

“Estetização da política e politização da arte”: a estética do fascismo nas obras de Walter Benjamin

RUI BRAGADO SOUSA *

Resumo

O artigo examina a ascensão do fascismo na Alemanha a partir da estética de Walter Benjamin e propõe, ao final, um diálogo com Ernst Bloch. O método visa escapar de interpretações meramente econômicas que supostamente explicam a chegada de Hitler ao poder. Procura-se um campo semântico mais vasto, dialético, como os conceitos utilizados por Benjamin de messianismo, alegoria e origem (*ursprung*). A “origem” é um profenômeno no sentido teológico, quer seja ele o Paraíso ou o comunismo primitivo, uma idade edênica e igualitária na Terra. Literalmente são “saltos” para fora da continuidade histórica linear que rompem com o desenvolvimento meramente evolucionista da História. Com uma catástrofe iminente era necessário explodir o *continuum* da história.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Dialética; Materialismo Histórico; Messianismo; Fascismo.

Abstract

The article examines the German fascism from Walter Benjamin's aesthetics and concepts as messianism, allegory and origin (*ursprung*). The *ursprung* is a proto-phenomenon in the theological sense, may be related to Paradise or primitive communism. Are “jumps” out of the linear historical continuity that break with the purely evolutionary development of the story. Joining the theological political methodology Benjamin's a dialogue with the philosopher Ernst Bloch in the end, this text seeks to escape from merely economic interpretations.

Key words: Walter Benjamin; Dialectic; Marxism; Messianism; Fascism.



* RUI BRAGADO SOUSA é Mestre em História (UEM).

Mas pode sempre acontecer que diante do olhar do alegorista se erga, vinda do seio da terra, a verdadeira face do demônio, rindo-se de todos os disfarces emblemáticos, na sua vitalidade e nudez triunfantes
(Origem do drama trágico alemão, p. 245).

1. Introdução

No valioso estudo sobre o *Nazismo: o triunfo da vontade*, o historiador Alcir Lenharo esboça uma aproximação entre a filosofia estética de Walter Benjamin e a política artística do fascismo alemão. A política como espetáculo no nazismo, o cinema como arte de propaganda partidária, utilizado inescrupulosamente por Joseph Goebbels, a valorização do nacionalismo germânico, como nas óperas de Wagner, já são práticas bem conhecidas e estudadas. A densa e complexa análise de Walter Benjamin sobre a arte também é um tema bastante explorado. Porém não há uma síntese entre ambos, isto é, uma abordagem do fascismo a partir da obra deste crítico da modernidade. Alcir Lenharo apenas abriu a porta do labirinto, que permanece pouco explorado. O que se pretende no decorrer deste artigo é demonstrar que existe uma afinidade eletiva do pensamento benjaminiano como crítica e diagnóstico dos métodos nazistas.

Há um grande debate que engendra a historiografia do fascismo¹, em ambas as obras benjaminianas é pertinente para uma análise específica. De um lado estão os historiadores e teóricos



Walter Benjamin (1892-1940)

marxistas que analisam o nazismo especificamente a partir das relações econômicas e políticas, como consequência de uma crise do liberalismo no período entre-guerras. Dentre os principais expoentes desta corrente está Eric Hobsbawm que, na *Era dos extremos*, busca um “tipo ideal” para compreensão deste regime, caracterizado pelo antiliberalismo, antidemocratismo e anti-socialismo, com um líder carismático (*fuher, duce*). Hobsbawm (1995, p. 133) afirma categoricamente que não fosse a grande depressão causada pelo *crash* da bolsa em 1929, o fascismo não teria se tornado muito significativo na história do mundo, uma vez que a depressão “transformou Hitler de um fenômeno de periferia política no senhor potencial, e finalmente real, do país”. A outra vertente interpretativa, voltada ao mundo das ideias, afirma que não é pela teoria econômica que o misticismo no nazismo pode ser compreendido. Esta corrente critica o marxismo por desprezar a alma e a mente em detrimento do mundo material econômico. Os maiores expoentes dessa interpretação que vê no fascismo um passado mítico idealizado está sintetizado em Wilhelm Reich e sua *Psicologia de massa do fascismo*.

Herbert Marcuse em “A luta contra o liberalismo na concepção totalitária do Estado” complementa as intuições de

¹ O termo “fascismo” deriva de *fascio*, ou feixe de varas que os litores na Roma Antiga carregavam as leis. Simboliza a unidade nacional.

Reich, mostra como a unidade nazista se realizou pela criação de um clima patético e irracional, a partir do conceito de “povo” (*volk*), associado ao sangue (*Blut*) e ao “solo” (*Boden*). Se naturalizara desta forma o social, enraizando-o de um lado no sangue, isto é, a raça no seu sentido mais biológico e irracional, de um outro lado no solo, ou seja, a terra no seu sentido mais sentimental. Estando além dos interesses das classes e dos grupos que se opõem numa sociedade, sendo mais profundo que qualquer realização atual e histórica, povo como nação, o “*volk*” seria mais fundamental do que o Estado (FURTER, 1974, p. 54).

O caráter místico² do nacional socialismo constituía-se no elemento basilar de união nacional, enquanto que o socialismo marxista pretende-se científico, capaz de organizar a sociedade a partir de leis sociais e econômicas de caráter histórico. O nazismo soube capitalizar um passado subjacente, meio mítico e inconsciente, ao passo que a esquerda em geral e, sobretudo, o partido comunista alemão, se enganaram ao desprezá-lo. O nazismo, em certa medida, triunfou porque a esquerda alemã, inclusive o Partido Comunista Alemão, baseou a sua política sobre uma visão simplista da evolução histórica. Imaginavam que se inaugurava, em particular, depois do duplo impacto da derrota militar imperial e do êxito bolchevique russo, um novo período que seria consolidado naturalmente para que a República de Weimar caminhasse forçosamente para a instauração de um paraíso socialista.

² Alcir Lenharo (1986) demonstra que algumas práticas dos nazistas, especialmente das SS e de Hitler, assemelhavam-se à própria eucaristia do catolicismo. Hitler deveria governar efetivamente com a “vontade de Deus”, como “o novo redentor”, diziam os membros do partido.

A concepção de que nadavam com a corrente, da social democracia alemã mecânica é um dos pontos da crítica de Benjamin (Tese XI). Os nazistas podiam assim aspirar à sucessão do movimento revolucionário de esquerda, capitalizando as aspirações frustradas. Ainda mais, podiam se afirmar mais revolucionários do que os “vermelhos”.

