a obra de arte, só podemos conhecê-la em termos de sua essência. E a essência de um único objeto artístico não se esgota nem se estabelece na obra, mas a permeia, como o brilho das estrelas na noite, salva. Esta essência, intraduzível, não tem conceito. Os conceitos, por sua vez, são vários e voláteis e, por isso, a arte deixa de ser redutível; e não pode passar por uma *epoché*, no sentido da redução à essência. Assim, segundo Agamben, o desafio da arte é provocar sempre e sempre a busca pelo inefável.

Segundo o pensamento de Agamben, só a arte como beleza artística representa um acesso privilegiado ao mundo das Verdades. Uma perspectiva que segue acompanhando Benjamin, para quem a Verdade tem a sua essência no fato de ser uma autoexposição do mundo das Ideias e de o único procedimento possível, para quem almeja a Verdade, ser no estudo da literatura e da arte. É na obra de arte que acedemos à Verdade, mas não como destruição da obra de arte: a verdade não é uma ruptura do invólucro, que destrói o mistério, mas antes uma revelação, que faz justiça à obra de arte. Benjamin, em seu prólogo epistemológico crítico, descreve esse processo de revelação da Verdade contida na obra de arte com a ideia de que a Verdade é o conteúdo da beleza. A revelação da Verdade consiste, para Benjamin, em expor a relação entre as obras de arte e o mundo das Ideias. Neste processo há salvação na contemplação estética, onde coexistem lado a lado, o singular ao lado do universal, história e estrutura. A relação entre história e arte, portanto, ocorre em outro registro, intensivo e não extensivo, que só aparece na interpretação. A concepção de arte aurática é, com isso, uma reformulação dessa mesma definição de arte da década de 1920. A beleza aparece através do seu invólucro, que nada mais é do que a aura.

Para Agamben (2017a) a arte é um ato contemplativo, um ato espiritual realizado por meio do treinamento, que leva ao conhecimento.

Que a arte seja arquitetônica, isso significa, segundo o étimo: a arte, a poíesis, é pro-dução (τίκτω) da origem (ἀρχή), a arte é o dom do espaço original do homem, arquitetônica por excelência. Como todo sistema mítico-tradicional conhece rituais e festas cuja celebração visa interromper a homogeneidade do tempo profano e, ritualizando o tempo mítico original, permitir ao homem se tornar de novo o contemporâneo dos deuses e atingir novamente a dimensão primordial da criação, assim, na obra de arte, se despedaça o *continuum* do tempo linear e o homem reencontra, entre passado e futuro, o próprio espaço presente. Assim, olhar uma obra de arte significa : ser lançado para fora, em um tempo mais original, êxtase na abertura epocal do ritmo, que doa e mantém. Somente a partir dessa situação da relação do homem com a obra de arte é possível compreender como essa relação – se autêntica – é também, para o homem, o compromisso mais alto, isto é, o compromisso que o mantém na verdade e concede à sua demora sobre a terra o seu estatuto original. Na experiência da obra de arte, o homem está de pé na verdade, isto é, na origem que se lhe revelou no ato poiético. Nesse compromisso, nesse serlançado-fora na ἐποχή do ritmo, artistas e espectadores reencontram a sua solidariedade essencial e o seu terreno comum. Que a obra de arte seja, no entanto, oferecida ao gozo estético, e seu aspecto formal seja avaliado e analisado, isso permanece ainda distante do ter acesso à estrutura essencial da obra, isto é, à origem que nela se doa e reserva. A estética é, portanto, incapaz de pensar a arte segundo o seu estatuto próprio e – até que ele permaneça prisioneiro de uma perspectiva estética – a essência da arte permanece fechada para o homem. Essa estrutura original da obra de arte está hoje ofuscada. No ponto extremo do seu destino metafísico, a arte, tornada uma potência niilista, um “nada que se autonadifica”, vaga no deserto da terra aesthetica e gira eternamente em torno da própria dilaceração. A sua alienação é a alienação fundamental, porque acena para a alienação do próprio espaço histórico original do homem. Aquilo que o homem corre o risco de perder com a obra de arte não é, de fato, simplesmente um bem

cultural, por mais precioso que seja, nem mesmo a expressão privilegiada da sua energia criadora : mas é o espaço mesmo do seu mundo. Somente neste, ele pode se encontrar como homem e ser capaz de ação e de conhecimento. (AGAMBEN, 2017a, p. 164 -165).

O que Agamben nos apresenta é um raciocínio em que a arte, a verdadeira arte, não está contida ou esgotada nas suas obras ou na sua totalidade, mas é um princípio que unifica e transcende todas elas. Contudo, ao mesmo tempo, cada obra é um meio e, como tal, efêmera, tal como a arte é imitativa, produzindo cópias dependentes de todo o tipo de mecanismos, os únicos através dos quais as suas imagens podem ser produzidas.

Talvez estejamos agora em condições de entender no seu sentido próprio a frase de Hölderlin sobre a obra de arte. Ela não aponta nem para uma interpretação da obra de arte como estrutura – isto é, ao mesmo tempo como Gestalt e número – nem para uma atenção exclusiva para a unidade estilística da obra e para o seu “ritmo” próprio, porque tanto a análise estrutural quanto a estilística permanecem no interior da concepção estética da obra de arte, ao mesmo tempo como objeto (cientificamente cognoscível) da αἴσθησις e como princípio formal, opus de um operari: ela aponta, ao contrário, para uma determinação da estrutura original da obra de arte como ἐποχή e ritmo, e a situa, assim, em uma dimensão na qual está em jogo a estrutura mesma do ser-no-mundo do homem e da sua relação com a verdade e com a história. Abrindo para o homem a sua autêntica dimensão temporal, a obra de arte lhe abre também, de fato, o espaço do seu pertencimento ao mundo, no qual ele pode ganhar a medida original da sua própria demora sobre a terra e encontrar a própria verdade presente no fluxo irrefreável do tempo linear. Nessa dimensão, o estatuto poético do homem sobre a terra encontra o seu sentido próprio. Somente porque na ἐποχή poética, ele faz a experiência do seu ser-no-mundo como sendo a sua condição essencial, um mundo se abre para a sua ação e a sua existência. Somente porque ele é capaz do poder mais inquietante, da produção na presença, ele é capaz de práxis, de atividade livre e desejada. Somente porque alcança, no ato poético, uma dimensão mais original do tempo, o homem é um ser histórico, para o qual está em jogo, a cada instante, o próprio passado e o próprio futuro. O dom da arte é, portanto, o dom mais original, porque é o dom do próprio sítio original do homem. A obra de arte não é nem um “valor” cultural nem um objeto privilegiado para a αἴσθησις dos espectadores, e nem mesmo a absoluta potência criativa do princípio formal, mas se situa, ao contrário, em uma dimensão mais essencial, porque permite ao homem, a cada vez, ter acesso à sua estatura original na história e no tempo. (AGAMBEN, 2017a, p. 163 -164).

Com isso torna-se importante acompanhar a distinção agambeniana entre *Poiésis* e *Práxis* que desenvolve no capítulo oitavo de *O homem sem conteúdo*: “o homem tem sobre a terra um estatuto poético, isto é, produtivo” (AGAMBEN, 2017a, p. 117). O problema do destino da arte no nosso tempo levou-nos a colocar como inseparável o problema do sentido da atividade produtiva, do “fazer” do homem no seu complexo. Esta atividade produtiva é entendida em nosso tempo como uma práxis.

Segundo a opinião corrente, todo fazer do homem – tanto o do artista e do artesão quanto o do operário e do homem político – é *práxis*, isto é, manifestação de uma vontade produtora de um efeito concreto. O fato de que o homem tenha sobre a terra um estatuto produtivo significaria, então, que o estatuto da sua habitação na terra é um estatuto prático. Nós estamos tão habituados a essa consideração unitária de todo “fazer” do homem como *práxis* que não nos damos conta de que ele poderia, no entanto, ser concebido – e foi concebido em outras épocas históricas – de modo diverso. Os gregos, a quem devemos quase todas as categorias através das quais julgamos a nós mesmos e a realidade que nos circunda, distinguiam, de fato, claramente entre *poiesis* (*poieîn*, produzir, no sentido de agir) e *práxis* (*práttein*, fazer, no sentido de agir). (AGAMBEN, 2017a, p.117).

Segundo Agamben (2017a), para os gregos, enquanto no centro da *práxis* estava a ideia de vontade que se expressa imediatamente na ação, a experiência que estava no centro da *poiesis* era a produção em presença, ou seja, contar o fato de que nela algo veio do não-ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra. O caráter essencial da *poiesis* não reside, portanto, no seu aspecto de processo prático e voluntário, mas no fato de ser um modo de verdade, entendida como revelação. E é precisamente pela sua proximidade essencial com a verdade que Aristóteles, que muitas vezes teoriza esta distinção dentro do “fazer” do homem, tende a atribuir à *poiesis* uma posição superior em relação à *práxis*. Na verdade, a raiz da *práxis* está fundada, segundo Aristóteles, na própria condição do homem como animal, como ser vivo, e não é, portanto, outra coisa senão o princípio do movimento (a vontade, entendida como a unidade do “apetite”) que caracteriza a vida.

Como Agamben nos apresenta, aos gregos não era permitida uma consideração temática do trabalho, juntamente com a *poiesis* e a *práxis*, como um dos modos fundamentais da atividade humana, porque o trabalho corporal, tornado necessário pelas necessidades da vida, era reservado aos escravos; mas isso não significa que não tivessem consciência da sua existência ou não compreendessem a sua natureza. Trabalhar significava submeter-se à necessidade, e a submissão à necessidade, equiparando o homem a um animal, obrigado a buscar perpetuamente a própria subsistência, era considerada incompatível com a condição de homem livre. Segundo Agamben (2007), como bem observou Hannah Arendt, afirmar que o trabalho era desprezado na Antiguidade por ser reservado aos escravos é, na realidade, um preconceito: os antigos raciocinavam o contrário e acreditavam que a existência de escravos era necessária devido ao caráter servil das ocupações em que atuavam fornecendo o sustento da vida. Compreenderam, portanto, uma das características essenciais do trabalho, que é a sua referência imediata ao processo biológico da vida. De fato,

enquanto a *poiesis* constrói o espaço em que o homem encontra a sua própria certeza e assegura a liberdade e a duração da sua ação, o pressuposto do trabalho é, ao contrário, a nua existência biológica, o processo cíclico do corpo humano, cujo metabolismo e cujas energias dependem dos produtos elementares do trabalho. (AGAMBEN, 2017a, p.119).

Seguindo uma cronologia, na tradição da cultura ocidental, para Agamben (2007), a distinção deste triplo estatuto do “fazer” humano tornou-se progressivamente turva. O que os gregos consideravam *poiesis*, os latinos entendiam como uma forma de agir, ou seja, como uma ação que põe em movimento, um operar, uma obra. O que para os gregos não tinha a ver diretamente com a ação, mas designava o caráter essencial do ser-humano, torna-se, para os romanos, atualidade, ou seja, é transposto para o nível do *agere*, da produção voluntária de um efeito. Já o pensamento teológico cristão, pensando no Ser Supremo como ato puro, lega à metafísica ocidental a interpretação do ser como ato. Quando este processo se completa na era moderna, não há mais possibilidade, de acordo com Agamben, de distinguir entre *poiesis* e *práxis*, entre produção e ação. O “fazer” do homem é determinado como uma atividade que produz um efeito real (o *opus* do *operari*, o *factum* do *facere*, o *actus* do *agere*), cujo valor é avaliado de acordo com a vontade que nele se expressa, e, portanto, em relação à sua liberdade e criatividade.

