

Walter Benjamin, melancolias

Byron Vélez Escallón^{1*} 

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – Brasil

*Autor de correspondência: bairon.velez@ufsc.br

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE:

Walter Benjamin
Melancolia
Conceito de história
Trauerspiel
Imagem dialética

A partir de uma constelação que elenca imagens do vasto arsenal da melancolia, este trabalho elabora uma leitura de algumas das ocorrências e nuances políticas que esse significante flutuante adquire na escritura de Walter Benjamin. Com esse propósito, são abordadas as melancolias de Walter Benjamin nos seguintes cenários de leitura: melancolia de esquerda, *spleen*, alegoria barroca, conceito de História e imagem dialética.

SUBMETIDO: 2 de maio de 2025 | **ACEITO:** 4 de junho de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de outubro de 2025
© fólio - revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

“Apocatástase – doutrina herética segundo a qual, no fim dos tempos, serão admitidas ao paraíso todas as almas, inclusive a do diabo”.
Guimarães Rosa

“O estado de emergência em que vivemos não é a exceção, mas a regra. Temos de nos ater a um conceito de história que corresponda a esta visão”.
Walter Benjamin

Abordar no curto espaço destas páginas tema tão complexo como a noção de “melancolia” nas escrituras de Walter Benjamin é uma tarefa difícil. Isso porque, para além da multiplicidade das fontes, das abordagens e das apropriações que o autor alemão poderia ter incorporado numa elaboração conceitual unificada, são identificáveis na sua obra ao menos duas maneiras de entendimento da “melancolia”. Sabendo do caráter apenas parcial, e talvez equívoco, desta tentativa, e para não cair na inação contra a qual, de modo intenso, adverte o próprio Benjamin, é bom organizar o pessimismo e iniciar, de todo modo, os trabalhos.

Organizar o pessimismo, de acordo com o ensaio “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” (1929), significa extrair metáforas da política, de modo que essas metáforas permitam, para além do

contemplativo, uma forma de intervenção no próprio lugar das representações simbólicas, isto é, no espaço complexo e até ambivalente da imagem (Benjamin, 1993, p.34). Dessa maneira, neste trabalho elaborarei, a partir de uma constelação que elenca imagens do vasto arsenal da melancolia, uma leitura de algumas das ocorrências e nuances políticas que esse significante flutuante adquire na escritura de Walter Benjamin.

Melancolia de esquerda

Em “Melancolia de esquerda - A propósito do novo livro de poemas de Erick Kästner”, em 1930, Benjamin associava os poemas de Kästner à ascensão de estratos médios que, manifestando seu ódio pela pequena burguesia, não faziam outra coisa do que evidenciar sua proveniência e profunda intimidade com ela. Essa intimidade, entre outras características, seria ostensiva por uma permanente insatisfação, ou melancolia, que escolheria os cenários rotineiros da interioridade e do lar - justamente, os cenários da interioridade burguesa -, como vias de escape de um imperativo: sentir nojo pelo estado de coisas. Um dos gestos dessa rotinização seria, é claro, a ironia - uma via de compensação simbólica perante a certeza profunda de um estado de coisas imodificável. Dessa maneira, tanto a insatisfação quanto a ironia seriam apenas a mímica proletária de uma burguesia decadente, cuja função seria gerar objetos de imediato consumo, para assim reificá-los da sua constituição histórica: “num certo sentido, foi uma liquidação de estoques na grande loja da inteligência” (1993, p.75).

Qual foi o resultado dessa queima de estoque?: a proliferação de afetos e palavras que, se enunciando como perspectiva crítica mesmo que derivadas do senso comum, apenas manifestavam uma perspectiva de classe, a fruição de afetos e palavras que ordenavam um estado de repouso negativista e autoindulgente. Nesse caso, diz Benjamin quase com fúria: “nunca ninguém se acomodou tão confortavelmente numa situação tão desconfortável” (p.76). Algo semelhante poderia se dizer sobre a biopolítica que em anos recentes, ao menos na América Latina, elaborou competentes diagnósticos, mas se mostrou altamente insuficiente para compreender e elaborar estratégias de ação perante uma gestão da vida que - tomando de Achille Mbembe apenas o nome - deveríamos chamar de *necropolítica*. Essa biopolítica foi certamente uma forma do que Benjamin chama de “estupidez torturada”, ou um “histrionismo

do desespero” pois, produzindo identidade entre vida profissional e vida privada, elaborou suas narrativas de contexto e suas perspectivas históricas a partir de um campo paradigmático que projetava a fruição sobre palavras de ordem como impolítica, impotência, inoperância, *I Will prefer not to*, enquanto o neofascismo trabalhava positivamente junto a uma pseudofilosofia do combate, da gestão e do mérito de sujeitos que, embora delirantes, não renunciavam à ação sobre o mundo e sobre as coisas¹.

Essa *melancolia de esquerda*, acredito, pode se pensar como sintoma de uma deterioração de condições de vida antes mesmo da própria deterioração da ordem simbólica que sustenta tais condições. Foi justamente na pós-história de uma passagem da social-democracia ao neoliberalismo mais voraz (que não por acaso teve como laboratório o Chile do general Augusto Pinochet²) que certa melancolia levaria Mark Fisher – também conhecido como *K-punk*, um intelectual formado no *welfare state* inglês, mas que só “amadureceu” em pleno desastre neoliberal – a uma profunda depressão, que Susan Sontag definia como “a melancolia subtraída dos seus encantos” (2007, p.48), mas também a uma reivindicação do ressentimento de classe como potência. Ressentimento contra quê? Contra a perda das perspectivas de futuro, contra o dogma pós “fim das ideologias” que fez com que se tornasse mais fácil sonhar o fim do mundo que o fim do capitalismo. Ou seja, para o Fisher dos anos 2000, como para o Benjamin da década de 1930, depressão e melancolia se apresentam como sintoma estrutural do capitalismo em momentos em que vanguarda e revolução aparecem a uma intelectualidade em ressaca como não mais viáveis.