A força do nazismo veio da sua capacidade de diferentes tempos numa visão sintética do “Terceiro Reich” em que todos teriam acesso a felicidade. Qualquer semelhança com o Reino de Deus na terra não é mera coincidência.³ Boa parte da propaganda nazista e sua força de persuasão estão relacionadas a elementos sagrados ou míticos. Todavia, como afirma Benjamin (2013, p. 163) em sua “Crônica dos desempregados alemães”, “o Reino de Deus os alcança como catástrofe”, pois “ela é algo como sua imagem inversa, o aparecimento do anticristo. Como se sabe, este arremeda a bênção que foi anunciada como messiânica. Assim sendo, o Terceiro Reich arremeda o socialismo”. De acordo com Michael Löwy (2013), esta passagem é uma espécie de crítica judaico-cristã do nazismo como falso Messias, como anticristo, como manifestação diabólica do espírito do mal, enganador e ardiloso. O socialismo é assim

³ Até mesmo o termo “Terceiro Reich” possui conotação teológica. Para alguns autores ele foi copiado da doutrina do terceiro evangelho do monge calabrês Joaquim de Fiore. Para Joaquim de Fiore, os três estágios da história são o do Pai, do Antigo Testamento, do temor e da lei conhecida. O segundo é o do Filho ou do Novo Testamento, do amor e da Igreja que está dividida em clérigos e leigos. O terceiro estágio, que está por vir, é do Espírito Santo ou da iluminação de todos, em uma democracia mística, sem senhores nem Igreja. “O primeiro Testamento forneceu o caule, o segundo a espiga, o terceiro produzirá o trigo”. (BLOCH, 2006, v.2, p. 64).

teologicamente interpretado como o equivalente da promessa messiânica, enquanto o regime de Hitler é a imensa mistificação que se pretende “socialista e nacional”.⁴

Nem o marxismo, tampouco a social-democracia conseguiram êxito na organização da classe trabalhadora para a oposição eficaz ao fascismo. Este, em contrapartida soube atrair as massas através da falsa capacidade de oferecer segurança e refúgio, superar o estranhamento do homem comum na moderna sociedade industrial⁵, num projeto de vida e morte que transcende a própria noção clássica de política. Talvez a dificuldade de compreender o nazismo é que pouco foi dito em termos teológicos, justamente o ponto de referência de Walter Benjamin.

O fascismo, por outro lado, foi mais eficiente em liberar o ódio no inconsciente das massas, resgatando um passado mítico aliado a uma crença num futuro idealizado pelo “progresso” da técnica. Além da profunda crítica à historiografia “progressista” em vigor na social democracia da República de Weimar, a ideia de um progresso inevitável e cientificamente previsível, o exame da historiografia burguesa daquele período, o historicismo, à concepção de tempo homogêneo e vazio, cronológico e linear; “concepção que, conforme demonstra Benjamin, provoca uma avaliação equivocada do fascismo e a incapacidade de

desenvolver uma luta eficaz contra sua ascensão”.⁶

A partir das premissas apocalípticas, sobretudo para um judeu, nas décadas de 1920 e 1930, Walter Benjamin concebeu uma aproximação original e coerente entre Materialismo Histórico e teologia, entre messianismo judaico e marxismo, para possibilitar, dessa forma, “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”, como afirmou no ensaio sobre o “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (BENJAMIN, 1994). Para romper com a reificação do moderno trabalhador industrial, com a crença ilimitada no progresso da técnica, com a concepção de tempo linear, homogêneo e vazio, para recuperar a “aura perdida”, Benjamin desenvolve o conceito de “interrupção messiânica”. É esse conceito de interrupção da história, associando luta de classes e teologia (marxismo e messianismo), que interliga toda sua produção intelectual. Era necessário explodir o *continuum* da história e Benjamin tocou o alarme de incêndio ainda em 1928, nos aforismos de “Ra de mão única”:

(...) se a eliminação da burguesia não estiver efetuada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo estará perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado (BENJAMIN, 1995, p. 46).

⁴ Apenas a semântica da palavra nazismo assemelha-se a algo parecido com socialismo. Ele deriva das iniciais de Nacional Socialismo, do pomposo nome batizado por Hitler ao “Partido Nacional Socialista dos trabalhadores alemães”.

⁵ A organização da sociedade no nazismo remete aos tempos medievais, romantizando o bucolismo.

⁶ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio a Obras Escolhidas, v.1.

2. Estetização da política e politização da arte

Benjamin propõe, ao mesmo tempo, uma leitura política e uma leitura imanente das obras de arte. Como visto anteriormente, a problemática do fascismo perpassa praticamente toda sua produção intelectual. Mas o ponto central de análise detida sobre o fascismo é, sem dúvida, o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que ele mesmo definiu como a primeira análise da arte estritamente materialista. O teor materialista desta obra é perceptível logo no segundo parágrafo, quando seu autor afirma que a superestrutura de modifica mais lentamente que a base econômica, sendo assim “as mudanças ocorridas nas condições de produção precisariam de mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura” (1994, p. 165). O que não significa que esta passagem deva ser compreendida mecanicamente como determinismo⁷.

⁷ A dialética benjaminiana é compreendida através do conceito de “origem”, mas algumas passagens dispersas no conjunto de sua obra nos dão uma ideia da apreensão de Benjamin quanto ao debate entre a base econômica (infraestrutura) e os níveis de cultura (ou superestrutura). “Marx expõe a correlação causal entre economia e cultura. O que importa, aqui, é a correlação expressiva. Trata-se não de apresentar a gênese econômica da cultura, mas a expressão da economia na cultura” (BENJAMIN, 2006). No ensaio sobre “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, um dos trabalhos em que o materialismo ortodoxo é mais evidente, diz Benjamin: “Sabemos que Marx nunca se pronunciou em pormenor sobre o modo como se deve entender a relação entre base e superestrutura em casos particulares. O que sabemos é que ele pensava numa série de mediações, ou transmissões, que se ativam entre as condições materiais de produção e os domínios mais distantes da superestrutura, nos



Na sequência há uma advertência de que os conceitos empregados no ensaio não são “de modo algum” apropriáveis pelo fascismo. Pelo contrário, podem ser utilizados para a formação de exigências revolucionárias na política artística.⁸

Os subtítulos “Reprodução técnica” e “Autenticidade” examinam a discrepância entre os novos meios de reprodução modernos (xilografia, litografia, fotografia e o mais densamente analisado, o cinema) com as formas artísticas pré-capitalistas, as gregas, sobretudo. Tal reprodução técnica desvaloriza o conteúdo da obra de arte, o que ele chama de “aqui e agora” (Jetztzeit), sua autenticidade. 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 seu testemunho histórico” (p. 168). De acordo com Benjamin, as mais antigas obras de arte surgiram sempre a serviço de um ritual, primeiro mágico e depois

quais se inclui a arte (2012, p. 146). Benjamin conhecia as cartas de Engels que visavam elucidar a questão, nas quais insistia em formas de dependência causal de influência mútua, onde as esferas da cultura possuem relativa autonomia quanto à base, sendo que a teologia e filosofia são as esferas que flutuam mais alto.