A experiência central da *poiesis*, da produção em presença, dá lugar agora à consideração do “como”, isto é, do processo pelo qual o objeto foi produzido.

No que concerne à obra de arte, isso significa que o acento é deslocado daquilo que para os gregos era a essência da obra – isto é, o fato de que, nela, algo viesse ao ser a partir do não ser, abrindo, assim, o espaço da verdade (ἀ-λήθεια) e edificando um mundo para a habitação do homem na terra –, ao *operari* do artista – isto é, ao gênio criativo e às particulares características do processo artístico em que ele encontra expressão. Paralelamente a esse processo de convergência entre *poiesis* e *práxis*, o trabalho, que ocupava o posto mais baixo na hierarquia da vida ativa, ascende à posição de valor central e de comum denominador de toda atividade humana. (AGAMBEN, 2017a, p.120).

O que Agamben nos revela é que a produção artística, tornando-se uma atividade criativa, entra também na dimensão da prática, mesmo que seja uma prática, uma criação estética ou uma superestrutura muito particular. Durante este processo, que implica uma inversão total da hierarquia tradicional das atividades humanas, uma coisa permanece inalterada, segundo Agamben: o enraizamento da *práxis* na existência biológica, que Aristóteles expressara, interpretando o seu princípio como vontade, apetite e impulso vital. A ascensão do trabalho do nível mais baixo ao mais alto, e o conseqüente eclipse da esfera

da *poiesis*, dependeu bastante precisamente do fato de que o processo infinito que o trabalho põe em movimento é o mais diretamente ligado ao biológico entre as atividades do homem. Nesse sentido, todas as tentativas que ocorreram na era moderna para encontrar uma nova forma de “fazer” do homem, permaneceram, para Agamben, sempre ancoradas nesta interpretação da *práxis* como vontade e impulso vital, isto é, em última análise, numa interpretação do ser humano como simplesmente um ser biológico.

A filosofia do “fazer” do homem permaneceu, no nosso tempo, uma filosofia da vida. Mesmo quando Marx inverte a hierarquia tradicional entre teoria e *práxis*, a determinação aristotélica da *práxis* como vontade permanece inalterada, porque o trabalho é, para Marx, na sua essência, “força de trabalho” (*Arbeitskraft*), cujo fundamento reside na naturalidade mesma do homem entendido como “ser natural ativo”, isto é, dotado de apetite e impulsos vitais. (AGAMBEN, 2017a, p. 121).

Do mesmo modo, de acordo com o raciocínio de Agamben, todas as tentativas de superar a estética e dar um novo estatuto à produção artística foram feitas pelo ofuscamento da distinção entre *poiesis* e *práxis*, interpretando assim a arte como uma modalidade de *práxis* e a *práxis* como expressão de uma vontade e de uma força criativa. Todas as definições modernas de arte entendida como a realização prática das instâncias criativas que nela se expressam de forma alienada, permanecem tributárias de uma determinação da essência da atividade humana como vontade e impulso vital, e baseiam-se, portanto, segundo Agamben, sobre o “esquecimento do original estatuto produtivo da obra de arte como fundação do espaço da verdade.” (AGAMBEN, 2017a, p. 122). O ponto de chegada da estética ocidental, conforme Agamben, é uma metafísica da vontade, isto é, da vida entendida como energia e impulso criativo. Esta metafísica da vontade penetrou de tal forma na nossa concepção de arte que mesmo os críticos mais radicais da estética não pensaram em questionar o princípio que constitui o seu fundamento, nomeadamente a ideia segundo a qual a Arte é a expressão da vontade criativa do artista. Mas o que os gregos queriam dizer com a distinção entre *poiesis* e *práxis* é precisamente que a essência da *poiesis* nada tem a ver com a expressão de uma vontade ou impulso vital em termos de instinto (em relação à qual a arte não é de modo algum necessária); ela reside, ao contrário, “na produção da verdade e na abertura, que resulta dela, de um mundo para a existência e a ação do homem.” (AGAMBEN, 2017a, p. 122).

Em *Meios sem fim: Notas sobre a política*, num texto intitulado “Neste exílio”, Agamben (2015b) desenvolve uma de suas ideias centrais sobre a crise que está em curso é o motor interno do capitalismo em sua fase atual, assim como o estado de exceção é hoje a

estrutura normal do poder político. E assim como o estado de emergência exige que haja sempre mais habitantes privados de direitos políticos e que, em última instância, todos os cidadãos sejam reduzidos à vida nua, assim a crise, tornada permanente, exige não só que os povos do Terceiro Mundo sejam cada vez mais pobres, mas também que uma porcentagem crescente de cidadãos de sociedades industriais esteja marginalizada e desempregada. E não há nenhum Estado dito democrático que não esteja até o pescoço nessa fabricação massiva de miséria humana. Este é o significado do Estado de direito sobre a vida humana em nosso tempo: todos os outros poderes religiosos e éticos perderam sua força.

Segundo Agamben (2015b), a política clássica distinguia claramente a *zoé* da *bios*, a vida natural da vida política, o simples ser humano vivo, que tem seu lugar na casa, do sujeito político homem, que tem seu lugar na *polis*. Segundo Agamben, não podemos mais diferenciar *zoé* da *bios*, nossa vida biológica de nossa existência política, o incomunicável e o mudo do dizível e do comunicável. Para Agamben, seguindo a linha de Foucault, para o poder ocidental em particular o poder moderno, somos animais em cuja política nossas próprias vidas como seres vivos está em jogo. Segundo Agamben, viver no estado de exceção que se tornou a regra também significa isto: que nosso corpo biológico privado tornou-se indistinguível de nosso corpo político, que experiências outrora chamadas de políticas foram repentinamente confinadas a nosso corpo biológico e que as experiências de instituições privadas de repente apareceram fora de nosso corpo político. Tivemos que nos acostumar a pensar e escrever nessa confusão de corpos e lugares, do exterior e do interior, do mudo e da palavra falada, do escravo e do livre, da necessidade e do desejo. A esta indistinção entre público e privado, corpo biológico e corpo político, *zoé* e *bios*, não poderia renunciar a ela sob nenhum pretexto. É aqui que Agamben busca encontrar o seu lugar: só uma política baseada nessa consciência pode lhe interessar.

A política é o que corresponde à indisponibilidade essencial dos homens, à natureza radicalmente ociosa das comunidades humanas. Existe a política, porque o homem é um ser *argos*, que não se define por nenhuma operação específica, ou seja: um ser de puro poder-potência, que nenhuma identidade e nenhuma vocação podem esgotar (este é o verdadeiro significado político do averroísmo, que liga a vocação política do homem ao intelecto potencial). A questão essencial e final de Agamben é saber como essas inoperabilidades e potencialidades essenciais poderiam ser assumidas sem se tornar uma tarefa histórica, ou seja, como a política poderia ser apenas a exposição da ausência de trabalho do homem e, quase, de sua indiferença criativa a qualquer tarefa e só neste sentido

manter-se totalmente devotado à felicidade - é isto que, através e para além do domínio planetário da oikonomia da vida nua, é objeto da futura política.

As condições desesperadoras da sociedade em que vivemos oferecem também uma centelha de esperança a Agamben, para quem a crise generalizada que enfrentamos hoje é sobretudo uma crise de imaginação e de criatividade. Incapaz de pensar além dos seus próprios limites, da lei e da política, o ser humano dá poder às instituições existentes, que assim se tornam estruturas aparentemente intransponíveis, necessárias e onipresentes. Os dispositivos de poder através dos quais os seres humanos são transformados em sujeitos, não consistem na dominação dos homens por outros homens, mas na dominação dos homens pelas categorias abstratas que eles próprios inventaram e que, no curso da história, assumiram de alguma forma a sua operacionalidade autónoma. É por isso que, para Agamben, a inoperatividade da poética consiste no seu carácter destrutivo de desativar, destituir e remover as normas, instituições e dispositivos que compõem os diversos aparatos biopolíticos que moldam as subjetividades humanas.

Por isso, esse potencial que possuímos, de fazer as coisas de modo diferente e que surge da poética humana, indica a libertação de algo já presente: é o gesto que coloca uma condição de submissão ao poder, para abrir caminho para “tornar-se” alguém diferente do que já somos. Provavelmente baseado no conceito de destruição de Walter Benjamin que, no texto “O Carácter Destrutivo” (2012b), afirma que o papel da destruição não é prever o que vai acontecer, fazer planos ou garantir algo, mas sim abrir o espaço para o novo.

O carácter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso, o carácter destrutivo é a confiança em pessoa. O carácter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também ai ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (Benjamin, 2012b, p. 237).

Agamben não oferece alternativas quanto ao que irá acontecer, podendo no máximo indicar, de forma quase sempre alegórica e obscura, que se trata antes de uma hipótese lógica e ética, porque não é possível pensar, prever e planear o futuro com as ferramentas do presente, sob pena de reconstrução, com pequenas variações, dos mesmos sistemas

normativos e soberanos que hoje ameaçam a existência da humanidade e da vida em geral. É preciso desconstruir.

Nessa perspectiva, uma forma-de-vida é a dimensão viva que se revela quando as regras que transformam as nossas vidas em vidas moldadas, são removidas e tornadas inoperantes. A expressão “forma-de-vida” é sempre escrita com hífens, indicando assim que se trata de uma vida inseparável de sua forma. Por outro lado, a reflexão de Agamben sobre a vida, ligando-a à noção de poder e a uma crítica severa de um mundo ocidental dominado pela tecnologia e pelo racionalismo, encontra o seu eixo central na categoria da vida, sempre em tensão com as da política e história. Agamben tende a pensar o pensamento como vida, e não como uma simples abstração racional, contrapondo-se à "grande" filosofia europeia que concebe a racionalidade de maneira formalizada para garantir uma suposta e evanescente liberdade, gerando assim, como sempre acontece com a máquina antropológica, não apenas sujeitos, mas assujeitamentos.

De acordo com Agamben o conceito de forma-de-vida, em *Meios sem fim* (2015b), parte da genealogia segundo a qual os gregos não possuíam um único termo para expressar o que entendemos pela palavra vida. Utilizavam dois termos semanticamente e morfologicamente distintos: *zoé*, que expressava o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos (animais, homens ou divindades), e *bíos*, que indicava a forma ou modo de viver típico de um indivíduo ou de um grupo. Com o termo forma-de-vida entendemos, pelo contrário, uma vida que nunca pode ser separada da sua forma, uma vida em que nunca é possível isolar algo como uma *vida nua*.