1 A pós-modernidade mais crítica foi uma tentativa global de desestabilização da *identidade* através da *diferença*, mas não conseguiu enxergar relações de *semelhança* e *distinção* entre mundos dominados e mundos dominantes porque, depois de tudo, é uma continuação da modernidade ocidental cada vez mais focada numa estetização de sua própria desorientação – pressuposta errância do projeto moderno, linear e unívoco, mas que acaba entronizando o “neutro”, o Bloom (Tiqqun), o “qualquer um” (Agamben), ou o *homem da multidão* (Negri e Hardt), como ruptura *em rede*, com isso esquecendo que *a única cultura que pode sonhar com uma identidade global e indistinta é aquela que produziu a anomia como multidão*. Parece-me – e aqui retomo a crítica de Ramón Grosfoguel (2008) aos conceitos de *multidão* e *império*, de Negri e Hardt – que somente uma perspectiva eurocêntrica, a de uma civilização dominante e da dominação, pode sonhar com um sujeito “global” indiferenciado e em rede, e que nesse sujeito global não se cumpre outra coisa diferente do projeto homogeneizador ocidental. Os conceitos de Bloom, “qualquer um” e “neutro”, é claro, são lidos neste trabalho como afins aos conceitos de Negri e Hardt.

2 “El autoritarismo siempre ha sido el complemento del énfasis puesto por el neoliberalismo oficial en la libertad individual. El evento fundacional del neoliberalismo fue el salvaje aplastamiento de la administración democrática socialista de Salvador Allende” (FISHER, 2018, p.200).

Ora, de que maneira encontrar de novo os caminhos que o capitalismo triunfante negou aos utopismos? Tanto Fisher quanto Benjamin parecem encontrar, justamente, naquilo que ficou sepultado, nos vencidos e nos fantasmas, uma resposta. A utopia segue viva em tudo aquilo que não conseguiu passar adiante, na consciência – que também é uma consciência de classe – de que não se pode empatizar com os vencedores da história sem justificar a barbárie que os tornou os amos do projeto de morte que chamamos de “civilização ocidental e moderna”. Em outras palavras, a utopia não se encontra no mundo que veio a ser, mas naqueles que poderiam ter sido e que espectralmente ou apocatasticamente deveríamos ainda tentar salvar tanto na prática quanto na palavra, sem nunca renunciar às especificidades da urgência presente³.

Com isto estou querendo frisar, que a noção de melancolia, apesar das ressalvas do Benjamin de 1930 a respeito da “melancolia de esquerda”, nunca esteve desatrelada em seu pensamento de uma espécie de invariante histórica: a catástrofe. Foram mundos aniquilados que a filosofia da história de Benjamin tentou sempre reivindicar a partir desse núcleo ou invariante. Uma das anotações de *Passagens*, de fato, estabelece uma relação íntima entre história e melancolia:

Lotze, como crítico do conceito de progresso: “Diante da afirmação bem aceita de um progresso retilíneo da humanidade..., uma reflexão mais prudente viu-se há muito obrigada a constatar que a história avança em espirais; outros preferem falar em epiciclóides. Em suma, nunca faltaram, mesmo sob a forma de obscuros travestimentos, testemunhos de que a impressão geral da história não é puramente edificante, mas predominantemente melancólica. Um observador isento nunca deixará de se espantar e se lamentar de quantos bens culturais e quanta beleza singular da vida... desapareceram, para nunca mais voltar. (2006, p.520 [N 13, 2].)”⁴

3 Isso, sem dúvida, se deve àquilo que Enrique Dussel denomina *O humanismo semita* (1969) (e que, como o leitor poderá constatar, serve de base a este trabalho): a característica temporalidade creatural do mundo semita, que não distingue carne e espírito pois, para esse estilo de pensamento, o “mundo sensível” e todas as coisas existentes são “dignas” porque são feitura divina. O presente, “tempo-agora”, como Walter Benjamin o entendeu a partir dessa concepção mística, está em constante tensão com um “passado” que está sendo realizado e o “futuro é a plenitude absoluta do presente, da ação histórica, que está sendo realizada em ‘tensão-para’.” O “presente”, afirma Dussel sobre o pensamento semita, “está em regime de cosmogênese” (Dussel, 1969, p.97). [tradução nossa]. Benjamin, pensador semita, acredita na apocatástase (a libertação de todos, judeus e não-judeus), na transcendência da matéria (como Marx) e na irrupção popular (como forma revolucionária do messianismo, que interrompe a mera “duração” da dominação) (ver Dussel, 2012).

4 Hermann Lotze, autor de *Mikrokosmos* (1861), o texto acima citado por Benjamin, era médico, e como Lutwik Fleck o tentaria mais adiante, tentou através do seu pensamento superar a fragmentação disciplinar elevada a paradigma pelo Romantismo. Para isso, tentou

Ora, poderia a coletividade ser o cenário desses bens culturais e dessas belas formas singulares de vida? Talvez são esses os utopismos perdidos? Justamente, os lugares do comunitário e não os lugares da interioridade burguesa⁵? Por que, se não, foi precisamente esse tipo de cenário que a burguesia moderna e pós-moderna mais combateu, satanizando ou domesticando todo tipo de lugar de encontro e formação coletiva⁶, em prol de um processo que desembocaria na contemporânea solidão conectada, na individualidade de algoritmos, *playlists* e fones de ouvido?

Spleen

“Para o *spleen*, o homem sepultado é o ‘sujeito transcendental’ da história”
Walter Benjamin, *Passagens* (2006, p.377 [J 57,5].)

O nosso autor não poucas vezes procurou esse reverso da “melancolia de esquerda” em cenários coletivos do passado, mas foi, paradoxalmente, numa espécie de irradiação barroca em plena modernidade que – ao menos de acordo a Maria Rita Kehl, Susana Kampff Lages e Leandro Konder – Benjamin, em via diversa de Freud⁷, restituiu à melancolia sua potência insurrecional e imaginativa. De fato, essa duplicidade do significante “melancolia” pode se constatar no projeto das *Passagens*, em que o *Ennui* se caracteriza como “descontentamento burguês e sem inspiração”, enquanto o *tédio*, quando carente de objetos, “é o limiar para grandes feitos”⁸.

uma filosofia em que as ciências naturais e as chamadas ciências liberais não estivessem taxativamente separadas. Não por um acaso, perto da anotação acima referida, Benjamin anota que para Marx toda natureza é desde sempre social, nada de uma “natureza pura”.

5 Para mim, é impossível não ler “A máscara da morte vermelha” de E. A. Poe, como uma diagnose dos efeitos devastadores da invasão do popular no interior burguês. A esse respeito, ver Fisher (2018, p.204) e Foucault (2002).

6 Da festa *do passinho* à saída da fábrica, como vemos em filmes de tempos e lugares tão diferentes, embora profundamente aparentados, quanto *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2015) e *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Harun Farocki, 1995). Em *A noite dos proletários* (1981), Jacques Rancière elabora uma instigante reflexão sobre os sentidos estéticos e políticos que esses lugares de articulação coletiva têm para os utopismos do século XIX francês.