⁸ No texto “O autor como produtor”, conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, a metodologia materialista e dialética de Benjamin fica evidente na seguinte passagem: “Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista”. Ao mesmo tempo, “o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1994, p. 122).

religioso, pois “o valor de uma obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico” (p. 171). No momento em que a arte perde sua autenticidade, toda a função social da arte se transforma, “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (p. 172).

Esta transformação estética da arte e da própria percepção, que difere das formas anteriores ao capitalismo, onde a técnica se fundia inteiramente com o ritual, isto é, com o teológico, é inteiramente oposta àquela conjuntura [1935-36], onde a técnica é emancipada deste ritual, transposta para o terreno do político apenas, ou seja, ao profano. O declínio perceptivo contemporâneo é associado ao conceito de “perda da aura”. “O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”, pois “a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido” (p. 168).

O conceito de aura ou “perda da aura” é um daqueles elementos sublimes e complexos em Walter Benjamin. Segundo a leitura de Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 39), aura está relacionada à perda da auréola, ou do halo presente em Baudelaire no *Spleen de Paris*. Já para Olgária Matos (2010, pp. 91-96-152), este fenômeno é fruto direto e teológico dos conceitos marxistas de fetichismo da mercadoria e alienação do trabalhador, pois não se tem mais relação com a tradição “e a aura se enraíza na tradição”, ela completa. Vele lembrar a frase clássica de Marx nos *Manuscritos econômico-filosóficos*: “A desvalorização do mundo humano aumenta em proporção direta com a valorização do mundo das coisas”. Se se pode esboçar uma hipótese pessoal sobre o conceito de aura, diria que ele tem relação com a tradição das sociedades artesanais, do

trabalho dos mestres de ofício, do camponês, do marinheiro (ver o ensaio “O narrador”), que possuíam contato direto com a mercadoria que produziam; seu trabalho não lhes era alienado, logo a percepção teoricamente estaria relacionada à tradição e não à técnica. Outra suspeita, esta mais interessante, é que o conceito de aura surge exatamente através das experiências de Benjamin de alteração da percepção com drogas. É na descrição dos efeitos do haxixe em 1930 que ele surge pela primeira vez. A descrição é detalhada:

Primeiro, a ausência da aura manifesta-se em todas as coisas, e não apenas em algumas, como em geral se pensa. Segundo, a aura transforma-se totalmente com cada movimento do objeto dessa aura. Terceiro, a aura de modo alguma é aquele feixe mágico e impecável de luz espiritual que aparece nas imagens da literatura mística vulgar. Pelo contrário, o que caracteriza a aura é o ornamento, um envolvimento ornamental no qual a coisa ou o ser estão mergulhados como num estojo. Talvez nada dê uma ideia tão autêntica da aura como os quadros tardios de van Gogh, nos quais – poderiam descrever-se assim esses quadros – a aura é parte integrante da pintura de todos os objetos (BENJAMIN, 2013, p. 157).

É sintomático que esta rica descrição só venha à luz após essas experiências de alteração dos sentidos, quase sempre acompanhadas por médicos, onde numa delas com o amigo Ernst Bloch, Benjamin descreve que sentiu o toque no joelho muito antes de Bloch o tocar.⁹

⁹ Todavia, relacionado à arte, o conceito de aura visa estabelecer a distinção entre a reprodução tradicional da obra de arte e sua reprodução técnica. É no “aqui-e- agora” do original que

Aquilo que não mais pertence ou não tem contato com o produtor é uma forma de alienação; em Benjamin, o conceito de alienação não está restrito apenas ao trabalho ou à mercadoria, mas também está relacionado à alienação cultural, à perda de experiência¹⁰ e tradição. Esta autoalienação humana está relacionada com a representação do homem pelo aparelho, pelo cinema. Aparentemente ambígua e idealizada, a abordagem da técnica cinematográfica no ensaio sobre a obra de arte revela-se uma crítica ferrenha a própria noção de democracia, na medida em que o cinema foi apropriado pelo fascismo como uma fonte eficaz de controle das massas. Na medida em que o fascismo tenta organizar as massas proletárias sem alterar as relações de produção e propriedade, ele permite que elas apenas se expressem, sem alterar essas relações. Nos grandes comícios, desfiles, espetáculos esportivos e guerreiros, todos cuidadosamente captados pelas câmeras de gravação, a massa vê seu próprio rosto, ela tem o direito de exigir a ser filmada. Apenas esteticamente, portanto, as massas participam do jogo político¹¹.

A relação cinema-fascismo é analisada por Benjamin em seus pormenores. Em primeiro lugar, a introdução do cinema

consiste sua autenticidade, originalidade e inacessibilidade.

¹⁰ Hitler conhecia bem esta carência, pois considerava que a propaganda deveria ser popular, dirigida às massas, desenvolvida num formato de simples compreensão. “As grandes massas”, dizia ele, “têm uma capacidade de recepção muito limitada, uma inteligência modesta, uma memória fraca” (Cf. LENHARO, p. 47).

¹¹ É lícito citar o exemplo da televisão como moderno espelho de Narciso, analisado por Pierre Bourdieu (1999), no livro *Sobre a televisão*. É possível estabelecer alguns pontos entre o narcisismo na TV e no cinema.

falado representou um retrocesso, pois restringiu seu público aos limites da fronteira linguística. Este fenômeno é concomitante à apropriação e ênfase dada pelo *nacional socialismo* aos interesses nacionais, germânicos. Em segundo lugar, o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias iminentes das massas. Na medida em que o cinema exprime por meios naturais e por sua força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso, do sobrenatural. Além disso, estimula a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar da consciência de classe. Em terceiro lugar, a exposição do político passa ao primeiro plano, com isso os parlamentos se atrofiam, bem como o teatro. Esta comparação parlamento-teatro, cinema-fascismo expõe claramente o declínio da tradição e da percepção na modernidade. Em suma, “vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais” (BENJAMIN, 1994, p. 185).

Não é mera coincidência que na conclusão do ensaio sobre reprodução técnica da arte algumas frases são idênticas ao artigo de 1930, intitulado “Teorias do fascismo alemão”. Como relação de causa e efeito do fascismo às portas do poder, Benjamin (1994, p. 61) afirma que “a realidade social não está madura para transformar a técnica em seu órgão e que a técnica não é suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade”. No mesmo sentido, a “guerra imperialista é codeterminada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua

débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro” (BENJAMIN, 1994, p. 61).