Uma vida que “não pode ser separada da sua forma, é uma vida para a qual, no seu modo de viver, está em jogo o próprio viver e, no seu viver, está em jogo antes de tudo o seu modo de viver.” (AGAMBEN, 2015b, p. 13). Para Agamben os modos, os atos e os processos singulares de viver nunca são simplesmente fatos, mas sempre e antes de mais nada possibilidades de vida, sempre e antes de mais nada potência. Enquanto é um ser de potência que pode fazer e não fazer, ter sucesso ou fracassar, perder-se ou redescobrir-se, o homem é “o único ser em cujo viver está sempre em jogo a felicidade, cuja vida é irremediável e dolorosamente destinada à felicidade. Porém isso constitui imediatamente a forma-de-vida como vida política.” (AGAMBEN, 2015b, p.14).

O poder biopolítico que conhecemos baseia-se sempre, pelo contrário, em última análise, na separação da vida nua do contexto das formas-de-vida. Assim, no fundamento hobbesiano da soberania, segundo Agamben, a vida no estado de natureza é definida apenas pela sua exposição incondicional a uma ameaça à vida que agora está exclusivamente nas

mãos do soberano. O que define o poder do Estado não se baseia, em última análise, na vontade política, mas na vida nua, que é preservada e protegida apenas na medida em que está sujeita ao direito de vida e morte do soberano (ou da lei). O sujeito último, que tentamos excluir e, ao mesmo tempo, incluir na cidade, é sempre, vida nua. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra.” Esta afirmação emblemática de Benjamin, que Agamben toma como mote da sua reflexão crítica, deve ser entendida como o fundamento oculto da soberania que tornou-se o modo de vida dominante por todo o lado. A vida, no estado normalizado de exceção, é a vida nua que separa as formas de vida em todas as esferas da sua coesão numa forma-de-vida. A vida biológica, forma secularizada de vida nua, que têm em comum a indizibilidade e a impenetrabilidade, constitui literalmente as formas reais de vida em formas de sobrevivência, permanecendo nelas intactas como a ameaça sombria que pode imediatamente atualizar-se em violência, doença ou acidente.

A questão da possibilidade de uma nova política implica necessariamente a questão de saber se é possível, hoje, que haja algo como uma forma-de-vida para a qual, no seu viver, esteja em jogo o próprio viver, uma potência de viver. Com isto não queremos dizer a atividade individual de um órgão ou de uma faculdade psíquica, mas uma experiência que tem como objeto o carácter potencial da vida e da inteligência humanas. Segundo Agamben, pensar não significa simplesmente ser atingido por esta ou aquela coisa, por este ou aquele conteúdo do pensamento em ação, mas ser, ao mesmo tempo, atingido pela própria receptividade, experimentando, em cada coisa pensada, uma pura potência de pensar.

Apenas se eu já não estou sempre e somente em ato, mas sou entregue a uma possibilidade e a uma potência, apenas se, nas minhas vivências e nos meus entendimentos, estão sempre em jogo o viver e o entender eles mesmos – ou seja, se há, nesse sentido, pensamento –, então uma forma-de-vida pode tornar-se, em sua própria facticidade e coisalidade, forma-de-vida, na qual nunca é possível isolar algo como uma vida nua. (AGAMBEN, 2015b, p. 19).

Para Agamben a experiência do pensamento em questão é sempre a experiência de um poder comum. Comunidade e poder são identificados, porque a existência intrínseca de um princípio comunitário em cada poder é uma função do carácter necessariamente potencial de cada comunidade. Entre seres que sempre estiveram em ação, que sempre foram isto ou aquilo, esta ou aquela identidade e que esgotaram completamente a sua potência, não poderia haver comunidade, mas apenas coincidências de fato. Só podemos comunicar com os outros através do que permanece potencialmente em nós, como nos outros, e toda

comunicação (como Benjamin entendia para a linguagem) é acima de tudo comunicação não de algo em comum, mas de uma comunicabilidade. Visto que o poder do pensamento humano não pode ser implementado plena e simultaneamente por um único homem ou por uma única comunidade particular, é necessário que haja na espécie humana uma multidão através da qual essa potência possa ser plenamente exercida. “A tarefa da espécie humana, apreendida na sua totalidade, é o de atuar incessantemente toda a potência do intelecto possível, em primeiro lugar em vista da contemplação e, conseqüentemente, em vista do agir.” (DANTE, in AGAMBEN, 2015b, p.20).

O pensamento é forma-de-vida, vida insegregável da sua forma, e em qualquer lugar em que se mostre a intimidade dessa vida inseparável, na materialidade dos processos corpóreos e dos modos de vida habituais não menos do que na teoria, ali e somente ali há pensamento. E é esse pensamento, essa forma-de-vida que, abandonando a vida nua ao “homem” e ao “cidadão”, que a vestem provisoriamente e a representam com os seus “direitos”, deve tornar-se o conceito-guia e o centro unitário da política que vem. (AGAMBEN, 2015b, p. 21).

Nesse contexto, a forma-de-vida em Agamben se traduz em modos de subjetivação capazes de evidenciar que o ser humano é anárquico, ou seja, não tem *arché*, fundamento, destino ou propósito pré-determinado a alcançar. É caracterizado pela abertura, um universo de possibilidades que Agamben coloca na dimensão oscilante da potência.

Em “As línguas e os povos” (2015b) Agamben observa que Benjamin escreveu certa vez que, em momentos cruciais da história, o golpe decisivo deve ser desferido com a mão esquerda, agindo sobre eixos e articulações ocultos da máquina do conhecimento social. Porque, se a teoria política deve pressupor, sem poder explicar, o *factum pluralitatis* (chamamos portanto, com um termo etimologicamente ligado a *populus*, o puro facto de alguns homens formarem uma comunidade), e a linguística deve pressupor o *factum loquendi*, a simples correspondência desses dois fatos fundamenta o discurso político moderno, além de não deixar escapar o seu poder libertador. Para quem souber manter os olhos fixos nisso, as máquinas perversas e tenazes que governam o nosso imaginário político perdem imediatamente o seu poder.

E, para nos aproximar de tempos mais atuais, embora Benjamin tenha confiado a figura da humanidade redimida a uma “língua pura”, irredutível a uma gramática e a uma linguagem específicas, as línguas são jargões que contêm a experiência pura da linguagem. Assim como as cidades são as máscaras mais ou menos bem sucedidas do *factum pluralitatis*, a nossa tarefa certamente não pode ser a construção desses jargões em gramáticas, nem a recodificação das cidades em identidades estatais. Pelo contrário, para

Agamben, só quebrando a cadeia da existência de uma “língua-gramática e de uma língua-estado” atualizaremos o pensamento e a prática no tempo. As formas desta interrupção, onde por um instante vêm à luz o “*factum* da língua e o *factum* da comunidade” (AGAMBEN, 2015b, p. 69), são múltiplas e variam dependendo dos tempos e das circunstâncias. Em todo caso, é claro que a questão não é apenas linguística ou literária, mas sobretudo política e filosófica.

Por fim, para desenvolver e aprofundar um pouco melhor sobre a relação entre forma-de-vida e potência (*dynamis*), em Agamben, é essencial compreender o conceito de forma-de-vida, não como mera obra (*ergon*), mas como possibilidade ou potência do não. É através da potência que se vincula de modo mais direto a forma-de-vida e a arte. No item 8 “Obra e inoperosidade” do cap III de *O uso dos corpos*, há um breve estudo sobre a relação entre forma-de-vida, arte e potência que pode nos auxiliar nessa empresa. Segundo Agamben (2017b), é possível que na circularidade paradoxal da condição artística surja uma dificuldade ligada à própria natureza daquilo que chamamos forma-de-vida. Daí surge o problema de conceber aqui uma vida inseparável de sua forma: se *zoè* e *bios* estão em contato íntimo, como podemos conceber sua não-relação? Temos que pensar no fato de que eles se juntam e separam simultaneamente. Então, qual seria a relação entre prática artística e forma-de-vida? O que dá à forma-de-vida a sua verdade e, ao mesmo tempo, a sua errância? Em o uso dos corpos, Agamben apresenta a ideia de que o pensamento em seu ápice não representa, mas “toca” o inteligível. Nesse viés, também na vida do pensamento como forma-de-vida (*Bios* e *Zoé*) forma e vida estão em contato e não relacionadas. E é esse contato, conforme Agamben, que o Direito e a Política buscam capturar e representar em uma relação. Nesse sentido, a política ocidental é representativa porque busca capturar esse contato na forma de um relacionamento. No entanto, as formas de vida são irrepresentáveis para Agamben, pois consistem justamente em um vazio representativo. Ou seja, na desativação e inoperância de toda representação. Segundo Agamben, à ontologia da não-relação e do uso deve corresponder a uma política não representativa.

Nas sociedades tradicionais e, em medida menor, ainda hoje, toda existência humana está presa a certa prática ou a certo modo de vida - tarefa, profissão, ocupação precária (ou, hoje, cada vez mais frequentemente, de maneira privativa, desemprego); isso, de algum modo, a define e com ela tende mais ou menos completamente a identificar-se. Por razões que aqui não cabe investigar, mas que certamente dizem respeito ao estatuto privilegiado que, a partir da modernidade, é atribuído à obra de arte, a prática artística tornou-se o lugar em que essa identificação vive uma crise duradoura e em que a relação entre o artista como produtor e sua obra se torna problemática. Assim, enquanto na Grécia clássica a atividade do artista era definida exclusivamente por sua obra, e ele, considerado

por isso mesmo *banausos*, tinha um estatuto por assim dizer residual com respeito à obra, na modernidade é a obra que constitui de algum modo um resíduo incômodo da atividade criadora e do gênio do artista. Por isso, não causa surpresa que a arte contemporânea tenha realizado a passagem decisiva, substituindo a obra pela própria vida. (AGAMBEN, 2017b, p. 276).

Agamben (2017b), explora a ideia de que é na arte contemporânea que iremos encontrar a tentativa de desvincular a prática do artista de sua obra, conectando-a, ao invés disso, à sua vida. Embora afirme que essa tentativa ainda não tenha obtido sucesso, argumenta que, ao longo da história, diferentes formas de poder utilizaram o corpo humano como instrumento para os seus próprios fins, e que atualmente, o uso do corpo humano constitui a base da biopolítica, por isso, a arte contemporânea é emblemática para pensar essa passagem substitutiva da obra pela vida. Com isso, ele examina o conceito de "inoperosidade" como uma alternativa ao uso dos corpos, argumentando que a verdadeira política deve se basear no não utilitarismo. Analisa a noção de obra em relação ao corpo humano, apontando que, historicamente, o corpo tem sido utilizado para o trabalho, para a guerra e para várias formas de controle social. Ao fazer isso, as estruturas de poder negam a verdadeira potencialidade do corpo e o reduzem a um objeto de mero uso.

O que denominamos forma-de-vida não é definido pela relação com uma práxis (*energeia*) nem com uma obra (*ergon*), mas por uma potência (*dynami*) e por uma inoperosidade. Um ser vivo que busque definir-se e dar-se forma pela própria operação está, de fato, condenado a permutar incessantemente a própria vida com a própria operação, e vice-versa. Por sua vez, só ocorre forma-de-vida onde ocorre contemplação de uma potência. E claro que só pode ocorrer contemplação de uma potência em uma obra; mas, na contemplação, a obra é desativada e tornada inoperosa e, dessa maneira, é restituída à possibilidade, aberta a um novo uso possível. Verdadeiramente poética é a forma de vida que, na própria obra, contempla a própria potência de fazer e de não fazer e nela encontra paz. (AGAMBEN, 2017b, p.276-277.).