7 “A ruptura com o paradigma psiquiátrico introduzida por Freud a respeito da melancolia nos força a abandonar este significante e substituí-lo por *depressão*. [...] Ao trocar a denominação do ‘melancólico’ pela do ‘depressivo’ [...] parte do brilho e do valor atribuído pela tradição ocidental a esta forma de mal-estar teve que ser deixado para trás” (Kehl, 2015, n.p.). Jacques Hassoun, em *A crueldade melancólica* (2002), aborda e retoma esses sentidos diferenciais da melancolia.

8 No projeto das *Passagens*, Benjamin viu no livro *L’Ennui* (1903), de Emile Tardieu, algo semelhante da “Melancolia de esquerda”, pois longe desse livro ser um monumento ao *taedium vitae* dos romanos, “trata-se apenas da ciência auto-suficiente e mesquinha de um [...] descontentamento burguês e sem inspiração” (2006, p.142 [D 1, 5]). O *tédio*, entretanto, é o que “sentimos [...] quando não sabemos o que estamos esperando”, e desse modo pode ser

De acordo com Konder “[a de Benjamin] precisava ser uma melancolia na qual reaparecia o elemento desaparecido da acepção original do termo: a *cólera*, a indignação dos justos [...] constatava, melancolicamente, que não bastava protestar: era preciso agir, tomar iniciativas, ir à luta” (1988, p.119). Para Kampff Lages, por sua vez, Benjamin leu na ira satânica do autor de *As flores do mal* uma espécie de sublimação da melancolia, que o levaria a um uso colérico da alegoria (diverso do uso barroco dessa figura retórica) que visaria reintroduzir aura nas mercadorias modernas elaborando correspondências entre antigo e moderno através do *spleen* (2007, p.145-148). Já para Kehl, Benjamin, “cuja leitura da poesia de Baudelaire marcou definitivamente a recepção contemporânea da obra deste poeta, teria sido o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano” (2015, n.p.). O *spleen* lido por Benjamin em Baudelaire, de fato, seria para Kehl, assim como para Susan Sontag (1986, p.87) a forma moderna da acedia, e a condição melancólica do sujeito moderno estaria representada pelo poeta-*flâneur*. Isso é constatável na *exposé* de 1935 “Paris, a capital do século XIX”, em que se lê: “o engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico” (2006, p.47).

Não é o *flâneur* alguém que persegue em ritmo de sonolência uma coletividade que, entretanto, sabe apenas restar como massa velada em “multidão”, e da qual se destaca como um suspeito ou na qual se mimetiza como um infiltrado? Não anda, em embriaguez anamnésica, atento e distraído, em direção a um tempo que desapareceu? Acaso o trabalho repetitivo na fábrica moderna não é a infra-estrutura do tédio - esse índice de participação no sono do coletivo que o dândi, heróico na decadência, um “Hércules sem emprego”, ostenta com elegância? Quem experimenta o *spleen* não é quem constata a emergência de um descompasso entre a realidade visada, de dominância burguesa, e uma subjetividade poética em vias de sucumbir a essa dominância através da própria empatia com a multidão fetichizada como mercadoria? A esfinge sem segredo de Wilde, o homem da multidão de Poe ou a passante de Baudelaire não são espectros ou fantasmagorias dessa comunidade perdida? Não é o *flâneur* o equivalente moderno do interlocutor ocioso escolhido por Sócrates no mercado, porém num tempo sem Sócrates, em que a multidão se consome como espetáculo ou como mercadoria e a “um limiar para grandes feitos” (2006, p.145 [D 2, 7]).

cidade é mais um palco do que uma pátria? Por acaso o *spleen* não mistura gozo e desencanto, sendo desse modo um não recuar, nem se subtrair, diante das maravilhas e desastres da cidade moderna?⁹

Em “Sobre alguns temas de Baudelaire” (1935), Benjamin expõe como a multidão, para o poeta francês, era apenas o “véu esvoaçante” através do qual via a cidade, um meio no qual ele se movia tão “naturalmente” que seria inútil procurar na sua obra uma descrição detalhada da massa. Ora, para o poeta, se o amor é possível, ele só pode “surgir da multidão” à maneira de um choque no trânsito cotidiano (1975, p.48-49). Há, portanto, um movimento simultâneo de horror e atração pela massa anômica, a paradoxal constatação de uma comunidade não mais possível, em que a única experiência plausível se dá no meio de uma alienação dos outros e de si, e de que a própria experiência é a constatação dessa alienação, um despertar instantâneo, num lampejo de espanto: “Com espanto, o melancólico vê a terra caída no estado de nudez da natureza. Nenhum alento de pré-história a circunda. Nenhuma aura” (p.63).

Como é evidente, para Benjamin “o *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (2009, p.392 [J 66^a, 4]).

Barroco e alegoria / Conceito de História e imagem dialética

Guy Debord dizia, em *A sociedade do espetáculo* [1967], que o barroco é o fim do mundo da arte como comunicação ininterrupta de representações ou significações entre os membros de uma sociedade harmônica (Debord, 2009) e, entre nós, Anibal Machado dizia “Qualquer que seja a arquitetura dum edifício, seus escombros obedecerão ao estilo barroco” (2004, p.128). É, entretanto, no barroco, e talvez de maneira paradoxal ou ambivalente, que Benjamin encontrará algo da potência do temperamento melancólico que precedeu a “melancolia de esquerda” e que, acaso, foi seu limite temporal. Talvez, isso, pelo barroco ser um dos cenários de bens culturais e de formas singulares de vida que acabou sendo “superado” pela Modernidade.

Apesar das restrições que em 1930 enunciara a respeito da melancolia profissional de Erick Kästner, Walter Benjamin, como acima disse, outorgava um grande interesse à concepção da história que subjaz ao melancólico

9 Conferir Benjamin, 2006, p.141-161 (D- O tédio, eterno retorno), p.263-432 (J- Baudelaire), p.461-498 (M- O *flâneur*).

Trauerspiel alemão, precisamente pela coincidência dessa concepção com a sua própria crítica do progresso.