No artigo sobre *Eduard Fuchs: historiador e colecionador*, escrito logo após a redação do ensaio sobre a arte, em 1937, o ponto central da filosofia da história de Walter Benjamin fica patente. O conceito de que não há um documento de cultura que não seja também um documento de barbárie. A desastrosa recepção da técnica capitalista, para Benjamin, extrapola o fato de a técnica só servir à sociedade para a produção de mercadorias. As questões que a humanidade coloca à natureza – escreve Benjamin – são codeterminadas pelo estágio de sua produção. “Este é o ponto em que o positivismo fracassa, porque, na evolução da técnica, [o positivismo] só foi capaz de reconhecer os progressos da técnica, não os retrocessos da sociedade”. O entusiasmo com a técnica, evidenciado em frases ilusórias como “De nada vale tornarmo-nos anjos, o caminho de ferro vale mais do que um belo par de asas”, logo se tornaria destrutivo, com a segunda guerra mundial. (BENJAMIN, 2012, p. 145).

3. “Origem do drama nazista alemão”

A obra mais densa e elaborada de Benjamin é certamente a *Origem do drama barroco alemão*. Inicialmente apresentado como tese de livre docência ou Habilitação na Universidade de Frankfurt, tem como propósito inicial distinguir a forma desse drama, enquanto “drama trágico” (*Trauerspiel*)¹², da tragédia (*Tragödie*),

¹² *Trauerspiel* deveria traduzir-se, literalmente, por “drama lutuoso”, que não corresponde a nenhuma designação do gênero em português. Optei por “drama trágico” para fugir à tradução, comum em línguas românticas, de “drama barroco” que não está no termo original nem designa também nenhum gênero dramático

e procura demonstrar as afinidades existentes entre a forma literária do drama trágico e a forma artística da alegoria¹³. A tese foi esboçada em 1916, num curto texto chamado “Drama barroco e tragédia”. O fragmento é uma das primeiras formulações do que Michael Löwy (2013, p. 15) chama de “crítica teológica” ao tempo mecânico, e constitui um dos fundamentos filosóficos de sua rejeição às ideologias do progresso. Para Walter Benjamin, não se pode pensar nenhum acontecimento empírico isolado que não tenha uma relação necessária com a constelação temporal específica em que acontece. Mas o tempo da história é diferente do tempo da mecânica, ele pondera. O tempo dos calendários ou dos ponteiros do relógio não contém o que ele chama de “tempo preenchido”, pois são mecanicamente ascendentes, quantitativos, em detrimento do tempo vivido, ou da experiência. “A esta ideia do tempo preenchido chama-se na Bíblia – e esta é a sua ideia histórica dominante – o tempo messiânico” (BENJAMIN, 2011, p. 262).

A problemática da dualidade temporal da história acompanha Benjamin da juventude até as teses “Sobre o conceito de história”. Outro ensaio também de 1916 examina “O significado da linguagem no drama barroco e na

particular (nota do tradutor João Barrento). Neste artigo utiliza-se o termo “drama trágico”, seguindo as explicações de Barrento; contudo, alguns autores ainda fazem uso do termo drama barroco, e outros preferem não traduzi-lo, mantendo o termo em alemão: “Origem do *trauerspiel* alemão”.

¹³ “O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os estóicos chamam de *hyponoia* (subpensamento) e à qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer)” (GAGNEBIN, 1999, p. 34)

tragédia” (BENJAMIN, 2013), com uma insinuante nota comparativa entre o estado político do barroco e do classicismo em decadência nos tempos de Weimar: “[...] enquanto a criação queria se derramar na pureza, o ser humano portou a coroa dessa criação. Esse é o significado do rei no drama barroco e esse é o sentido das ações do chefe de Estado e das ações do Estado. [...] O tempo histórico destruído de sentimento”. Deve-se levar em conta também o fato de que a tese foi escrita não muito tempo depois da eclosão do movimento espartaquista em Berlim (1919) e da efêmera *Räterepublik* (“República dos Conselhos”) na Baviera (1918-1919).

Durante a fase de conclusão da *Habilitation*, Benjamin esteve em Capri e manteve contato com a revolucionária bolchevique Asja Lacis. O encontro em Capri também deixou memórias publicadas por Asja Lacis¹⁴. Ele estava mergulhado no trabalho sobre a *Origem do drama trágico alemão*. Quando disse que se tratava de uma investigação sobre a tragédia barroca alemão do século XVII, que só muito poucos especialistas conhecem essa literatura, e que tais tragédias nunca são representadas, Asja Lacis fez uma careta e questionou: “Para que ocupar-se de uma literatura morta?” Ele ficou uns momentos calados e depois disse:

Em primeiro lugar, introduzo na ciência, na estética, uma nova terminologia. Eu mostro a diferença a princípio entre tragédia e drama trágico. Os dramas do barroco expressam desespero e desprezo do mundo – são realmente peças tristes e trágicas; já a atitude dos tragediógrafos gregos e dos poetas propriamente trágicos em relação ao mundo e ao destino é a de uma

total inflexibilidade. Esta diferença de atitude e de sentimento do mundo é importante. Tem de ser levada em consideração, e implica por fim uma distinção de gêneros – concretamente da tragédia e do drama trágico. A dramaturgia barroca está, de fato, na origem das peças em que predomina a tristeza e o luto, muito comuns na literatura alemã dos séculos XVIII e XIX.

Em segundo lugar e mais importante, explicou Benjamin, a investigação não era apenas um trabalho acadêmico, mas tinha uma relação muito direta com problemas de grande atualidade na literatura contemporânea. Acentuou o fato de que na sua investigação ver a dramaturgia barroca, no que à busca de uma linguagem das formas se refere, como fenômeno análogo do Expressionismo¹⁵. Por isso tratou de forma tão pormenorizada a problemática artística da alegoria, dos emblemas e do ritual. Os teóricos da estética trataram até aquele momento a alegoria como um meio artístico de segundo plano. O que Benjamin queria demonstrar é que a alegoria é um meio de expressão de grande valor artístico, e mais ainda, que ela é uma forma particular da percepção artística.

“Naquela época, as suas palavras não me satisfaziam”, continua Lacis, “Perguntei-lhe se encontrava também

¹⁵ Importante ressaltar que dentre as vanguardas de arte predominantes na Europa daquele período, Benjamin legou pouca atenção ao Expressionismo, preferindo análises sobre o Surrealismo e Dadaísmo. Talvez isso se explique pelo fato de que alguns filmes expressionistas foram apropriados aos interesses dos nazistas, como o *Fausto*, de Murnou, de 1926. É preciso verificar esta relação, de início a partir do clássico de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*. Um artigo de Romero Freitas pode balizar as investigações: *Expressionismo, epistemologia e política*. Cadernos Benjaminianos. Belo Horizonte, 2013, p. 177-184.