Para Agamben (2017b), a forma-de-vida se define pela sua potência contemplativa ou pela contemplação da potência. Isso significa que o agir humano (*ergon*) não está determinado, senão que age numa abertura indefinida de possibilidades de ser, a potência. A forma-de-vida se constitui no ato de dobra sobre seu próprio agir, ou seja, na contemplação da sua potência como possibilidade de agir aberto e diferente. A contemplação da potência provoca a desativação dos dispositivos de controle da vida e os torna inoperosos. A inoperosidade é a condição em que o corpo e a vida não são usados para nenhum propósito específico. Ele sugere que a verdadeira liberdade deve se basear na inoperosidade da vida, no reconhecimento de sua potência inerente e na recusa de qualquer forma de exploração ou

instrumentalização. Examina também a relação entre linguagem e corpo, argumentando que a política se utiliza da linguagem para controlar e manipular o corpo e a vida. Ele propõe a possibilidade de uma linguagem que não os aprisione, mas que os liberte, permitindo que ele se manifeste plenamente. Nesse sentido, a inoperosidade da vida é uma forma de resistência política. Ele sugere que a verdadeira política é aquela que, aos moldes da poética, reconhece a potência da vida humana, permitindo que ela se torne capaz de agir com criatividade e liberdade, em vez de ser usado como um mero instrumento para os fins do biopoder.

Se a prática artística é o lugar em que se faz sentir com maior vigor a urgência e, ao mesmo tempo, a dificuldade da constituição de uma forma-de-vida, isso se deve ao fato de que nela se conservou a experiência de uma relação com algo que excede a obra e a operação e, mesmo assim, continua delas inseparável. Um ser vivo nunca pode ser definido por sua obra, apenas por sua inoperosidade, ou seja, pelo modo em que mantendo-se, em uma obra, em relação com uma pura potência se constitui como forma-de-vida, na qual *zoè* e *bios*, vida e forma, privado e público, entram num limiar de indiferença, e o que está em questão já não é a vida nem a obra, mas a felicidade. O pintor, o poeta, o pensador -, em geral, qualquer um que pratique uma *poiesis* e uma atividade - não são os sujeitos soberanos de uma operação criadora e de uma obra; eles são, sim, seres vivos anônimos que, tornando todas as vezes inoperosas as obras da linguagem, da visão, dos corpos, procuram fazer experiência de si e constituir sua vida como forma-de-vida. (AGAMBEN, 2017b, p. 277).

Para o pensador italiano é preciso redesenhar o mapa artístico da modernidade e o lugar do sujeito enquanto Artista. É necessário, portanto, abrir espaço de pensamento e reflexão para entender o Artista e a Obra de Arte enquanto formas-de-vida. O conceito de obra se torna fundamental para compreender o processo que faz da obra, hoje, mercadoria da Indústria Cultural e a grande reprimida da Arte contemporânea. Agamben defende que a Arte é o modo no qual o artista, em relação constante com a prática, constrói sua trajetória como forma-de-vida. A vida do artista, na qual está em questão o seu bem viver, seria uma postura ética frente ao mundo.

A forma-de-vida, para Agamben, é uma concepção alternativa de vida política com implicações éticas e estéticas. Trata-se de uma potência da vida que produz a vida autônoma e que foge às normas e estruturas sociais impostas. E a arte, deste ponto de vista, é uma forma-de-vida por excelência, porque permite explorar e criar de acordo com as suas potências, sem se submeter às limitações e pressões da sociedade. Graças à arte é possível resistir na contemplação da própria potência, criando espaços de liberdade. O conceito de forma-de-vida, portanto, é fundamental para compreender a relação entre arte e vida em

Agamben. Forma-de-vida representa um modo de existir e agir no mundo que vai além de identidades pré-definidas pelo ordenamento vigente.

Se, conforme sugere Bréal, o termo *ethos* nada mais é que o tema pronominal reflexivo e seguido pelo sufixo *-thos* e significa, portanto, simples e literalmente, "seidade" ("*seità*"), ou seja, o modo como cada um entra em contato consigo, então a prática artística, no sentido que aqui se tentou definir, pertence sobretudo à ética, não à estética; é essencialmente uso de si. No momento em que se constitui como forma-de-vida, o artista não é mais o autor (no sentido moderno, essencialmente jurídico, do termo) da obra nem o proprietário da operação criativa. Estes são apenas uma espécie de resíduos subjetivos e as hipóstases que resultam da constituição da forma de vida. Por isso, Benjamin podia afirmar não querer ser reconhecido (*Ich nicht erkannt sein will*) e Foucault, ainda mais categoricamente, que não queria identificar a si mesmo (*I prefer not to identify myself*). A forma-de-vida não pode reconhecer-se nem ser reconhecida, porque o contato entre vida e forma e a felicidade que nela está em questão se situam além de todo possível reconhecimento e de toda possível obra. A forma-de-vida é, nesse sentido, antes de tudo, a articulação de uma zona de irresponsabilidade, em que as identidades e as imputações do direito estão suspensas. (AGAMBEN, 2017b, p.277-278).

Agamben parte do pressuposto de que vivemos numa sociedade voltada para a eficiência na operosidade da vida, em que tudo é instrumentalizado como operoso e submetido à lógica do consumo. Nesse contexto, a vida humana não é mais valorizada em si mesma, mas apenas na medida em que é operativa, ou seja, produtiva e útil para a economia. A inoperosidade surge como uma forma de resistência a essa lógica, pois propõe que a verdadeira essência do ser humano está naquilo que escapa à produtividade e à utilidade, ou seja, na sua potência contemplativa do agir que o torna aberto e constitui a forma-de-vida. É um convite para que repensemos a nossa relação com o tempo e com os outros, buscando uma dimensão mais contemplativa e desinteressada da existência, assim como nas experiências estéticas e ações políticas. Do ponto de vista ético, a inoperosidade implica em uma desconstrução dos papéis sociais operosos e das hierarquias operativas que nos aprisionam. A inoperosidade decorrente da potência da vida nos possibilita a sair da posição de meros espectadores passivos do mundo para nos tornarmos sujeitos ativos, capazes de criar novas formas de convivência e de relação com o outro. Já do ponto de vista estético, a inoperosidade se relaciona com a ideia de arte enquanto suspensão do tempo e do sentido imediato das coisas. Ela nos permite enxergar o mundo de uma maneira nova, contemplativa da potência, colocando em evidência as rupturas, os vazios e as fissuras que se escondem no cotidiano. Assim, a inoperosidade é uma abertura ética e estética que nos convida a refletir sobre o sentido da nossa existência e na constituição de uma forma-de-vida, em uma sociedade marcada pela busca incessante pela produtividade e operatividade da eficácia da

vida. É um convite para desacelerar, contemplar e redescobrir a nossa humanidade além das amarras do utilitarismo. A inoperosidade, nessa perspectiva, pode ser entendida como uma abertura ética e estética, em contraposição à lógica do funcionamento e da produtividade que domina a nossa sociedade contemporânea.

A partir das leituras realizadas para compreender a arte como forma-de-vida em Agamben, entendemos que na sua ontologia, o ser é ilustrado através dos seus modos de ser, que são afinal a própria vida no seu fluxo singular, que nunca é fechado em si mesmo, e sim aberto a múltiplas possibilidades de existir. Desta compreensão surge uma tarefa propriamente arqueológica, que consiste em expor e revelar estes princípios desde a aurora grega até ao alvorecer dos tempos em que vivemos. Agamben argumenta que, na sociedade contemporânea, a *poiésis* foi colonizada e subjugada pela biopolítica e pela lógica operativa da produção em massa e do consumismo. As atividades humanas estão cada vez mais reduzidas à simples satisfação operosa das exigências econômicas, deixando pouco espaço para a livre expressão da potência humana. A arte, por sua vez, pode ser vista como uma forma de unir poiesis e práxis de maneira resistente numa forma-de-vida, desafiando a lógica dominante e procurando explorar e manifestar a potência humana em expressões diversas e originais.

Vimos que a *poiésis*, segundo Agamben, é a dimensão da forma-de-vida que se refere à criação humana, à potência e à capacidade de fazer algo novo. Ela constrói o espaço onde o ser-humano assegura a sua liberdade para a ação. A poesia, entendida de forma ampla como criação artística, é considerada a manifestação máxima da *poiésis*. Podemos inferir com isso que, para Agamben, a poesia é uma forma-de-vida em si, pois é capaz de revelar e transformar a experiência humana. Para Agamben, a arte não é apenas uma atividade externa à forma-de-vida, mas é intrínseca a ela. Ao abraçar a práxis e a *poiésis*, a arte torna-se potência ativa de uma forma-de-vida autônoma, resistente à lógica do consumo operativo e da produção operosa em massa. Permite que os indivíduos expressem seu potencial e criem novas possibilidades de existência. Ao compreender a forma-de-vida como uma habilidade poética, podemos repensar o seu papel na sociedade contemporânea. A poética, segundo Agamben, não se limita à arte em si, mas permeia todas as esferas da vida. A arte, como forma de poética, abre lacunas no tecido social e permite o surgimento de outras formas de ser e de se relacionar com o mundo, podendo ser também uma prática política, capaz de transformar a realidade e influenciar o nosso modo de viver, onde esta se manifesta como força vital e libertadora. Para Agamben, a arte não é apenas uma expressão estética, mas uma prática vital com potencial de transformar a existência humana. A potência, nesse

sentido, é um conceito central na filosofia agambeniana e refere-se à capacidade inerente de cada ser humano para realizar algo. Pode ser entendida como a força vital que impulsiona cada indivíduo a agir e criar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir esta fase da pesquisa e resumir o caminho percorrido até aqui, podemos dizer que nosso problema centrou-se nas implicações políticas da arte no pensamento de Benjamin e Agamben e que nosso trabalho de interpretação foi escolher quais noções seriam as mais relevantes. Uma chave de leitura importante foi considerar o movimento romântico, que estava no centro das preocupações do jovem Benjamin, e que a partir de 1924 foi integrado na crítica marxista às formas de alienação capitalista. Benjamin revisita a ideia romântica da oposição radical entre vida natural e civilização no quadro de uma análise de inspiração marxista da transformação dos modos de produção, do proletariado e da intelectualidade europeia no início do século XX. Ao contrário do marxismo evolucionista vulgar, Benjamin concebe a revolução não como um resultado natural ou inevitável do progresso técnico e econômico, mas como uma interrupção do desenvolvimento histórico. A alegoria da revolução como “freio de emergência” é sugerida precisamente pela rejeição das doutrinas positivistas do progresso. O pessimismo de Benjamin esteve a serviço de uma produção intelectual que busca despertar a consciência crítica em favor da emancipação das classes oprimidas e da ameaça que o progresso técnico e econômico desenfreado promovido pelo capitalismo representa para a humanidade.