Falarei, brevemente, sobre essa crítica. Em “Sobre o conceito de história”, Benjamin advertia sobre a maneira em que uma concepção dogmática do progresso falseia os fatos históricos de que se apropria, colocando-os numa causalidade, ou perfectibilidade, infinita. Para Benjamin, o relato histórico construído sob essa ótica – que é sempre a ótica dos vencedores e dominadores – acaba outorgando um sentido unidirecional aos acontecimentos de que se apropria, quer dizer, acaba afundando-os na alienação ou no conformismo, pois se todos estão colocados na linearidade de um tempo homogêneo e vazio, se tudo pertence a um processo de “perfectibilidade infinita”, então toda a barbárie inerente à “civilização” está justificada. Assim, a crítica do progresso deveria passar por uma crítica consequente “da ideia dessa marcha” num tempo “homogêneo e vazio” (1993, p.229), assim como pela crítica dos pressupostos do Historicismo: a História Universal, a ideia de que a história é “algo que se deixa narrar” e a empatia com os vencedores (2008, p.55-56). A alternativa, para Benjamin, estaria na criação de um “verdadeiro estado de exceção” (1993, p.226), isto é, na construção de uma história saturada de “agoras” (p.229) que não obliterasse o perigo de expor a sua contingência ou sua fragmentariedade, em que a urgência do momento presente não cessasse de comparecer. Dessa maneira, a reflexão visaria à redenção do acontecimento singular, ou seja, à redenção da sua capacidade de despertar incessantemente ao sentido por exposição aberta – um acontecimento claramente atrelado ao momento de quem o reclama, assim como ao de sua produção, mas não assentado em absoluto.

A alternativa a uma concepção dogmática da história estaria na sua compreensão enquanto *imagem*¹⁰ – algo que não cessa de produzir sentido,

¹⁰ O historiador da arte Georges Didi-Huberman, comentando a premissa benjaminiana de que “toda apresentação da história tem de começar pelo despertar e, ainda, não deve se ocupar com outra coisa” (Benjamin, 2006, p.506), compreende essa articulação dialética, chamada por Benjamin de *imagem*, nos termos de uma desterritorialização generalizada: “Ahora bien, lo que surge de ese instante, de este plegado dialéctico es lo que Benjamin llama una imagen [...] porque es una imagen lo que libera primero el despertar. [...] He allí por qué, para Walter Benjamin, la historia del arte recomienza de ese modo: porque la imagen está en adelante en el mismo centro, es el centro originario y turbulento del proceso histórico como tal. Pero, ¿por qué una imagen? // Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra – pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. [...] Es que la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica,

não pode deixar de “tocar” o seu observador, saturando-se anacronicamente da sua *origem*¹¹ quando percebido:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (Benjamin, 1993, p.224.)

Nesse sentido, imagem e alegoria barroca compartilham no pensamento de Benjamin características de irreprimível semelhança. Para nosso autor, a concepção barroca da história, que subjaz à alegoria, era a da cena de uma catástrofe, um amontoamento de ruínas: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (1984, p.207-208). Dessa maneira, na interpretação do filósofo judeu-alemão, à fragmentação da escrita no *Trauerspiel* – cuja marca estilística fundamental é uma tendência irrestrita à visualidade (p.197) – corresponde uma visão de mundo essencialmente melancólica, em que a morte é a única significação final do existente, e em que a história é só a manifestação representativa dessa paisagem petrificada:

A história em tudo que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. [...] Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, na condição pecaminosa da criatura... (1984, p.188.)

Para Benjamin, o *Trauerspiel* construía a alegoria, sua figura retórica fundamental, como uma ruína, ou fragmento, com um único conteúdo geral e

externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua...” (Didi-Huberman, 2006, p.148-149.)

¹¹ Muito antes de “Sobre o conceito de história”, em *A origem do drama barroco alemão* (1928), Benjamin postulava uma das suas mais célebres contribuições ao pensamento moderno: a saber, o *Ursprung* ou a origem, entendida como algo não simplesmente dado, ou seja, não como uma gênese (*Entstehung*) senão como algo originário, como aquilo que, ainda que histórico, não estabilizaria uma identidade ou presença, mas desataria um movimento inesgotável de gestação. A origem, assim entendida, estaria lançada a acontecer cada vez que reclamada, ela estaria no acontecimento de toda remontagem da história. Um redemoinho: não o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. Não algo da ordem dos fatos brutos e manifestos, e sim algo de inacabado e incompleto, algo que restaura e/ou reproduz uma imagem originária e urgente, em diante portadora da sua pré e pós-história. (Ver Benjamin, 1984, p.68.)

intemporal: a morte – um destino de catástrofe inevitável. Isso porque o barroco – fortemente marcado pela Contra-reforma, tanto nos países protestantes quanto nos católicos – pensava o mundo como um âmbito de bruta materialidade, um domínio *criatural* em que apenas caberia pensar o acesso ao transcendental como um mandado institucional e, em si mesmo, despojado de transcendentalidade. Dessa não transcendentalidade, se depreendia no pensamento barroco a teoria absolutista da soberania, em que o Príncipe não legitimava seu poder através da continuidade de um mandado divino, mas da declaração de um permanente estado de exceção¹². Em afinidade com esse pensamento absolutista, e com esse despojar as coisas de transcendentalidade, a alegoria barroca era definida em *Origem do drama barroco alemão* (1928), por Benjamin, como algo constituído por significantes em si vazios de significado, com uma alta dependência do contexto em que são colocados pelo gesto do alegorista: “O único prazer que o melancólico se permite, um prazer intenso, é o prazer da alegoria” (1984, p.205). Retirado do seu contexto original, o objeto alegórico (que guarda não poucas afinidades com a “imagem dialética”, como disse) passa a ter exclusivamente a significação que lhe é assinalada pela configuração em que se insere:

As alegorias envelhecem, porque sua tendência é provocar a estupefação. Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. (1984, p.205.)