¹⁴ Em anexo ao livro sobre a *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2012).

analogias entre a visão de mundo dos dramaturgos do Barroco e do Expressionismo, e que interesses de classes elas exprimiam. Ele respondeu de maneira imprecisa e acrescentou em seguida que andava a ler Lukács e começava a interessar-se pela estética materialista”. Nessa altura, em Capri, não ficou claro para ela a ligação entre a alegoria e a poética moderna. “Agora, retrospectivamente, compreendo o modo clarividente como Walter Benjamin se apercebeu dos problemas formais da modernidade”, concluiu Asja Lacis.

No livro dobre o *Drama trágico alemão*, a dialética benjaminiana distingue aquilo que, na experiência histórica, nos afeta a partir das origens (*ursprung*): “O que é próprio da origem [e não gênese] nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo. A origem (...) tem a ver com a pré e pós-história dos fatos” (BENJAMIN, 2011, p. 34). O conceito de “origem”¹⁶ é certamente bastante complexo e obscuro. Segundo filósofo Romero Freitas¹⁷, um dos especialistas

¹⁶ “A origem não é só ‘*Entstehung*’ (um surgimento, um nascimento milagroso), mas sobretudo, ‘*Ursprung*’ (momento original que sempre se renova). Daí a frase misteriosa de Walter Benjamin: ‘*Ursprung ist der Ziel*’ (A origem é o alvo); ou para citar Ernst Bloch “A Gênese é o fim”. A criação com fundamentação que nos antecede, torna-se o movimento pelo qual estamos chegando à plenitude” (FURTER, 1974, p. 57).

¹⁷ De acordo com o professor Romero Freitas, com quem mantivemos correspondência, os estudos sobre Benjamin encontram-se em um nível maduro no Brasil, mas são poucos os trabalhos que associam a teoria messiânica da história e o conceito de “origem” benjaminiano empiricamente. Para Freitas há uma afinidade entre a ideia ou origem em questão com os movimentos messiânicos, como desdobramento de uma tradição profética que faz parte de toda a cultura ocidental, marcada pelo judaísmo e

na obra de Walter Benjamin no Brasil, uma estratégia interessante é entendê-lo como uma espécie de “estrutura” histórica, algo como uma ideia platônica, porém historicizado. Para o filósofo da Unicamp Márcio Seligmann-Silva (2008), *ursprung* – literalmente proto-salto – significa saltar e fazer pontes entre fragmentos da redenção, isto é, uma rememoração do evento original que se transforma em tradição cultural. Jeanne Marie Gagnebin (1999, p. 10) reitera que *ursprung* designa a origem como salto [*Sprung*] para fora da sucessão cronológica niveladora e linear tradicional; pelo seu surgir a origem quebra a linha do tempo¹⁸.

Walter Benjamin insiste no aprisionamento do homem barroco ao mundo terreno: “Não existe uma escatologia barroca; por isso, o que existe é um mecanismo que acumula e exalta tudo o que é terreno antes de entregá-lo à morte. O além é esvaziado de tudo aquilo que possa conter o mínimo sopro mundano [...]” (2011, p. 61). Para um pensador dialético seria incoerente analisar uma “literatura morta” do barroco alemão (como sentenciou sarcasticamente Asja Lacis) sem relação prática com seu mundo contemporâneo. Romero Freitas tem a mesma suspeita que é objeto de investigação deste trabalho, “a impressão inquietante de que o livro não é apenas uma tese sobre o barroco, mas, em alguns momentos, parece ser também a defesa “esotérica” de uma concepção barroca da história. A crise de Weimar tem, portanto, uma afinidade

cristianismo. Ver a revista Artefilosofia, *Dossiê Walter Benjamin*. Ouro Preto, n.6, abril 2009.

¹⁸ Na definição de Peter Szondi, o “tempo verbal de Benjamin não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, mesmo assim, passado.” (Dossiê Benjamin, Artefilosofia).

eletiva¹⁹ com a crise barroca” (FREITAS, 2013, p. 179). O conhecimento de um gênero literário específico (objetivo “exotérico” do livro) é também um meio para o reconhecimento de uma crise do presente (objetivo “esotérico” do livro). Enquanto a literatura barroca do século XVII evidencia o que Max Weber chamou de “desencantamento de mundo”, uma crise teológica perante a Reforma Protestante onde a escatologia²⁰ cristã parece ausentar-se; na breve e efêmera República de Weimar é o filisteísmo burguês que predomina, aquilo que pode ser definido – tal como num ensaio-esboço de Benjamin – como o “capitalismo como religião”.²¹

Além da relação do barroco com a modernidade, com a ascensão do

¹⁹ “Afinidade eletiva”, originalmente um romance de Goethe, foi apropriado pela sociologia para estabelecer correspondências entre temas aparentemente contraditórios como política e religião, aproxima esferas distantes em relações de simbiose. Ver em especial o clássico de Michael Löwy, *Redenção e Utopia*.

²⁰ A escatologia consiste, assim, numa situação de dar as costas ao futuro. A palavra propriamente saiu de uma má tradução do hebraico: *ta eschata* é tida como para restituir o hebreu *akhar*, o qual, como se diz, não significa as últimas coisas, mas o que vem após a expressão usual *be-akharit há-yaminm*, frequentemente traduzida pelo “ao fim dos tempos”, designa o após-dos-dias, o futuro. A filosofia da história do catolicismo é escatológica, porque conduz inevitavelmente ao fim dos tempos (BENSUSSAN, 2009).

²¹ Nessa questão compreende-se a influência do Romantismo alemão em Benjamin. Todavia, romantismo não significa, ou não deve ser entendido como “reação política” (Chateaubriand) ou “medievalismo alemão patriótico”, nem como “escola literária”. O que o romantismo de Goethe, Schiller, Kant, Fichte e a Revolução Francesa têm em comum é que todos eles são antifilisteus, expressão que designa, na linguagem cultural do século XIX, a estreiteza, a mesquinha e a vulgaridade burguesas (LÖWY, 1989).

fascismo, há ainda uma instigante questão a ser investigada. Questão esta colocada pelo próprio Scholem, quanto apontou o fato de Benjamin ter se ocupado, “também enquanto materialista histórico [...] intensivamente apenas de autores ditos ‘reacionários’, como Proust, Julien Green, Jouhandeau, Gide, Baudelaire, George”. Num caso específico, a ocupação com um teórico reacionário continua a ser significativa: as diversas citações da *Teologia Política*²² do teórico fascista do direito político Carl Schmitt, citações que vão além do circunstancial.²³

Benjamin escreveu a Schmitt em dezembro de 1930, numa carta que aguça a imaginação:

Excelentíssimo senhor professor,

Receberá dentro de dias, enviado pelo editor, o meu livro *Origem do Drama Trágico Alemão*. [...] Constará facilmente como o livro é devedor do seu trabalho, na exposição sobre a doutrina da soberania no século XVII. Permita ainda que lhe diga que encontrei também nas suas obras, em particular na *Ditadura*, e nas suas reflexões sobre a filosofia política a confirmação dos caminhos das minhas investigações no domínio da filosofia estética. Se a leitura do meu livro o levar à percepção deste

²² Para Carl Schmitt, “todos os conceitos pregnantes na teoria moderna do Estado são conceitos teológicos secularizados” (*apud* LÖWY, 2005, p. 134).