Hoje vivemos situações muito semelhantes às vividas no início do século passado: colapso econômico, desigualdades sociais, crises humanitárias, guerras e ondas fascistas. Passamos também por profundas transformações resultantes da aceleração do capitalismo, da ascensão do fenômeno totalitário, da experiência de guerras mundiais e das consequências ambientais do antropoceno: a emergência climática. Nessa perspectiva, o estudo do pensamento de Walter Benjamin nos forneceu elementos cruciais para a compreensão desse nosso tempo. O tempo de agora. Da mesma forma, Giorgio Agamben, que utiliza o gancho de Walter Benjamin e leva adiante as reflexões de forma muito autêntica, apresenta-nos elementos ainda mais contemporâneos para compreender o presente. Ambos desenvolvem uma crítica extremamente erudita da cultura ocidental e conseguem entrelaçar as suas teorias em diálogo com a tradição filosófica, as vanguardas artísticas e a intelectualidade da esquerda europeia.

Como vimos ao longo da nossa investigação, tanto Benjamin como Agamben desenvolvem reflexões sobre o que consideram ser a filosofia por vir, a linguagem, a arte e a política por vir. Agamben sustenta a tese de que é impossível acessar uma nova política sem levar em conta como as principais categorias nas quais nos constituímos como seres

políticos foram moldadas cultural e historicamente. A atividade artística, como exemplo emblemático de toda atividade humana, surge como um campo paradigmático para questionar a nossa atuação no mundo e repensar os nossos papéis sociais.

O conceito de “por vir” em Benjamin e Agamben, deve ser entendido não apenas como algo no futuro que virá, mas também como um presente que está acontecendo ou está prestes a acontecer. “Por vir”, para estes autores, é o que já está acontecendo. Não se trata apenas de um futuro idealista e desejável, mas de um futuro que se torna presente no acontecimento “que está por vir”. Em Benjamin, pelo contrário, o nosso olhar para o passado é sempre um olhar para o presente. Portanto é necessário reescrever a história. Em outras palavras, os acontecimentos históricos não pertencem inteiramente ao passado e o presente deve manter uma relação aberta com o passado que ajude a remodelar o futuro.

A tarefa que Agamben se propõe, ao assumir o legado benjaminiano, visível especialmente a partir do “Programa de Filosofia por vir”, é preparar o lugar lógico no qual possamos recuperar a posse de nossas experiências. Porque numa humanidade expropriada da experiência, com um tipo de experiência que é manipulada e orientada pelo *status quo* do sistema capitalista e pela reificação da indústria cultural, a única experiência possível é falsa, ilusória. E, nesta circunstância, a rejeição de tal experiência que nos é imposta pode constituir autodefesa legítima. Dessa forma, um dos principais conceitos de Agamben passa a ser o da “destruição da experiência” manipulada que vivenciamos na sociedade contemporânea.

De acordo com Agamben, Benjamin, em 1933, indica as causas dessa expropriação na catástrofe da primeira guerra de cujos campos de batalha as pessoas voltavam mudas, pobres em experiências comunicáveis. O diálogo entre o filósofo italiano e o alemão está em toda a sua obra, mas fundamentalmente presente em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Para Agamben, a infância é lugar do pensamento, onde um determinado saber e uma história ocorrem nas descontinuidades e diferenças. A infância é também a potência do homem, manifestada na sua capacidade de experimentar o novo e o inesperado, de romper com as formas estabelecidas e criar novas possibilidades. A infância é, portanto, o que permite ao homem resistir à alienação e à objetificação da sociedade moderna.

Agamben desenvolve um pensamento que une a experiência à infância, bem como une a linguagem à história. E, para tratar da experiência, discorre sobre a tradição ocidental desde a experiência mística da antiguidade. Embasando seu raciocínio no desenvolvimento da lógica e da epistemologia acerca da constituição do sujeito. A experiência é o mistério

que todo ser humano constitui pelo fato de ser uma infância. A infância é a zona que introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso. De acordo com Agamben, é a infância a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. Diante dessa situação, Agamben propõe uma tarefa à filosofia: recuperar a experiência como potência do pensamento e da ação. Isso implica resgatar a dimensão da infância como lugar do próprio pensamento, onde se produz um conhecimento que não se baseia na certeza ou na previsão, mas na abertura ao sensível e ao inteligível. Envolve também guardar a memória como forma de preservar experiências perdidas ou esquecidas pelo tempo cronológico e pela história. Implica também salvar a linguagem como forma de expressão e criação, que não se submete a normas ou convenções, mas busca novas formas de dizer e de fazer.

Nesse sentido, para Agamben, Benjamin é o único autor cuja obra ele quis, com o melhor da sua capacidade e sem reservas, ver na sua escrita algo como um legado, o que se tornou uma tarefa obrigatória. Podemos perceber que, segundo Agamben, o que torna os escritos de Benjamin tão especiais é que ele rompeu sem hesitação com a ideia de civilização e cultura: sua erudição foi tão profunda que conseguiu identificar a presença da barbárie ao longo da história, bem como redescobrir a presença da barbárie nos tempos modernos. Percebemos, portanto, que na história da cultura Benjamin preferiu fragmentos e vestígios, escovando a história a contrapelo para revelar uma multidão anônima de oprimidos. Benjamin e Agamben tecem novas leituras e interpretações sobre a história, como a ideia do gesto que interrompe a suposta continuidade da narrativa tradicional na busca pelo novo. Perseguem os elementos capazes de despertar no presente o instante carregado de potencial transformador (revolucionário).

É importante ressaltar que ao longo de nossas leituras vimos como Benjamin desenvolveu uma teoria crítica na qual a técnica artística é redefinida a partir da noção de *refuncionalização*. Trata-se da necessidade de mudança radical nas ferramentas de produção artística, como evidenciam os ensaios de crítica literária, teatro de vanguarda, fotografia e cinema, por exemplo. Tendo Walter Benjamin como eixo central, as teorias de Giorgio Agamben estabelecem um diálogo ainda mais atual com as teses benjaminianas e nos apresentam um pensamento bastante original em termos de crítica cultural em meio ao auge do *status quo* capitalista.

A crise da arte do nosso tempo é na realidade uma crise da poesia. A poesia não designa aqui uma arte entre outras, mas é o nome do próprio trabalho do homem, desta operação produtiva da qual o trabalho artístico é apenas um exemplo eminente e que hoje

parece estender o seu poder à escala planetária no mundo da tecnologia e da produção industrial. Quando o critério de autenticidade deixa de ser aplicado à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de obras de arte rituais, primeiro mágicas e depois religiosas, as obras de arte contemporâneas baseiam-se numa prática secular (política). Ao libertar-se dos seus fundamentos culturais, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perde uma certa autonomia, mas é precisamente por isso que assistimos à sua refuncionalização. Em particular, diante do cinema, com a representação do homem através do dispositivo, o ser humano encontra um uso novo e muito produtivo porque está diretamente ligado às massas. O cinema e o rádio, por exemplo, modificam não só o papel do emissor, mas também o do público, já que o receptor será sempre um potencial produtor. A reprodutibilidade técnica muda a relação entre massa e arte. E a transformação do modo de exibição pela técnica de reprodução também é visível na política, onde a crise da democracia pode ser interpretada como uma crise das condições de exposição dos sujeitos.

Como vimos através da leitura dos textos de Agamben, cada cultura é antes de tudo uma determinada experiência de tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação dessa experiência. A tarefa original de uma revolução autêntica neste sentido não é, portanto, simplesmente “mudar o mundo”, mas sobretudo “mudar o tempo”.

A história, nesse sentido, e para ambos os autores, é objeto de uma construção cujo lugar não é um tempo homogêneo e linear, de um passado já morto e, portanto, esvaziado de poder. Mas o tempo integral do presente, aberto e em ligação com o passado, para o dar vida ao presente como motor de novos modos de ação. Assim, encontramos nos textos estudados caminhos para pensar como utilizar a linguagem poética com dispositivos políticos para garantir o desenvolvimento de uma nova experiência que confira ao ser humano a condição de *profanar* e, conseqüentemente, de se tornar contemporâneo ao viver livremente o tempo de agora. Percebemos que para os autores, acompanhar a barbárie que nos persegue significa estar atento aos mínimos sinais, pois só assim poderemos criar rotas de fuga e formas de resistência que nos permitam descobrir um novo horizonte. Devemos cultivar o pensamento utópico articulado com outras possibilidades de ser e existir.

Ao problematizarmos a história cultural do ocidente, usando os escritos de Agamben que, por sua vez, dá continuidade à inúmeras reflexões benjaminianas de modo acurado e original, buscamos trazer à reflexão os aspectos do nosso desenvolvimento como civilização. Benjamin, como pensador da cultura na modernidade, desenvolveu conceitos relacionados ao papel da arte no contexto da ruptura com a tradição e dos avanços tecnológicos próprios dos séculos XIX e XX. Seu pensamento é carregado de influências do

contexto histórico e geopolítico, tendo em vista que, como intelectual judeu alemão, viveu e refletiu sobre o período das duas grandes guerras. Agamben, enquanto tradutor da obra de Walter Benjamin para o italiano, torna-se um leitor extremamente atento da obra benjaminiana e convida-nos à compreensão profunda de seus conceitos, reconhecendo o papel essencial que eles desempenham em nossa compreensão do mundo atual e de nós mesmos. Ao fazê-lo, Agamben oferece-nos um olhar fresco e provocador sobre certos temas, um olhar que desafia as concepções tradicionais e nos convida a explorar novos horizontes de pensamento e experiência. Acreditamos que ambas filosofias partem de uma visão crítica para desenvolver propostas de mudança em direção a um futuro melhor.

Segundo Agamben, uma forma de resistir ao capitalismo como força dominante, e as consequências totalitárias e fascistas de seu desenvolvimento, é profanando o seu mundo consagrado ao utilitarismo e ao consumismo. Conforme Agamben, profanar somente pode ser entendido no contexto do consagrado. Enquanto origem, sagradas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens. Consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. Profanar significa retirar do templo (*fanum*) onde algo foi colocado, ou originalmente retirado do uso e propriedade dos seres humanos. Portanto, a *profanação* pressupõe a existência do sagrado, no ato de deixar o uso comum. Profanar significa, assim, tocar a pessoa ou as coisas consagradas para libertá-las e libertar-se do sagrado.

No entanto, a *profanação* não permite recuperar totalmente o uso antigo, como se o tempo durante o qual o objeto foi retirado de seu uso comum pudesse ser cancelado. Pode-se fazer apenas um novo uso. Isso quer dizer que aquilo que serve ao utilitarismo econômico, ao ser profanado, retorna, de modo especial, ao uso das pessoas como objetos ou espaços para um cotidiano que tem mais relação com o sujeito do que com a religião do capital. A *profanação* é, portanto, um vínculo com a vida que propõe desvios em relação àquilo que fora consagrado. Uma posição que confunde as relações entre estética e ética, entre sujeito e objeto, entre conhecimento e experiência.