Arrancado do seu contexto “natural” o objeto alegórico perde a sua autonomia, e qual um signo alfabético, ele adquire significação numa combinatória arbitrária e específica: nesta escritura é isto e não o que fora naquela outra: “o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante” (p.198). Assim, tornado um signo arbitrário entre outros, o alegórico remete mais ao conjunto em que aparece

12 “O Barroco alemão está dominado pela influência de Lutero, que com sua doutrina da salvação exclusiva pela fé, incapaz de ser posta à prova pelas boas obras, privava o homem de qualquer certeza na salvação, submetendo-o na prática a decretos divinos inalteráveis, em tudo semelhantes aos do destino. Protestante ou católico o homem barroco está imerso na história natural: a ordem do destino. // Como corretivo para a história-destino, o barroco propõe o ideal da estabilização da história. Ela deriva da teoria moderna da soberania, que legitima o poder absoluto do Príncipe com a tese de que ele precisa governar ‘em estado de exceção’, a fim de afastar as ameaças da rebelião e da guerra civil” (Rouanet, 1984, p.35-36).

inserido do que a uma configuração pré-existente, e por essa razão ele é absolutamente dependente do momento histórico da recolocação e atribuição de um significado. Eis a dialética específica do alegórico: é tão convencional como expressivo. Dessa maneira se vincula, como pormenor, a uma atualidade, e com ela esmorece a sua vigência: “O ‘instante’ místico se converte no ‘agora’ atual; o simbólico se deforma no alegórico. O eterno é separado da história da Salvação, e o que sobra é uma imagem viva” (p.204)¹³. Qualquer aproximação do objeto alegórico, assim, deverá renunciar a pensá-lo como provindo de uma totalidade, porque é fragmento, ou imagem, despojado de essência: “As *alegorias* são no *reino* dos pensamentos o que são as *ruínas* no *reino* das coisas”; “O emblemático não mostra a essência ‘atrás da imagem’. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita” (1984, p.200; p.207).

Assim como a alegoria barroca só pode dizer uma coisa: a concepção da história como inevitável declínio ou catástrofe¹⁴; a imagem dialética, figura fundamental do pensamento histórico benjaminiano, expondo o agora da sua produção tanto quanto o outrora que demanda essa produção¹⁵, evidenciando a sua própria materialidade, constitui uma sorte de *transcendência na experiência* e redime os fatos históricos: os mostra abertos ao sentido pela sua exposição – agora – como pedaços. Isso quer dizer que, mesmo imobilizada como imagem ou alegoria, essa exposição do que resta, não pode permanecer para sempre igual a si – melancolia é também “suspensão”, como podemos

13 Citaremos, ainda, a definição de Paul de Man: “Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa acima de tudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, fixa a sua linguagem no vazio desta diferença temporal.” (1989, p.207, trad. nossa.)

14 Para Sontag, os dramas barrocos eram entendidos por Benjamin como alegorias de pessimismo histórico, nisso compartilhando a própria noção de história elaborada em “Sobre o conceito de história” (1940): “Somente é possível ler o passado porque está morto. Somente se pode entender a história porque é fetichizada em objetos físicos. Somente porque o livro é um mundo é que podemos penetrar nele” (Sontag, 1986, p.97).

15 “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem” (Benjamin, 2006, p.504 [N 2a, 3]).

notá-lo na iconografia da melancolia, de Dürer a Goya¹⁶, e a invariante histórica da catástrofe procura insistentemente seu limite:

nas visões induzidas pela embriaguez do aniquilamento, nas quais tudo que é terreno desaba em ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da auto-absorção alegórica, como seu limite. A confusão desesperada da cidade das caveiras [...] como esquema das figuras alegóricas [...] não é apenas significada, representada alegoricamente, mas também significativa, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição. (Benjamin, 1984, p.255.)

Melancolia

“A consciência do tempo que escoo no vazio e o *taedium vitae* são os dois pesos que mantêm em movimento a engrenagem da melancolia”.

(Walter Benjamin, *Passagens*, 2009, p.397; J 69,5.)

Ora, qual é a imagem da melancolia? Qual o emblema da temporalidade barroca? Justamente: o tempo. Segundo Folke Nordström (1989), essa dominância melancólica se relacionaria com uma visão da história como natureza selvagem e destrutiva. Benjamin, citando Aby Warburg em *Origem do drama barroco alemão* (1928), diz de Saturno-Cronos, que ocupava uma posição central nas crenças astrológicas ainda vigentes no século XVII, ser “o deus grego do tempo e o espírito romano das sementeiras” (1984, p.173). Klibansky, Panofsky e Saxl ainda mostram como as características do primitivo Saturno latino se amalgamaram com as de Kronos, filho de Urano destronado e castrado por Zeus, e com Crono, o deus grego do tempo (1991, p.144). A partir dessa fusão, esclarecem os historiadores, o titã teria ganho o seu aspecto dual: “este dualismo es tan marcado que bien podríamos decir que Kronos es El dios de los contrarios” (p.145). Essa dupla natureza, de deus propício ou de espírito devorador dos homens, fasto e nefasto, combinou-se, segundo Benjamin, na

16 Folke Nordström, em estudo dedicado a Goya, mostra como, na tradição iconográfica, a melancolia se manifesta convencionalmente através de índices e/ou signos tais como o abatimento, as pernas cruzadas, o olhar dirigido à terra, as mãos que sustentam a cabeça, os pássaros negros, noturnos ou morcegos, as rocas e árvores solitárias, a luz crepuscular ou morrente, o outono e o inverno, etc. (1989, p.26-35.) Georges Didi-Huberman, no catálogo *Atlas* (2011), faz uma leitura semelhante do *Capricho 43* a partir, precisamente, dos índices convencionais acima referidos (abatimento, pernas cruzadas, olhar dirigido à terra, pássaros, etc.). Retomando o conceito de Aby Warburg, Didi-Huberman estuda esses índices como “Fórmulas de *pathos*” que apontariam na direção da própria compreensão que Goya tinha da imagem e do trabalho da imaginação: uma espécie de antropologia do ponto de vista da imagem que revelaria as potências – tanto astrais quanto monstruosas – do homem e da sua história. Note-se a afinidade com os conceitos de *imagem* e *alegoria* em Benjamin quem, de fato, usa a interpretação warburguiana da *Melencolia I* de Dürer em *Origem do drama barroco alemão* (1928).

Idade Média, na imagem da “morte ceifadora, com sua foice” (1984, p.173)¹⁷. Túmulo cavado ou sulco arado, nascimento ou morte, o aéreo Saturno aponta sempre em direção à terra:

Tudo que é saturnino remete às profundezas da terra, nisso evocando a natureza do velho deus das sementeiras. [...] O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos. [...] E como a bÍlis negra é em si mesma semelhante ao centro do mundo, ela obriga a investigar o centro de todas as coisas singulares e leva à compreensão das verdades mais profundas. (Benjamin, 1984, p.175.)