²³ Como demonstra o próprio Benjamin, num Currículo *Vitae*, provavelmente de 1928: “Origem do drama barroco alemão, articula-se, por um lado, com as ideias metodológicas de Alois Riegl na sua doutrina da vontade artística, e por outro com as tentativas contemporâneas de Carl Schmitt, que, na sua análise das ações políticas, opera um ensaio análogo de integração de manifestações que só aparentemente se podem isolar em domínios separados.”

sentimento, darei por bem sucedida a minha intenção ao enviar-lho.²⁴

Curiosamente em dezembro de 1930 Benjamin planejava com Bertold Brecht a edição de uma revista que serviria a propaganda do materialismo dialético. Nesta época não tinha quaisquer dúvidas de que a “*intelligentsia* burguesa se devia submeter aos métodos do materialismo dialético”. Então porque escrever para um teórico do fascismo, ainda mais, qual a relação de uma tese sobre a literatura barroca e o fascismo? Uma complexa questão que permanece obscura e carece de uma análise detalhada.

Como se sabe, os planos de Benjamin para a habilitação ou livre docência fracassaram. Inversamente ao que se pode imaginar, a recusa não gerou no autor do *Drama Barroco* qualquer ataque de cólera, indignação ou rancor. Mas ele escreveu um prólogo de dez linhas endereçado à Universidade de Frankfurt, com tons sarcásticos e depreciativos:

Quero contar pela segunda vez a história da Bela Adormecida.

Dorme na sua sebe espinhosa e um dia, ao fim de muitos anos, acorda.

Mas não com um beijo de um príncipe feliz.

Foi o cozinheiro que o despertou, ao dar ao aprendiz aquela bofetada que, com a força acumulada ao cabo de tantos anos, ressoou pelo palácio inteiro. [...]

Há muito tempo que alguém devia ter dado a bofetada que há-de ecoar pelos salões da ciência.

Nessa altura despertará também a pobre verdade aqui contida, que um

dia se picou na antiquada roca de fiar, quando, sem autorização para isso, quis tecer para si própria, numa arrecadação cheia de talha velha, uma beca professoral.

A decepção de Benjamin seguramente foi maior com a publicação do livro em 1928: “O meu livro *Origem do drama trágico alemão* é a prova provada da distância que separa a observação rigorosa dos métodos de investigação acadêmica mais autênticos do atual modo de estar do meio científico idealista-burguês: nem um universitário alemão lhe dedicou uma crítica”, queixou-se. A ironia é que Theodor Adorno recebeu a *Habilitation* em filosofia na mesma universidade que recusara a tese benjaminiana. Ele cita em sua aula inaugural, repetidas vezes e com destaque ao livro de Benjamin. No verão de 1932, Adorno orientou um seminário sobre a *Origem do drama barroco alemão...* Sem dúvida, a *bofetada* ressoou por toda a Alemanha.

No mesmo ano de conclusão do livro sobre o *Trauerspiel* alemão [1925], na crônica “As armas do futuro” – texto profético e um alerta sobre as armas de destruição em massa que foram inauguradas na Primeira Guerra Mundial – Benjamin demonstra preocupação com a conjuntura política da Alemanha. Profeticamente refere-se a futuras batalhas com cloroacetofenona (gás lacrimogêneo), sulfeto de dicloroetila (gás mostarda) e difenilamina cloroarsina (gás lewisita). “A guerra vindoura será um front espectral. Um front que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, diante das ruas, diante da porta de cada uma de suas casas” (2013, p. 69). Assim, completa Benjamin com um humor negro e trágico, “essa guerra, a guerra do gás que vem pelos ares, representará um risco literalmente de ‘tirar o fôlego’”

²⁴ As cartas de Benjamin durante e após a redação da *Habilitation* estão em anexo ao livro, o que permite uma investigação detalhada, trata-se também de um arquivo acessível.

(*Ibid.*). Naturalmente a indistinção entre civis e militares combatentes, um dos direitos mais sólidos da humanidade, é negligenciado pela guerra de gases.

É sintomático que o texto foi publicado em junho de 1925, no mesmo ano e contexto das investigações sobre o Drama Barroco... Esta mesma problemática bélica ressurgiu no artigo de 1930, “Teorias do fascismo alemão”, onde alguns parágrafos são idênticos ao esboço de 1925, sobre a guerra com armas químicas. Pois “a guerra de gases se baseará nos recortes de destruição, com riscos levados *ad absurdum*” (1994, p. 63). O que ele não pôde prever, mesmo com todo seu pessimismo²⁵ característico, foi Hiroshima e Auschwitz.

4. Um encontro dialético com Ernst Bloch

Benjamin e Bloch podem ser representados como o deus romano Janus. Na mitologia romana, Janus (ou Jano) é um deus bifronte que mantém uma face para o que foi e outra para o vir-a-ser, ou seja, uma para o passado e outra para o futuro, uma é o velho e a outra é o jovem. É também o deus das transformações e o guardião dos portais e caminhos. Como “irmãos siameses”,

²⁵ A resignação fatalista ou o *Kulturpessimismus* intelectual deve dar lugar a um pessimismo a serviço da emancipação, sobretudo, antiprogredista. O otimismo liberal-burguês ou socialdemocrático, cujo programa não é senão *continuum* temporal linear, deve ceder lugar ao pessimismo de convergência entre surrealismo e comunismo. Walter Benjamin tomou emprestado o conceito de “organização do pessimismo”, em *La Révolution et les Intellectuels*, de Pierre Naville. Naville, então redator da revista *La Révolution Surréaliste*, dizia ser o pessimismo “a fonte do método revolucionário de Marx”; único meio de “escapar às nulidades e às desventuras de uma época de compromisso”. (Ver o ensaio de Benjamin sobre “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”).

ambos representam a mais pura tradição judaica, impregnados de messianismo teórico, com a diferença apenas que Bloch volta-se para o horizonte do amanhã, do porvir, das utopias concretas; enquanto que Benjamin analisa a experiência em vez da expectativa. Esses filósofos alemães e judeus mantiveram uma intensa relação recíproca de crítica e amizade durante toda a década de 1920, período de ascensão nazista.