A *profanação*, como conceituada por Agamben, dá continuidade às reflexões de Benjamin, pois consiste justamente em interromper o *continuum* da história, em fazer *novos usos* da linguagem, em criar novas linguagens (técnicas, artísticas, históricas), em romper com os padrões impostos pela sociedade moderna (capitalista, técnica, consumista, automatizada e burocrática) no sentido de pensar sobre o mundo de forma crítica, salvando memórias e reivindicações do passado para que possamos realmente transformar o que

precisa ser transformado social e politicamente no presente e explorando as formas como o capitalismo se apresenta na cultura e na estética contemporâneas, viabilizando, por fim, sugestões e formas de profaná-lo.

Todavia, como poderíamos então profanar o *status quo* da cultura capitalista que reifica a natureza e a vida humana? Agamben articula de maneira interessante a ideia de capitalismo proposta por Benjamin. Segundo Benjamin, acontece em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Apresenta elementos constitutivos muito peculiares, é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto ao capital; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. Para Benjamin, as práticas utilitaristas do capitalismo como investimentos, especulações, transações financeiras, operações no mercado de ações, compra e venda de ativos, são equivalentes a um culto religioso. Nessas insígnias da modernidade, encontramos dinâmicas sociais complexas, as quais se configuram, por meio de seus mecanismos internos, em práticas culturais. Enquanto nos tempos modernos, a humanidade testemunhou o nascimento do capitalismo, na contemporaneidade, o modelo de mercado e o amor ao consumo, assumiu contornos religiosos, reproduzindo paradigmas muito semelhantes às antigas teocracias, encontrando espaço na alma das pessoas e refletindo sua ordem na vida do ser humano em sociedade.

Com isso, Agamben questiona em que medida o capitalismo influencia a *forma de vida* das pessoas. Para responder, precisamos entender as principais características dessa “religião”, como forma de explicar a sociedade atual e os dispositivos estéticos/artísticos/culturais atuais como vestígios de eras míticas anteriores, mas ainda ocupando um lugar importante nas estruturas sociais contemporâneas. Esta tendência, na era contemporânea, atinge os padrões da vida social e econômica, nomeadamente através das expressões técnicas e artísticas da Indústria Cultural. A fé no capitalismo criou seus ídolos, nas artes, na moda, nas leis, nas imagens e no próprio dinheiro.

Segundo Benjamin, o capitalismo é uma religião puramente sectária, desprovida de dogma. Ou seja, é uma religião que não se aceita como tal, mas que utiliza todas as formas tradicionais para manter micro e macro poderes. Vemos que o capitalismo é uma religião perfeitamente adorável em diferentes regimes políticos e culturais, com enorme poder material e simbólico. Nesta religião, preocupações e situações desesperadoras, como pobreza, peregrinação e mendicância, são extremamente pecaminosas. Estas são,

fundamentalmente, maldições dentro de uma religião onde a culpa afeta diretamente todos os indivíduos.

A passagem do sagrado para o profano também pode ser alcançada por meio de um uso ou reutilização completamente incongruente do sagrado. É uma questão de jogo. Para Agamben, as esferas do sagrado e do jogo estão intimamente ligadas. De acordo com Agamben, isso significa que o jogo liberta e desvia a humanidade do reino do sagrado, mas sem simplesmente aboli-lo. O uso que se dá ao sagrado é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitário. Consequentemente, a *profanação* não diz respeito apenas à esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer coisa que colocam nas mãos, também transformam em brinquedos o que é do campo da economia, da guerra, do direito e de outras atividades sociais. Um carro, uma arma, um documento de repente se transformam em brinquedos dentro do jogo do *gesto infantil*.

Para o filósofo italiano, deve haver um movimento em direção à *profanação* do que é considerado sagrado no capitalismo, não simplesmente abolindo e anulando as separações entre propriedade e posse, mas aprendendo a usá-las de forma eficaz. Uma nova forma de “brincar” com elas. A *profanação* desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que havia confiscado. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. Em outras palavras, use o mundo, sem se preocupar com os aspectos da materialidade, ter, comprar.

Na perspectiva de Agamben, profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A solução não seria renunciar aos objetos de consumo, mas enfrentá-los com mais liberdade, utilizando-os para fins humanos, abdicando de uma prática simplesmente hedonista e ostensiva. A título de comparação, Agamben usa a ideia de uma sociedade sem classes, que, segundo ele, não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classes, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.

Quando Giorgio Agamben escreve sobre o sentido da *profanação*, apresenta as condições possíveis para a experiência de uma linguagem mágica: justamente o que Benjamin nos indicou nos textos sobre a linguagem. Nesse sentido, entendemos que para os autores a linguagem não pode ser descoberta em sua verdadeira essência e eficácia, sem a compreensão do caráter mágico da linguagem, que seria superior ao seu caráter instrumental. O projeto de resgate, interrupção e revolução no *continuum* histórico não se concretizará se a corrida ao consumismo continuar, resultado da exploração excessiva dos recursos naturais,

das técnicas e dos sentidos humanos. Porque em vez de presenciarmos experiências que demonstram a evolução humana, observamos e somos movidos por acontecimentos que nos silenciam e brutalizam.

A solução não seria abandonar os objetos de consumo, mas enfrentá-los com maior liberdade, utilizando-os para fins humanistas, abandonando uma prática simplesmente hedonista e ostensiva. Inspirado por Benjamin, para quem o capitalismo é considerado uma religião, Agamben insiste em apresentar a *profanação* do indizível como uma tarefa política para a próxima geração: trata-se da libertação da asfixia do consumismo. Esta leitura reforça o fato de que a revolução almejada por Benjamin e Agamben é uma revolução messiânica, no sentido de redenção e libertação da humanidade. Como vimos, Agamben desenvolve uma reflexão sobre o paradoxo de um poder além das regulamentações e controles que não é mais excepcional, mas sim uma norma de ação estatal, tal qual a análise de Benjamin sobre o poder soberano e a mera-vida/*vida nua*, que nos apresenta o *continuum* de um estado de exceção cada vez mais permanente, onde a violência e a opressão tornam-se a regra.

Essas ideias, além de promoverem uma nova ideia de cidadania, promovem, com a análise do nascimento do Estado democrático de direito e da reprodutibilidade técnica (que lhe é indispensável), um poderoso aparato crítico para a compreensão dos dispositivos de controle gestual: a biopolítica é a esfera de captura dos puros meios, isto é, é a esfera da captura dos gestos essenciais e originais dos seres humanos. A política, portanto, regula-se regulando as ações. Walter Benjamin identifica, como vimos, a forma mais completa deste fenômeno na união entre estética e política na guerra e, em particular, nos regimes totalitários fascistas.

A “estetização da vida política” é analisada por Benjamin, como vimos, nos seus aspectos mais sombrios, com especial atenção à dramatização da guerra. Os meios de comunicação, nomeadamente o rádio, o cinema e a televisão, são vistos como os grandes motores de uma nova política, com *gestos* que surgem do “espetáculo” no sentido mais original do termo: o que já existia como “teatro” é explorado mais ainda no âmbito da indústria cultural. O seu aspecto formal, ou seja, a regulação das vidas humanas, pertence à esfera política. Hoje, por exemplo, a destruição da natureza e os massacres de pessoas devido às guerras e à pobreza são transmitidos pela televisão e considerados uma experiência estética de alto nível que banalizam a barbárie e a catástrofe.

Nesse sentido, tanto para Benjamin como para Agamben, devemos colocar à filosofia uma tarefa crítica fundamental: o conhecimento filosófico deve encontrar a sua expressão máxima na linguagem criativa e não em fórmulas lógicas estabelecidas mecanicamente.

Neste sentido, em qualquer salvaguarda crítica do conceito de cognição, devemos construir uma teoria a partir da qual o conceito de cognição seja determinado criticamente em primeiro lugar. Toda filosofia deve ser, portanto, uma epistemologia, uma teoria crítica do conhecimento. E o problema da teoria do conhecimento que Benjamin e Agamben enfrentam, de acordo com o que pudemos interpretar, diz respeito a um novo conceito de conhecimento que afirme a relevância de um conceito superior de experiência. Com isso, inferimos que devemos levar em conta as condições possíveis para repensar também a ideia de liberdade: com um novo conceito de conhecimento, não só o conceito de experiência é reformulado, mas também o de liberdade sofre uma transformação decisiva. A liberdade de experiências nos remete ao problema grego da concepção de experiência ligada ao ato poético que opera percebendo a realidade para além do aprendizado técnico-científico do raciocínio lógico, mas como uma forma de perceber as coisas a partir de uma experiência livremente traduzida na construção de conhecimento sobre essas mesmas coisas.

Trata-se de estabelecer um programa de pesquisa, com uma nova lógica transcendental, no campo da dialética, para a passagem da doutrina da experiência à liberdade. Esta transformação não pode contudo conduzir a uma confusão entre liberdade e experiência, ainda que o conceito de experiência entendida como metafísica seja alterado pelo curso da liberdade num sentido ainda desconhecido. Nesta perspectiva de entender o sujeito contemporâneo como aquele capaz de perceber as sombras mais profundas e os problemas mais urgentes de seu tempo, uma autêntica revolução não deve visar apenas mudar o mundo, mas antes, mudar a experiência das pessoas no espaço-tempo do mundo. Nesse viés, é fundamental considerar o significado da filosofia política de Giorgio Agamben, bem como a sua articulação com a filosofia da linguagem e a teoria política benjaminiana, essenciais para desenvolver a nossa compreensão do gesto como ferramenta de *profanação* política. A partir da articulação dos conceitos de gesto e *profanação* em Agamben, foi possível concluir que a potência do gesto em profanar os dispositivos de poder capitalistas da sociedade contemporânea reside na capacidade de desativar e subverter a lógica de dominação e exploração presente nestes dispositivos. O gesto, exercendo a *profanação* dos dispositivos de poder capitalistas, abre novas possibilidades de resistência, transformação e construção de relações sociais mais justas e igualitárias, rompendo com as imposições normativas e o controle dominante do sistema. Neste sentido, a profusão da potência do gesto revela-se como um instrumento de resistência política eficaz, capaz de minar estruturas de poder hegemônicas, criando múltiplas alternativas de mudança.

As filosofias de Benjamin e Agamben estão repletas de relações histórico-sociais: aspectos políticos que afetam a produção cultural e também valores éticos da própria arte que afetam a vida política. Afinal, a arte, enquanto *poiésis*, tem o potencial de transformar a vida humana. Não é à toa que em nossa sociedade capitalista (um modelo predatório e genocida) são cada vez mais combatidas as áreas que nos levam a fazer a crítica, ou melhor, somos cada vez mais proibidos de fazer as perguntas que remetem à crítica.

Em última análise, Agamben desafia-nos a repensar a linguagem *poética* como potência para a construção de novas narrativas e a considerar as suas implicações políticas para a experiência humana e para o desenvolvimento de narrativas históricas mais ricas e complexas. Nessa perspectiva, a experiência e a subjetividade aparecem como elementos centrais e, na sua ontologia, a experiência constitui o limiar que une e separa o ôntico e o lógico, a existência e a essência a partir da linguagem. O ser humano está sempre entre a linguagem e o mundo.