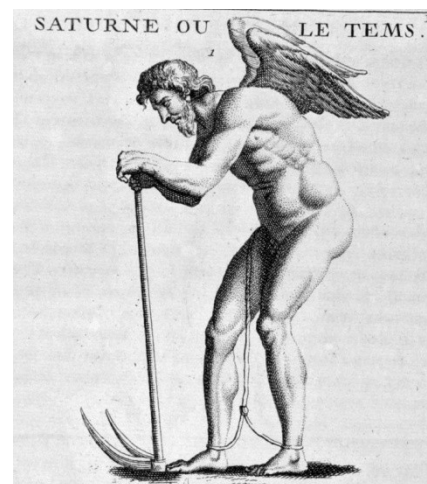


Fig. 1. Bernard de Montfaucon, “Saturne ou le temps”, *Supplément em livre de l’Antiquité expliquée*, 1724.

Notemos que, como o historiador benjaminiano, e de acordo com a própria iconografia melancólica, o saturnino¹⁸ vive uma constante ambivalência. Essa ambivalência se evidencia na profusão de anjos que, da *Melencolia I* (1514) de Dürer ao *Angelus novus* (1920) de Paul Klee, Benjamin incorpora à constelação melancólica¹⁹, mas talvez as imagens mais emblemáticas a respeito desses seres, sempre suspensos numa forte tensão entre o céu (as asas) e a terra (o olhar no chão, a foice), sejam “La historia” e “Malinconia”, alegorias que Cesare Ripa incluiu em sua *Iconologia* (1630):

17Klibansky, Saxl e Panofsky mostram como, na própria ferramenta do deus - ceifadora de cabeças tanto quanto de cereais -, há índices da sua bipolaridade: “Por una parte era el padre de los dioses y de los hombres, por otra era el devorador de niños, comedor de carne cruda, consumidor de todo, que se tragó a todos los dioses y exigía sacrificios humanos a los bárbaros; castró a su padre Urano con la misma hoz que, en mano de su hijo, le pagó en la misma moneda e hizo infecundo al procreador de todas las cosas: una hoz que, preparada por Gea, era a la vez instrumento de la más horrible afrenta e instrumento de la recolección” (1991, p.145-146).

18 De fato, como evidencia Susan Sontag, Benjamin era um saturnino, não somente porque “seus principais projetos [...] se baseiam na teoria da melancolia”, mas também de acordo à astrologia. (Sontag, 1986, p.86)

19 Benjamin dedica um dos fragmentos de *Origem do drama barroco alemão* (1928) à *écfrase* da gravura de Dürer, e um dos fragmentos de “Sobre o conceito de história” (1940) ao desenho de Paul Klee.



Fig. 2. Cesare Ripa, “La historia”²⁰, *Iconologia*, 1630.
Fig. 3. Cesare Ripa, “Malinconia”, *Iconologia*, 1630.

Suspenso entre o céu e a terra, o anjo melancólico é uma imagem da espera, da suspensão, da paciência. Não por um acaso, em nota autobiográfica de 1933, significativamente intitulada “Agesilaus Santander” (um anagrama de “*Angelus Satanas*”), Benjamin dizia:

Meu anjo foi interrompido enquanto cumpria com sua tarefa, em seus traços nada havia de semelhante aos do homem. Pelo contrário, permitiu-me distraí-lo de sua obra, aproveitou a circunstância de que nasci sob o signo de Saturno – o planeta com o movimento de translação mais lento, a estrela da indecisão e do atraso – e enviou sua forma feminina à masculina pela via mais larga e misteriosa, ainda que ambas tenham, desde então, convivido juntas. Acaso o anjo não supôs que com isso aumentou minha força, pois nada é capaz de vencer a minha paciência.

Para Susana Kampff Lages, Benjamin vê nessa bipolaridade do anjo/demônio melancólico um emblema da sua própria tentativa de elaboração de um pensamento – e de uma escritura – sem sínteses²¹: “A escrita benjaminiana como escrita fundamentalmente melancólica opera ao se constituir como articulação, a cada texto renovada, entre planos que se contrapõem” (2007, p.101). A atividade do pensador judeu/marxista, assim, está

²⁰ Observe-se essa imagem de Césare Ripa junto à descrição do *Angelus novus* em “Sobre o conceito de história”: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (Benjamin, 1993, p.226).

²¹ De fato, Lages também nota uma contradição entre “Agesilaus Santander” e “Melancolia de esquerda”. Para ela esses dois textos dão conta de uma luta de Benjamin *com* e *contra* a melancolia. (2007, p.110-112.)

entre a constatação da morte inevitável e uma espécie muito singular de esperança²².

O pensador, desse modo, é para Benjamin o paradigma de uma espera sem esperança, de um messianismo sem messias. Se a história (do capitalismo, da evolução ou do progresso) é um amontoamento de cacos esquecidos, se esses cacos fazem parte da natureza – cuja lei fundamental é a destruição –, uma possível redenção melancólica dos fatos históricos através da imagem/alegoria é a sua reinserção na natureza como coisas. Todas as coisas, só as coisas, terão uma apocatástase final, assim como os fatos, alienados sob o *continuum* homogêneo e vazio do progresso, só terão redenção se expostos pela ação do historiador como coisas: no espaço (como imagens dialéticas, como visualidades, como textos) e não mais exclusivamente num tempo incorpóreo; abertos à releitura e reescrita, tocáveis e não mais abstratos, porém como índices de pensamento. Se toda história do progresso é uma alienação e uma mentira, os fatos têm que se transformar em coisas (imagens, alegorias, escritas) para serem redimidos, têm que ocupar espaço²³ no mundo e se fazer experienciáveis para não serem mais obliterados pela história dos vencedores. O célebre colecionismo de Benjamin, nesse sentido, não é um acaso (Sontag, 1986, p.91; Lages, 2007, p.158-159).

Voltando ao *Trauerspiel* (*Trauer* [luto], *Spiel* [jogo]), Benjamin relaciona o motivo simbólico da pedra à “acedia, a inércia do coração” do melancólico, cuja certeza da morte o leva a uma reificação absoluta dos objetos do mundo, assim desatrelados do trabalho socialmente necessário para a sua produção

22“Ela está sentada e, desvalida, ergue os braços em direção a um fruto que lhe permanece inalcançável. Contudo, é alada. Nada é mais verdadeiro.” (Benjamin, 1987, p.48.)