Atualmente Ernst Bloch é bastante conhecido como o pensador das utopias concretas, da ontologia do ainda-não-consciente, desenvolvido nas mais de 1500 páginas de sua obra magna intitulada *O princípio esperança*, em três volumes. Há, contudo, uma intensa produção que permite estabelecer um diálogo implícito com Benjamin quanto às questões da estética fascista. Desde suas obras de juventude (Espírito da utopia; Thomas Münzer como teólogo da revolução) dos tempos de República de Weimar, há esboços da “sociologia assíncrona” da sociedade alemã, desenvolvida em detalhes na década de 1930, no livro específico sobre a escalada nazista chamado Herança desta época (*Erbschaft dieser Zeit*).

A teoria da assincronia consiste em demonstrar que nem todos vivem no mesmo Agora, ou seja, trata da “não simultaneidade dos tempos”. Para Bloch, não existe um paralelismo entre a evolução histórica de diferentes séries de eventos, entre diversos estratos que coexistem numa mesma sociedade, com uma diferente percepção do tempo e, talvez, com o espaço social. É assíncrono aquilo não é simultâneo ao capitalismo de respectiva época, é “portanto uma consciência que se coloca de forma oblíqua, ‘atravessada’ em relação às superestruturas culturais e espirituais que correspondem ao

respectivo nível de desenvolvimento das forças produtivas e das condições de produção capitalista (MUNSTER, 1997, p. 221). São formas de consciência nas quais se mantêm elementos do pensamento pré-capitalista, pré-industrial, mesmo após esses pressupostos econômicos terem sido liquidados. Persistindo certo romantismo e aversão ao progresso. Trata-se de um pensador dialético que não estabelece simples relação de reflexo ou dependência da cultura (superestruturas) em relação à base econômica (infraestrutura).

O primeiro esboço da “não simultaneidade dos tempos sociais” tinha já surgido na obra de Bloch quando refletiu sobre a relação entre a arte música – arte coletiva e social por excelência – e a sua discrepância com o desenvolvimento socioeconômico da sociedade em geral. Esta primeira observação ampliou-se quando ao analisar o fracasso da rebelião camponesa e o martírio de Thomas Münzer, Bloch notou uma segunda discrepância entre as possibilidades reais de uma sociedade e as ideias que podem animar simultaneamente certos grupos. Assim, organiza-se uma visão complexa da realidade social que orienta a interpretação blochiana da sociedade alemã do começo do século XX. Naquela sociedade, organizada de cima para baixo numa só nação, continuam coexistindo não só diversas classes sociais, cada uma com seu tempo particular, cada membro de uma classe vivendo os eventos históricos em função dos ritmos básicos da sua classe, mas tempos latentes, míticos e arcaicos ou utópicos e antecipadores que se podem transmitir de uma classe a outra, complicando portanto a tomada de consciência de classe (FURTER, 1974, p. 51).

O nazismo conseguiu a convergência dos mais diversos tempos existentes na sociedade alemã no começo do século. Quais seriam esses tempos?

1) Havia, primeiro, os tempos míticos. O “tempo periódico” ou “recorrente” de uma população apegada às suas crenças arcaicas, que se expressarão, por exemplo, no mito da “terra e sangue”. 2) O “tempo messiânico” que se expressa na Alemanha durante muitos séculos pela espera do herói político. 3) O “tempo apocalíptico” que afirma que surgiria e se instalaria na Europa o Terceiro Reino, o paraíso do Espírito Santo e da Felicidade. Mito que atravessou não só toda a Europa, como também os séculos desde Joaquim de Fiore²⁶, até Hitler com o seu grotesco e trágico Terceiro Reich. 4) Tempos puramente sociais como o “tempo recessivo” caracterizava a visão de mundo da pequena burguesia, que se encontrava naquela época em recessão econômica e de inflação, esmagada por uma proletarização de fato à qual só poderia opor uma exaltação moralista das suas impossíveis virtudes. 5) Havia também o “tempo vazio”, o tempo zero, das grandes massas urbanas. As massas esperavam sair de sua condição miserável de *lumpenproletariat* para tornarem-se bons cidadãos, isto é, pequenos burgueses aceitos e integrados. 6) Havia enfim, o “tempo processivo” que valorizava as mudanças – mas de maneira formal somente. Ignorava as opções, as escolhas e as decisões que cada mudança devia na realidade implicar. Este tempo era o último traço do “tempo revolucionário socialista” (FURTER, 1974, pp. 63, 64, 65).

²⁶ Monge calabrês que viveu no século XII, conhecido pela doutrina do Terceiro Evangelho. Ver nota 3.

Bloch constata que os nazistas exploraram fraudulentamente a assincronia. Entretanto eles tinham a seu favor as condições sincrônicas, isto é, o monopólio do poderoso capital alemão ameaçado pelo socialismo. O poder de persuasão nazista através da fraude e do plágio aos elementos socialistas é perceptível na difusão da cor vermelha, na falsificação e malversação de termos fundamentais ao marxismo, com o objetivo de camuflar a contradição entre trabalho e capital. Ironicamente, Bloch afirma que o pomposo título do “Partido nacional-socialista dos trabalhadores alemães”, foi criado para que “os assassinos e suas vítimas pudessem se cumprimentar como camaradas”, na medida em que ele “pratica a superação do proletariado proposta por Marx por meio de fuzilamentos e campos de concentração” e, ao mesmo tempo, se apresenta como o “verdadeiro Jacó do socialismo”.

Deve-se ter em mente as palavras de Benjamin descritas na introdução deste trabalho, análogas às de Bloch, de que o nazismo arremeda o socialismo, como o anticristo imita a promessa messiânica. Bem como uma interpretação teológica e política sobre o nazismo, escapando de análises meramente econômicas.

Considerações finais

Como se sabe, Benjamin sucumbiu à perseguição nazista e optou pelo suicídio numa fuga das tropas da Gestapo, na fronteira entre França e Espanha, em 1940. Mas ele nunca perdeu sua desesperada esperança na Revolução, apesar do pessimismo dos seus últimos escritos, mas redefiniu-a através de uma nova imagem alegórica, nas notas preparatórias para as Teses “Sobre o conceito de história”, invertendo os lugares comuns da esquerda “progressista”: “Marx disse

que as revoluções eram as locomotivas da história. Mas talvez elas sejam um pouco diferentes. Talvez as revoluções sejam a mão da espécie humana que viaja nesse trem puxando os freios de emergência” (LÖWY, 2008, p. 213).²⁷

A afinidade eletiva entre utopia libertária e religião, política e messianismo tende a chagar ao grau de fusão, teoricamente nas obras de Walter Benjamin, Ernst Bloch²⁸ e do jovem Lukács.²⁹ A forma original em gestação, a figura inédita que se esboça nessa alquimia espiritual complexa na obra benjaminiana e blochiana, é a de uma nova concepção de história e de temporalidade que Michael Löwy, emprestando uma expressão de George Lukács, chamou de messianismo histórico ou concepção romântico-

²⁷ A mesma citação reaparece em outro trabalho de Löwy (2005, p. 93-94), com tradução ligeiramente modificada: “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência”.