O conceito de comunidade, que habitualmente entendemos como essencialmente político, só pode ser entendido sob esse aspecto lógico e ontológico. Da mesma forma, no pensamento de Agamben, a construção da ética procede de uma discussão eminentemente ontológica e linguística. Pensar a linguagem como mediadora do aprimoramento e da construção de paradigmas, em função das mudanças ocorridas nos últimos séculos, significa ir além de sua conceituação para compreender, por meio de suas implicações políticas, a construção de novos cenários nos quais o ser humano deve atuar. Para Agamben, a linguagem é o que define a condição humana, pois através dela o homem se abre ao mundo e se comunica com os outros. A linguagem é também o que permite ao homem pensar e questionar o sentido de sua existência. A linguagem é, portanto, um poder, uma potência que se manifesta em diferentes formas e modos de expressão.

Vimos na leitura do “Programa para um teatro infantil proletário” que, para Benjamin, revolucionário é o sinal do futuro que fala através do *gesto infantil*. Este trabalho destaca não só as forças mais poderosas, mas também as mais atuais: a relevância de cada gesto infantil torna-se o sinal de uma nova ação. Vimos também em “Para a uma ontologia e a uma política do gesto” que, para Agamben, os modos são gestos do ser, na medida em que os modos expressam especificamente o ser na sua inesgotável espontaneidade. Segundo Agamben, o gesto não só nunca é, para quem o executa, um meio para um fim, como também não pode ser considerado um fim em si mesmo. E assim como, na ausência de finalidade, a dança é a manifestação perfeita da potência do corpo humano, podemos dizer que, no gesto, cada corpo, uma vez libertado da sua relação voluntária com uma finalidade,

seja ela orgânica ou social, pode, pela primeira vez, explorar, sondar e mostrar todas as possibilidades de que é capaz.

A hipótese levantada por Agamben é que a ética e a política são o domínio do gesto e não da ação, e que, na crise aparentemente desesperada que estes dois domínios atravessam na contemporaneidade, chegou o momento de nos perguntarmos que atividade poderia ser um gesto integral. Segundo Agamben, a posição de Benjamin parece incontestavelmente clara: uma doutrina do gesto: o gesto como elemento puramente expressivo, manifestando-se tanto na linguagem como no silêncio. Segundo Agamben, o gesto de Benjamin, ou melhor, o gesto original, significa a essência de uma linguagem inerente ao próprio ser humano, ou seja, a sua permanência numa linguagem que visa não só a troca de mensagens, mas sobretudo gestos expressivos.

É através do gesto, nomeadamente através da sua possibilidade de conjugar dimensões éticas e estéticas, que as formas de cidadania e de resistência se tornam um exercício possível e eficaz: o gesto é a manifestação de uma medialidade, tornando-o visível um meio enquanto tal. Isto revela o ser do homem num ambiente e abre assim a dimensão ética. O gesto, no seu sentido mais amplo, é algo potencialmente transformador. E isso porque é inexoravelmente político. Agamben leva-nos assim a situar o gesto como uma espécie de intersecção entre a ética e a estética, sem que possamos definir o ponto exato dessa confluência. O gesto é portanto “comunicativo” por excelência, implica sempre “mostrar”, mostrar-se diante de alguém ou diante de um público, e portanto sempre político. Evolui assim entre a obscuridade profunda e a evidência mais transparente: só o gesto é, ao mesmo tempo, claro, visível e, na mesma medida, impossível de “iluminar” com a razão, com a lógica do discurso.

Devemos lembrar que para os nossos autores, a linguagem se desenvolve por meio de expressões culturais, técnicas e jurídicas e, portanto, nos apresenta diversos cenários. Compreender como funcionam as regras de ação nestes cenários significa ter o conhecimento necessário para compreender a diferença entre atuar realmente no mundo, ter protagonismo na história ou simplesmente desempenhar um papel secundário e passivo. Essa leitura reforça nossa interpretação de que as transformações que Benjamin e Agamben procuram compreender apontam para um potencial revolucionário da linguagem rumo à libertação da humanidade. Da mesma forma, acreditamos que Agamben, ao refletir sobre o que significa ser contemporâneo, ao especificar o que é um dispositivo e ao apresentar alternativas para profanar o *status quo* capitalista, pode nos fornecer elementos significativos

para a emancipação humana, ao lançar “flechas” indicativas para a *profanação* desse sistema que se impõe tal qual uma religião se impõe dogmaticamente sobre seus fiéis.

O importante de fixar a partir disso tudo, é que para os autores, nos grandes períodos históricos, a percepção do ser humano na sociedade evolui de acordo com seus modos de experiência que configuram a sua existência. Por isso, na atualidade, é importante compreender as causas sociais das transformações na produção e reprodução das obras de arte para compreender essas mudanças de percepção. No mundo contemporâneo, as metamorfoses perceptivas podem ser compreendidas sob o signo da degradação da aura, onde também podem ser destacadas as causas sociais dessas transformações.

Para Benjamin, a interrupção, o ponto de viragem e a reversão que a sociedade capitalista deve atravessar só serão possíveis através de uma revolução no *continuum* da história. As experiências contemporâneas devem servir para revisitar o passado através do presente e assim poder salvar o que está esquecido para construir um futuro melhor. A tese de Benjamin de que a revolução é um freio de emergência aplica-se urgentemente à nossa crise do Antropoceno: ou paramos este modelo extrativo massivo do planeta, ou a catástrofe será inevitável. A verdadeira revolução de hoje começa com o fim do modelo predatório de vida capitalista. A revolução consiste, portanto, em interromper o *continuum* da história, fazendo uso crítico de linguagens técnicas e artísticas, para romper com as normas impostas pela nossa sociedade consumista. Trata-se de fazer novos usos de tudo o que está disponível, de forma original e revolucionária. Trata-se de recolher os vestígios esquecidos da historiografia tradicional, colocando-os em constelação com imagens do presente e dando-lhes importância para a construção de novas histórias e novas experiências comuns que dêem sentido e preservem a nossa existência.

Perante a barbárie dos tempos atuais, em que estamos atolados não só em crises econômicas, mas sobretudo em crises humanitárias e ambientais, revela-se a catástrofe cultural da sociedade humana, da nossa ciência, da nossa tecnologia e da nossa política. Nos encontramos diariamente presos em redes de dispositivos biopolíticos que alienam e manipulam as nossas vidas de acordo com a ideologia do status quo capitalista, numa rotina consumista e degradante. Neste cenário, a utopia se apresenta como uma perspectiva revolucionária, onde, em meio à catástrofe, podemos vislumbrar saídas de emergência utilizando a criatividade como forma de resistência e freando o *continuum* como ato revolucionário.

Vimos que Benjamin defende um método dialético, no qual se estabelece um diálogo fecundo com o passado: articula uma nova concepção de história, viva, contada do ponto de

vista da maioria minorizada. O materialismo histórico, por sua vez, deve retornar à sua tarefa: propor uma historiografia do ponto de vista dos vencidos, daqueles que compõem a classe oprimida, e não uma historiografia dos vencedores, daqueles que compõem a classe opressora. Para Benjamin, a redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi confiada pelas gerações passadas. Não existe um Messias enviado do céu: o Messias somos nós, cada geração tem uma parte do poder messiânico e deve esforçar-se por exercê-lo. A tarefa messiânica seria inteiramente atribuída às gerações humanas. O único Messias possível é o coletivo, é a própria humanidade, a humanidade oprimida. Não se trata de esperar o Messias, nem de calcular o dia da sua chegada, mas de agir coletivamente. A redenção é uma auto-redenção, da qual encontramos o equivalente secular/profano em Marx: os homens fazem a sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores.

Neste sentido, para Agamben o tempo messiânico é um tempo de suspensão, de prisão no curso normal do tempo. É um momento em que as normas e estruturas sociais que regem a vida quotidiana são suspensas e abre-se a possibilidade de uma experiência radicalmente nova da realidade. O tempo messiânico não é uma utopia que se realizará no futuro, mas antes um momento de interrupção, durante o qual as possibilidades de redenção se tornam visíveis no presente. Sem o consolo da eternidade, resta uma política que não é uma modulação imanente (profana) de ideias transcendentais (sagradas), mas antes uma absolvição e uma aniquilação da ordem do sagrado no profano: é a ideia benjaminiana de felicidade. Repensar o tempo como tempo messiânico abre, portanto, a possibilidade de uma política baseada num novo modo de viver, numa vida qualificada, na perspectiva de uma política que não procura o seu início, a sua fundação, ou seja, os dispositivos da sua fundação num passado imemorial, mas sabe que a origem é o que está sempre presente.

Deste ponto de vista, a barbárie do nosso tempo corresponde ao permanente estado de exceção em que nos encontramos, em que a vida humana é constantemente reduzida e violada pelas atuais estruturas de poder, contra as quais devemos tomar posição. A utopia, neste sentido, não é apenas uma posição romântica e idealista, que espera um futuro melhor ao longo da história. É, além disso, uma perspectiva revolucionária cujo tempo messiânico se realiza penetrando no presente e abrindo possibilidades de redenção face às ruínas catastróficas que se acumulam sob os nossos pés.

A arte cumpre, portanto, a mesma tarefa que a tradição cumpria antes da sua ruptura: reconectar o fio partido na trama do passado, resolver o conflito entre o velho e o novo. E, desta forma, segundo Agamben, a experiência estética recupera o passado, abrindo ao

homem um espaço entre passado e futuro no qual ele pode fundar a sua própria ação e conhecimento. Este espaço é um espaço estético: A arte, neste sentido, não é apenas um objeto estético, mas uma forma de existência que desafia, questiona e reinventa estruturas sociais, culturais, políticas e económicas. A arte pode, portanto, ser entendida como um estilo de vida que nos convida a explorar e vivenciar novas possibilidades de estar e conviver.

Do ponto de vista de Agamben, a arte é essencialmente política, pois, através das suas operações, torna inoperantes os modelos tradicionais de linguagem e de vida política, abrindo assim novos caminhos de significado. Dessa forma, sendo uma atitude criadora de possibilidades, a arte se aproxima da política e da filosofia. O que Agamben nos apresenta é um raciocínio em que a arte, a verdadeira arte, não está contida ou esgotada nas suas obras ou na sua totalidade, mas é um princípio que as unifica e transcende a todas. Mas, ao mesmo tempo, cada obra é um meio e, como tal, efêmera, tal como a arte é imitativa, produzindo cópias dependentes de todo o tipo de mecanismos, os únicos através dos quais as suas imagens podem ser produzidas.

As condições desesperadas da sociedade em que vivemos também oferecem uma centelha de esperança a Agamben, para quem a crise generalizada que enfrentamos hoje é acima de tudo uma crise de imaginação e criatividade. Incapazes de pensar para além das suas limitações legais e políticas, os humanos são controlados por instituições existentes, que se tornam estruturas aparentemente intransponíveis, necessárias e omnipresentes. Os mecanismos de poder através dos quais os seres humanos se tornam sujeitos não consistem na dominação dos homens sobre outros homens, mas na dominação dos homens pelas categorias abstractas que eles próprios inventaram e que, no decurso da história, assumiram de alguma forma o seu papel. Portanto, para Agamben, a eficácia da poética reside no seu carácter destrutivo, que consiste em desativar, privar e suprimir as normas, instituições e dispositivos que compõem os diferentes aparatos biopolíticos que configuram as subjetividades humanas. Assim, esse potencial que possuímos para fazer diferente e que surge da poética humana, indica a libertação de algo já presente: é o gesto que representa uma condição de abertura para “tornar-se” alguém diferente do que já somos.