23 Rafael Gutiérrez Girardot descreve essa “dialética na imobilidade” como uma tensão em marcha entre os arquétipos alegóricos e o fluir temporal da lembrança, recuperada aí como futuro. Para Gutiérrez, nessa dialética se adquire e se constitui a experiência do mundo como pluralidade: “a diferencia de la dialéctica hegeliana, la de Benjamin no es el recorrido del camino de la experiencia o de un proceso, sino la provocación del abrupto contraste, en el que la cosa misma, independientemente de la conciencia, adquiere su más definitivo perfil: el de una imagen, el de la alegoría o el de la idea, concebida monadológicamente” (1994, p.191). Essa interpretação coincide em muito com a de Susan Sontag, que em *Sob o signo de Saturno*, faz coincidir a melancolia benjaminiana com a estudada pelo filósofo no barroco alemão: “Benjamin não pretende recuperar seu passado, mas compreende-lo: condensá-lo em suas formas espaciais, suas estruturas premonitórias. Para os dramaturgos barrocos [...] ‘o movimento é captado e analisado numa imagem espacial’ [...] ‘a história se funde com o cenário’ [...] Os temas recorrentes de Benjamin são, tipicamente, meios de espacialização do mundo: por exemplo, as ideias e as experiências vistas como ruínas. Compreender alguma coisa é compreender sua topografia, saber como mapeá-la. E saber como se perder. // Para o indivíduo saturnino, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo somos apenas o que somos [...]. No espaço, podemos ser outra pessoa” (1986, p.90).

(1984, p.177-178). Mordido pela indiferença, o saturnino é essencialmente um infiel, alguém tão obcecado que mal consegue se relacionar com outros: “à sua infidelidade aos seres humanos, corresponde uma fidelidade às coisas, que verdadeiramente o mergulha numa entrega contemplativa” (p.178). No entanto, é pela via dessa contemplação como as coisas acabam se resguardando, e com elas algo dos seres que as produziram ou que estão com elas, lado a lado, sobre o mundo²⁴.

Se tudo está destinado à catástrofe, se a única coisa por trás da alegoria é a morte, se a história é um amontoamento de ruínas; talvez essa coisificação traga implícita a recolocação desse significado final em posição significante: “O intrigante [figura fundamental do *Trauerspiel*, como o Tirano] é o senhor das significações” (Benjamin, 1984, p.231). Acedia pura, insistente, coração de pedra, indiferença, olhar ausente e fixo, comportam a maneira como, junto com as coisas, os homens podem sair do túmulo, pois se tudo está destinado à morte, ela também pode morrer. O júbilo da melancolia nomeadora, dessa maneira, traslada o *nada* do sentido do mundo ao *algo* da própria disposição significante – jogo de signos de luto [*Trauer*] cujo sentido último é o jogo [*Spiel*] –, proliferação de palavras-coisa cuja única realidade é a máscara, mas que não ocultam rosto nenhum. O desdobrar-se da melancolia que nomeia é aquele do significante que se carrega pela vizinhança de outros significantes enquanto se reifica no nada. A alegoria barroca, apresentando como num painel os objetos que ela própria fabrica enquanto representantes do nada, nega esse mesmo nada ao voltar-se insistente sobre a própria configuração²⁵. O painel que se endereça ao nada não é mais nada, a sua lei não é mais o desgaste, mas o excesso, êxtase do vazio:

24 Algo dessa “salvação” que tem como precondição um estágio contemplativo pode ainda ser encontrado nas próprias noções benjaminianas de “Narração” e de “Romance”: “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (1993, p.204); “O romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia” (p.212). A esse respeito, ver também Lages, 2007, p.128-136.

25 Segundo Kristeva, o melancólico compõe com a alegoria um *hiper-signo*, que consiste na apoteose do que já não é, algo que adquire uma significação maior porquanto é capaz de refazer o nada ou de se incorporar o nada como centro: “en lugar de la muerte, y para no morir la muerte del otro, produzco – o al menos así lo creo – un artificio, un ideal, un ‘más allá’ que mi psique produce para situarse fuera de sí: *ex-tasis*” (1991, p.86). Enorme paradoxo esse do nada como centro; êxtase, ser do que já não é mais, um para além da estase do original, ou *imagem*, diz Kristeva: “si toda escritura es amorosa, toda imaginación es, abierta o secretamente, melancólica” (p.11). Desse modo, em *Sol negro: depressão e melancolia*, a alegoria é definida assim: “es una tensión de significaciones entre su depresión/depreciación y su exaltación significante [...]. Confiere un placer significante al significante perdido, un júbilo que resucita hasta la piedra y el cadáver, al afirmarse como coextensiva a la experiencia subjetiva de una melancolía nombrada: el goce melancólico” (p.89).

A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição. [...] É justamente essa a essência da imersão alegórica: os últimos objetos em que ela acreditava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, se transformam em alegorias, e essas alegorias preenchem e negam o Nada em que eles se representam, assim como a intenção, em vez de manter-se fiel até o fim à contemplação das ossadas, refugia-se, deslealmente, na Ressurreição. (Benjamin, 1984, p.255).

Longe de oferecer-se com a transparência do símbolo, a alegoria, atravessada por melancolia, validaria para o caso da crítica literária algo que Benjamin exigia da filosofia da história face às formas barrocas:

Sem ao menos uma compreensão intuitiva da vida do detalhe através da estrutura, a inclinação pelo belo é um devaneio vazio. A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história. O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. (1984, p.204).

Ora, como transformar conteúdos factuais em conteúdos de verdade, as ruínas em índices vitais? A crítica literária só poderá fazer isso se assumir a sua tarefa como uma arqueologia²⁶, que assuma que “todo enunciado lido no arquivo é, literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um

26 Benjamin compreendia a linguagem como um arquivo de semelhanças imateriais, ou seja, como uma *arquiesscritura*, que porta em si, como os traços estudados pela grafologia, muito mais que o conscientemente tencionado pelo falante/escrevente, marcas que exigem “Ler o que nunca foi escrito” (1971, p.170). Exige também, como para Warburg (2004) e Carl Einstein (2011), relacionar isso nunca escrito com gestos ou vozes apagadas por uma história catastrófica, vozes que, quando pensadas na sua vida póstuma, iluminam profanamente o presente, mostrando nele uma insuficiência ontológica enorme, além da credence fundamentalmente fincada na pretensão ocidental de viver sem mitologias, ou de colocar outras culturas à margem da história ou mesmo da arte. [Inclusive, não descuidemos que na secção dedicada ao *flâneur*, no projeto das *Passagens*, Benjamin inclui a modo de epígrafe esse “Ler o que nunca foi escrito” (2006, p.461), cuja fonte é o conto “O tolo e a morte” de Hofmannsthal.] Muito dessa exigência de “ler o que nunca foi escrito” pode ser lido, retrospectivamente, nas reflexões benjaminianas sobre “A tarefa do tradutor”, publicadas em 1923 na edição alemã das *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire. Concentrando-se muito mais na traduzibilidade, ou seja na potência, do que na tradução propriamente dita, definida nesse ensaio como “uma forma”, Benjamin pensa na tarefa do tradutor como a dedicação amorosa à sobrevivência de um gesto, ou de um conjunto de gestos de escritura, na passagem de uma língua a outra. De novo, estamos perante a opção pela ruína, por algo que sobra após a catástrofe da obra: “a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso” (Benjamin 2001, p.207; grifos nossos).

corpo ausente que *tocou* essa matéria” (Antelo, 2007, p.44). Sabemos com Benjamin que o trabalho da memória comporta uma tal escavação e que ela não se deve dedicar simplesmente à procura de conteúdos ou achados positivos, mas também deixar à mostra as camadas que os ocultavam da visão (2010, p.262).