²⁸ Para Ernst Bloch o conceito de revolução ou de movimentos sociais ainda está longe de ser puramente social ou político, ele conserva a carga ético-religiosa, milenarista dostoiévskiana. Bloch cita *Os Irmãos Karamazov* onde Dostoiévski escrevia que o “socialismo é a Torre de Babel que se constrói para fazer o céu descer sobre a terra” e faz uma analogia entre Jó do Antigo Testamento - como sendo um Prometeu hebraico, defendendo energicamente o direito e a rebelião - e o personagem Ivan Karamazov: “Creio em Deus, mas recuso o seu mundo” (MUNSTER, 1993, p. 65).

²⁹ Em obra sobre a evolução política de Lukács e os intelectuais revolucionários da primeira metade do século XX, Michael Löwy (1979) cita as memórias de Marianne Weber, a esposa de Max Weber, que descreve o jovem Lukács como “agitado por esperanças escatológicas na vinda de um novo Messias” e considerando “uma ordem social fundada na fraternidade como pré-requisito da Salvação”.

messiânica da história. Oposta à concepção estritamente *quantitativa* da temporalidade, que percebe o movimento da história como um *continuum* de aperfeiçoamento constante, de evolução irreversível, da acumulação crescente, da modernização cujo motor reside no progresso científico, técnico e industrial, em suma como contraponto ao paradigma do progresso, o messianismo histórico ou concepção romântico-milenarista da história está em ruptura com essa filosofia do progresso e com o culto positivista do desenvolvimento científico e técnico. Propõe uma concepção *qualitativa*, não evolucionista do tempo histórico, na qual a volta ao passado representa o ponto de partida necessário para o salto em direção ao futuro, em oposição à visão linear, unidimensional, puramente quantitativa da temporalidade enquanto progresso cumulativo (LÖWY, 1989).

Quanto a essa concepção da História de Benjamin, Michael Löwy (2005, p. 95) adverte que o vínculo entre a era messiânica e a sociedade sem classes não pode ser compreendido unicamente em termos de secularização,³⁰ uma vez que o religioso e o político conservam, em Benjamin, uma relação de reversibilidade recíproca, de tradução mútua, que escapa a qualquer redução unilateral: “em um sistema de vasos comunicantes, o fluido está necessariamente presente em todos os ramais simultaneamente”. Tende a escapar às distinções tradicionais entre religião e vida secular, sagrado e

³⁰ Max Weber (1983) define a secularização como um processo pelo qual o conjunto de fenômenos saídos das representações religiosas que desaparecem ao incorporarem-se nas sociedades históricas. Weber compreende a secularização como um movimento trazido intimamente pela dialética histórica própria do cristianismo.

profano (Durkheim), natural e sobrenatural (Max Weber), transcendente e imanente (Eliade). O termo ateísmo-religioso – proposto por Lukács a propósito de Dostoiévski – permite delimitar essa figura paradoxal e buscar o ponto de convergência messiânica entre o sagrado e o profano.

Tentou-se uma análise crítica-alquimista entre a metafilosofia teológica e política de Benjamin com a conjuntura alemã do período entre-guerras. Sem perder de vista, porém, as dimensões materiais e sociais, pois não se pode apreender o movimento das formas de vida cultural e religiosa sem relacioná-las com as mudanças da estrutura econômica e social. Michael Löwy (1989, p. 109), citando Miguel Abensour, demonstra que a dimensão religiosa não é uma fuga do político para o místico, mas uma forma de “buscar o desvio do absoluto que permitiria à utopia subverter os jogos políticos clássicos, situar-se em relação à questão revolucionária”. Mas em vez de “determinação” pela economia, é preciso discuti-la em termos de vínculo, ou dependência, da cultura em relação à realidade socioeconômica.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas volume 2. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas volume 3. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autentica, 2011.

- _____. *O capitalismo como religião*. Organização Michael Löwy; tradução Nélío Schneider, Renato Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Tradução e prefácio de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminas, 1993.
- _____. *Imagens do pensamento*, sobre o haxixe e outras drogas. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter [et al.] Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Org. Tadeu Cipistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BENSUSSAN, Gérard. *O tempo messiânico*: tempo histórico e tempo vivido. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2009.
- BERTONHA, João Fábio. *Sobre a Direita*: Estudos sobre o fascismo, o nazismo e o integralismo. Maringá: EDUEM, 2008.
- _____. *Fascismo de esquerda?* Sobre a necessidade de revisão conceitual de um termo perigoso. Revista Espaço Acadêmico, 142, março de 2013.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. 3 volumes. Tradução Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, 2006.
- FREITAS, Romero. Estética e fascismo em Walter Benjamin. In: FRECHEIRAS, Maria L.O.; NEVES, Sérgio R. (Orgs.). *Linguagem e filosofia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- _____. Expressionismo, epistemologia e política. *Cadernos benjaminianos*, número especial. Belo Horizonte, 2013, páginas 177-184.
- FURTER, Pierre. *A Dialética da Esperança*: uma interpretação do pensamento utópico de Ernest Bloch. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- KONDER, Leandro. *Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- LENHARO, Alcir. *Nazismo*: “o triunfo da vontade”. São Paulo: Ática, 1989.
- LÖWY, Michael. *A guerra dos deuses*: religião e política na América Latina. Tradução de Vera Lucia Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio, uma leitura das teses sobre o conceito de História. Tradução de Wanda Nogueira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Romantismo e messianismo*: ensaios sobre Georg Lukács e Walter Benjamin. Tradução de Myrian Veras Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Redenção e utopia*: o judaísmo libertário na Europa Central: um estudo de afinidade eletiva. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- _____. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*: a evolução política de Lukács (1909-1929). São Paulo: Lech, 1979.
- _____. *A filosofia da história de Walter Benjamin*, IEA-USP, 2002.
- MATOS, Olgária Chain F. *Benjaminianas*: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- MÜNSTER, Arno. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. São Paulo: Unesp, 1997.
- SCHOLEM, Gershon. *Correspondência*. Tradução Neuza Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A porta estreita pela qual pode entrar o Messias*. Reflexão: Filosofia e Messianismo. PUC-Campinas, v.33, n. 94, p. 25-31, 2009.
- WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Irene e Tomás Szmrecsánui. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

Recebido em 2015-03-05
Publicado em 2015-08-09