Por fim, para evidenciar a relação entre forma-de-vida e potência (*dynamis*), em Agamben é fundamental compreender o conceito de forma-de-vida, não como mera obra (*ergon*), mas como possibilidade ou potência de não. É através do poder que a forma de vida e a arte estão mais diretamente ligadas.

Agamben parte da hipótese de que vivemos numa sociedade focada na eficiência no trabalho da vida, em que tudo é explorado e sujeito à lógica do consumo. Neste contexto, a vida humana já não é valorizada em si, mas apenas na medida em que é operacional, isto é, produtiva e útil à economia. A inoperabilidade surge como forma de resistência a esta lógica, pois propõe que a verdadeira essência do ser humano reside naquilo que escapa à produtividade e à utilidade, ou seja, no seu poder de ação contemplativa que o torna aberto e constitui a forma de vida.

A partir das leituras realizadas para compreender a arte como forma-de-vida em Agamben, compreendemos que em sua ontologia o ser é ilustrado através de seus modos de ser, que são, em última análise, a própria vida em seu fluxo singular, que nunca se fecha em si, mas se abre às múltiplas possibilidades de existência. Desta compreensão surge uma tarefa verdadeiramente arqueológica, que consiste em expor e revelar estes princípios desde a aurora grega até a contemporaneidade. Agamben argumenta que, na sociedade contemporânea, a *poiésis* foi colonizada e subjugada pela biopolítica e pela lógica operacional da produção em massa e do consumismo. As atividades humanas estão cada vez mais reduzidas à simples satisfação de necessidades econômicas, deixando pouco espaço para a livre expressão da potência humana. A arte, por sua vez, pode ser vista como um meio de unir de forma resiliente *poiesis* e *práxis* numa forma-de-vida, desafiando a lógica dominante e procurando explorar e manifestar o poder humano em expressões diversas e originais.

Vimos que a *poiésis*, segundo Agamben, é a dimensão da forma-de-vida que se refere à criação humana, ao poder e à capacidade de fazer algo novo. Constrói o espaço no qual o ser humano garante a sua liberdade de ação. A poesia, entendida em sentido amplo como criação artística, é considerada a manifestação máxima da *poiésis*. Podemos deduzir que, para Agamben, a poesia é em si uma forma-de-vida, porque é capaz de revelar e transformar a experiência humana. Para Agamben, a arte não é apenas uma atividade externa à forma de vida, mas é intrínseca a ela. Abraçando a *práxis* e a *poiésis*, a arte torna-se uma força ativa de uma forma-de-vida autônoma, resistente à lógica do consumo operacional e da produção industrial em massa. E permite que os indivíduos expressem o seu potencial e criem novas possibilidades de existência. Ao compreender a forma de vida como habilidade poética, podemos repensar nosso papel na sociedade contemporânea. A poética, segundo Agamben, não se limita à arte em si, mas permeia todas as esferas da vida. A arte, como forma de poética, abre lacunas no tecido social e permite o surgimento de outras formas de ser e de se relacionar com o mundo, podendo também ser uma prática política, capaz de transformar a

realidade e influenciar a nossa forma de viver, onde manifesta-se como uma força vital e libertadora. Para Agamben, a arte não é apenas uma expressão estética, mas uma prática vital com potencial para transformar a existência humana. A potência, neste sentido, é um conceito central na filosofia agambeniana e refere-se à capacidade intrínseca de cada ser humano para alcançar algo. Pode ser entendida como a força vital que impulsiona cada indivíduo a agir e criar.

No tema da *potência estética* podemos inserir tanto o poder do gesto criativo em geral e o seu poder de transformação política, como também o *gesto infantil* como poder entre a experiência, a linguagem e a história. Acreditamos que a partir do tema da potência, somado à sua perspectiva estética, podemos seguir desenvolvendo todo o tema da *profanação*, da desativação e do poder do não, em Giorgio Agamben que não tivemos fôlego para trabalhar ao longo do mestrado, especialmente porque inicialmente não apareceu como objetivo de pesquisa. A centralidade da categoria da potência apresenta, portanto, uma originalidade muito interessante quando ligada à estética. E é neste sentido que pretendemos continuar as nossas investigações.

Acreditamos que, a partir dos estudos já realizados por nós, ao longo do processo de pesquisa para a escrita da dissertação de mestrado, podemos seguir investigando, numa etapa posterior, sobre os elementos importantes para entender as propostas de *inoperatividade* à cultura capitalista a partir das noções de *potência estética*, *inoperatividade* e *forma-de-vida*. Vencidos pelo capitalismo, vivemos o domínio de uma cultura cada vez mais massiva, cada vez mais reificada, cada vez mais seduzida por imagens. E se a maioria dos pensadores da Teoria Crítica da escola de Frankfurt compartilhava o objetivo de colocar o ataque dos românticos contra a civilização burguesa a serviço dos ideais do esclarecimento, Benjamin e Agamben mostram interesse na apropriação crítica desses temas e ideias com propostas elaboradas de revolução para interromper a marcha da sociedade burguesa rumo ao abismo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1928-1940/** Adorno-Benjamin. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **Homo Sacer: poder soberano e vida nua**. [Homo Sacer, I]. Trad. Henrique Burgo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Estado de exceção**. [Homo Sacer, II]. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: UFMG. 2005a.

_____. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007a.

_____. **Arte, inoperatividade, política**. Conferências de Serralves 2007b.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. [Homo Sacer, III]. São Paulo: Boitempo editorial, 2008a.

_____. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, v. 3, n. 4, p. 9-14, 2008b.

_____. **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Nudez**. trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010a.

_____.; FERRANDO, Monica. **La ragazza indicibile: Mito e mistero di Kore**. Milão: Electa, 2010b.

_____. Arqueologia da obra de arte. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. **Princípios: Revista de Filosofia**, v. 20, n. 34, p. 6, 2013.

_____. **Pulcinella: ovvero Divertimento per li regazzi**. Notetempo: Roma, 2015a.

_____. **Meios sem fim: notas sobre a política**. São Paulo: Autêntica, 2015b.

_____. **A Potência do Pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015c.

_____. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

_____. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017b.

- _____. **Autoritratto nello Studio**. Milano: Nottetempo, 2017c.
- _____. **O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos**. Autêntica, 2017d.
- _____. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.
- _____. Por uma ontologia e política do gesto. **Caderno de Leituras**, n. 76. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Chão da feira, 2018. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>> Acesso em: 14 jan. 2024.
- _____. **Creación y anarquía**: la obra en la época de la religión capitalista. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.
- _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2022.
- _____. Benjamin e o capitalismo. Trad. Selvino José Assmann. **IHU On-Line**: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, 2012. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/520057-benjamin-e-o-capitalismo-artigo-de-giorgioagamben>. Acesso em: 28 abr. 2023a.
- _____. Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro. Entrevista cedida a Peppe Salvà. **IHU On-Line**: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, 2013. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben> Acesso em: 12 fev. 2023b.
- AMILLS, Roser. **Asja**: amor de dirección única. Barcelona: Editorial Comanegra, 2017.
- ARENDDT, Hannah. **Men in Dark Times**. New York: Harcourt Brace & World, 1968.
- _____. **On revolution**. London: Penguin Books, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____; SCHOLEM, Gershom. **The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940**. New York: Schocken Books Inc., 1989.
- _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1992a.
- _____; ADORNO, Theodor. **Correspondance**: 1910-1928. Paris: Aubier Moutaigne, 1992b.
- _____. **The Correspondence of Walter Benjamin**. tr. de Manfred Jacobson y Evelyn Jacobson, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- _____. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio

Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002a.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Sobre la politización de los intelectuales. In: KRACAUER, Siegfried. **Los Empleados**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2012c.

_____. Um outsider attire l'attention. In: KRACAUER, Siegfried. **Les employés**. Paris: Les Belles Letres, 2012d.

_____. Fragmento Teológico Político In BARRENTO, João; **Anjo da História**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012e.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016a.

_____. **Ensaio sobre literatura**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016b.

_____. Sobre o programa da filosofia por vir. Trad. Jade Oliveira Chaia. **PÓLEMOS** - Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília, v. 10, n. 20, 2021.

_____; LĂCIS, Asja. **Neapol**. Ireneusz Kania (Translator). Disponível em: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/walter-benjamin-neapol/> Acesso em: 13 mar. 2023.

BRECHT, Bertolt. Ao suicídio do fugitivo W. B. In: BRECHT, Bertolt. **Poesia**. Trad. André Vallias. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin. *Estudos avançados*, v. 13, p. 191-206, 1999.

_____. **Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin**. Editora 34, 2014.

_____. **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GRUNENBERG, Antonia. **Walter et Asja**: Une histoire de passions. Paris: Éditions Payot, 2022.

KRACAUER, Siegfried. **Los Empleados**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

LACIS, Asja. **Professione: rivoluzionaria**. Milano: Feltrinelli Editore, 1976.

_____. Signals from Another World: Proletarian Theater as a Site for Education/Texts by AsjaLācis and Walter Benjamin, with an introduction by Andris Brinkmanis. **Documenta 14**, n. 4, ed. 9, Kassel, 2017. Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/south/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O capitalismo como religião**. Walter Benjamin. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **A revolução é o freio de emergência**: ensaios sobre Walter Benjamin. Autonomia Literária, 2020.

MATE, Reyes. **Meia-noite na História**. Trad. de Nélcio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

MORAN, Brendam; SALZANI, Carlo . **Towards the critique of violence**: Walter Benjamin and Giorgio Agamben. London: Bloomsbury Academic, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da técnica: Arte como conquista de um novo campo de ação lúdico (Spielraum) em Benjamin e Flusser. **ArteFilosofia**. Revista do PPG em Filosofia da UFOP, n. 26, jul. 2019.

_____. **Ler o livro do mundo**: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

RUIZ, Castor Bartolomé. A Condição de Homo Sacer. O Direito e a Arqueologia do Sagrado, um Diálogo com Giorgio Agamben. **Revista Portuguesa de Filosofia**, p. 331-348, 2013.

_____. Os paradoxos da sacralidade da vida humana: questões ético-políticas do pensamento de W. Benjamin e G. Agamben. **Rev. Filos., Aurora**, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 57-77, jul./dez. 2013.

_____. Giorgio Agamben, liturgia (e) política: por que o poder necessita da Glória. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, v. 108, p. 185-214, 2014.

_____. Arqueologia Do Officium: Eichmann, O Funcionário e a Banalidade da catástrofe: Intersecções de G. Agamben e H. Arendt. **Revista Philosophos**, v. 23, n. 1, 2018.

_____. Los derechos humanos ante la instrumentalización biopolítica de la vida humana. Por una política de la vida. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais**, v. 19, n. 1, p. 231-265, 2018.

_____. A linguagem violentada e a mimese humana nas democracias espetaculares: interlocuções com Giorgio Agamben. **Trans/Form/Ação**, v. 44, p. 19-44, 2021.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: uma biografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.