Trama fantasma

Susan Buck-Morss, em *Mundo de sonho e catástrofe* (2018), pensou o trabalho com ruínas numa perspectiva utópica contemporânea. Isso nos permite retornar ao que, no início deste trabalho se chamou o “espaço complexo e ambivalente da imagem”, assim como àquele “organizar o pessimismo” que esse espaço de intervenção abriria para quem não se resigna à contemplação ou ao conformismo:

A “história” falhou conosco. [...] Há uma tragédia real no estilhaçamento dos sonhos da modernidade – de utopia social, progresso histórico e realização material para todos. Mas submeter-se à melancolia nesse estágio seria conferir ao passado um todo que nunca de fato existiu, confundindo a perda do sonho com a perda da realização do sonho. A alternativa do cinismo político, porém, é igualmente problemática, porque ao negar as possibilidades de mudança ele as previne; ao antecipar a derrota ele traz a derrota à existência. Em vez de tomarmos uma distância autoirônica do fracasso da história, nós – o “nós” que não pode ter nada mais (ou menos) em comum do que compartilhar esse tempo – faríamos bem em trazer as ruínas para perto e encontrar nosso caminho através dos escombros a fim de resgatar a esperança utópica que a modernidade engendrou, porque nós não podemos nos dar ao luxo de deixá-las desaparecer. // Quando uma era desmorona “a história colapsa em imagens, não em histórias”. [...] Tais imagens, como imagens de sonho, são redes complexas da memória e do desejo das quais experiências passadas são resgatadas e, talvez, redimidas. Apenas interpretações parciais dessas imagens são possíveis, e de forma crítica. Mas elas podem ser úteis se iluminam retalhos do passado que parecem ter uma carga de energia sobre elas precisamente porque a narrativa dominante não as conecta perfeitamente com o presente. As particularidades históricas poderiam então estar livres para entrar em diferentes constelações de significado. A justaposição desses fragmentos do passado às nossas preocupações presentes tem o poder de desafiar a complacência de nossos tempos, quando a “história” é dita por seus vitoriosos como tendo completado com sucesso o seu curso e a nova hegemonia global capitalista afirma ter espantado qualquer competição contra si. (2018, p.90-91.)

Numa famosa frase (inscrita também num monumento próximo à sua tumba em Portbou), Walter Benjamin dizia: “É mais árduo honrar a memória

dos sem nome do que dos renomados. A construção histórica é dedicada à memória dos sem nome” (*apud* Taussig, 2006, p.16; trad. nossa). Isso, que o filósofo alemão indicava como devoção da história, parece especialmente adequado às demandas do presente, pois o arduamente elidido em tempos de neoliberalismo ultraconservador coincide em muito com a coletividade anômica. Digamos que o que não está representado é o filamento nos fios que compõem todo texto e toda imagem - um tecido ectoplásmico, que desafia a continuar desfiando.

Longe do conforto burguês da “melancolia de esquerda”, assim, um pensamento histórico atravessado por *melancolia* significou para Walter Benjamin uma forma de ação e de escritura em luta contra o conformismo inerente à dogmática do progresso.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente. *Revista Gragoatá*, n. 1, jul./dez. 2007, p.43-61.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heidrun Krieger Mendes da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Imágenes que piensan. In: BENJAMIN, Walter. *Obras*. T. IV. V. 1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madri: Abada, 2010, p.249-390.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Sergio Paulo Rouanet e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre la facultad mimética." In: BENJAMIN, Walter. *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p.167-170.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México: U.A.C.M., 2008.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes da Silva e Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: editora UFSC, 2018.
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Trad. de José Luís Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- DE MAN, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Londres: Routledge, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: ¿cómo llevar el mundo auestas?* Madri: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofia, 2011.
- DUSSEL, Enrique. *El humanismo semita*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1969.
- DUSSEL, Enrique. Reflexiones sobre 'Hacia la crítica de la violencia' de Walter Benjamin. In: LIZARAZO ARIAS, Diego. *Diálogos en torno a la reflexión de la violencia en Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, p.39-50.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Trad. Inês de Araujo. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

- FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Trad. Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- GROSGOUEL, Ramón. “Del imperialismo de Lenin al Imperio de Hardt y Negri: «fases superiores» del eurocentrismo”, *universitas humanística*, n.65 enero-junio de 2008, p.15-26.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Cuestiones*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr. Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- KLIBANSKY, Raymond et al. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Trad. María Luisa Balseiro. Madri: Alianza, 1991.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depresión y melancolía*. Trad. Mariela Sánchez. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- MACHADO, Aníbal. *Cadernos de Joao*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3.ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NORDSTRÖM, Folke. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Trad. Carmen Santos. Madri: Visor, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Trad. Emilio Bernini e Enrique Biondini. Buenos Aires: Tinta limón, 2010.
- ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p.11-48.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Albino Poli Jr. e Anna Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1986.
- TAUSSIG, Michael. *Walter Benjamin's grave*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México D.F.: Sextopiso editorial, 2004.

Walter Benjamin, melancholy

ABSTRACT

KEYWORDS:

Walter Benjamin
Melancholy
Concept of History
Trauerspiel
Dialectical image

From a constellation that gathers images from the vast arsenal of melancholy, this work elaborates a reading of some of the political occurrences and nuances that this floating signifier acquires in the writing of Walter Benjamin. With this purpose, the following facets of Walter Benjamin's melancholy are examined in the following reading scenarios: left-wing melancholy, spleen, baroque allegory, the concept of History, and the dialectical image.

SUBMETIDO: 2 de maio de 2025 | **ACEITO:** 4 de junho de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de outubro de 2025
© fólio - revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
