

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

ENTRE PRINCESAS E PROSTITUTAS: AS ALEGORIAS DO FEMININO NA MODERNIDADE¹

*Michel Amary*²,

Resumo:

Nesse ensaio propomos investigar a dimensão feminina no pensamento de Walter Benjamin a partir da expressão alegórica da linguagem que não apenas se mostra esteticamente, mas se define como categoria epistemológica e ética. Nesse sentido, em primeiro lugar percorreremos o nascimento da filosofia nos gregos e sua constituição a partir do pensamento masculino para confrontar com a crítica epistemológica de Benjamin que anuncia a verdade como bela. Na crítica a representação já vemos a questão de identificação linguística que diferencia o símbolo e a alegoria e os posiciona ao lado do que denominamos uma tradição masculina e feminina do pensamento. Após devemos explorar o uso alegórico na representação das rainhas nos dramas do barroco alemão, apresentando, nas ambiguidades morais e políticas de seu tempo, a dimensão criatural e melancólica das mulheres no barroco alemão e a caracterização da história como natureza. Por fim, exploramos nas transformações sociais ocasionadas pela expansão do modo de produção e circulação de mercadorias na modernidade parisiense as transfigurações da alegoria pelas heroínas de Baudelaire.

Palavras-chave: *Walter Benjamin, Barroco Alemão, Modernidade, Alegoria, Feminino*

Abstract:

This essay propose to investigate the feminine dimension in Walter Benjamin's thought from the allegorical expression of language that is not only shown aesthetically, but is defined as epistemological and ethical category. In this sense, first of all, we will go through the birth of philosophy in the Greeks and its constitution based on male thought to confront Benjamin's epistemological criticism, which announces the truth as beautiful. In the criticism of representation, we already see the question of linguistic identification that differentiates the symbol and the allegory and places them alongside what we call a male and female tradition of thought. After that, we should explore the allegorical use in the representation of queens in the dramas of the German Baroque, presenting, in the moral and political ambiguities of their time, the creature and melancholic dimension of women in the German Baroque and the characterization of history as nature. Finally, we explored in the social transformations caused by the expansion of the mode of production and circulation of goods in Parisian modernity the transfigurations of allegory by the heroines of Baudelaire.

Keywords: *Walter Benjamin, deutschen Trauerspiel, Modernity, Allegory, Feminin*

¹ Among princesses and prostitutes: the allegories of the feminine in Modernity.

² Doutorando em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. E-mail para contato: michel.neto@usp.br.

Quem mandou matar Marielle?

Não seria correto colocar Walter Benjamin na prateleira dos filósofos feministas, mas será de todo absurdo considerarmos, em certo sentido, a sua filosofia como sendo feminina? Hannah Arendt - que não sabendo defini-lo, em um ensaio póstumo, o considerou *homme de lettres* - foi a primeira a chamar a atenção para uma possível dimensão feminina da linguagem em seu pensamento. Como um crítico letrado e erudito, Benjamin não era filósofo e nem poeta, ainda que sua formação se inscrevesse no discurso filosófico e seu pensamento se manifestasse poeticamente³. Ao que nos parece, mais do que nas figuras femininas que vislumbramos em seus escritos, é nessa conjunção do *logos* filosófico com imagens poéticas que podemos ver as potências de uma filosofia que expressa, epistemologicamente⁴, feminilidade.

A filosofia tem desde o berço uma padroeira, mas, idosa milenar ainda se faz estranho falar da filosofia como feminina. Ela é protegida por “Atenas, a deusa da sabedoria” que “segunda a lenda, nasce, já em todas as armas, da cabeça de um homem, ou melhor, da cabeça de um deus, seu pai Zeus”⁵. Esse mito de origem não é nem um pouco arbitrário e se faz decisivo no destino que tomou o discurso filosófico. Primeiro porque a deusa remete sua existência a partir da idealização de um homem; como a sabedoria que guarda é intermediada pelo masculino. Não por menos, é também a deusa da guerra (outro *ethos* da masculinidade) “furiosa com o príncipe Páris (o efeminado, como diz Homero) que no concurso entre ela, Hera e Afrodite, não lhe deu a maçã destinada a mais bela”⁶. Na guerra de Troia vemos o primeiro embate entre a razão de Atenas contra o domínio da beleza atribuída a deusa Afrodite, uma separação que a filosofia colocará por séculos na oposição entre o domínio da verdade, do espírito e do entendimento frente o mundo das aparências, do corpo empírico, do desejo, dos afetos e das emoções que confundem a mente⁷. Ali já estava marcada a “forma de produção que vem da

³ ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Cia das Letras, 1999, p.135

⁴ O que chamamos de masculino e feminino neste primeiro momento não são propriamente as funções sociais desempenhadas pelos sexos, mas arquétipos dos modos aos quais se constituiu a epistemologia na tradição filosófica. (Cf. RAMOS, Diego. **Entre o sujeito e o nome: epistemologia anti-lógica em Walter Benjamin**. Tese de Doutorado em Filosofia. Departamento de Filosofia. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2020).

⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. As flautistas, as parteiras e as guerreiras. In: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.39

⁶ GAGNEBIN, 1997, p.39

⁷ A prevalência masculina do *logos* como legado dos gregos não deixa de se expressar de outros modos durante a história da filosofia, sobretudo na modernidade mecanicista de René Descartes e Thomas Hobbes. Sílvia Federici é precisa em mostrar como “este conflito entre a razão e o corpo, descrito pelos filósofos como um enfrentamento

cabeça – e dos homens – em oposição a produção que vem dos corpos - e das mulheres”⁸, a distinção, que perdura até hoje, entre a privilegiada razão e as perigosas sensações. À vista disso, apesar de substantivo feminino, como sua deusa, a filosofia também teve seu *logos* inscrito no arquétipo masculino.

De tal maneira, não há surpresa aos que afirmam que a filosofia continua ser uma nota de rodapé de Platão⁹. No filósofo de Atenas é que encontramos uma das primeiras representações filosóficas pejorativas do feminino em figuras como das parteiras, das guerreiras e das flautistas¹⁰. A filosofia poderia ter nascido do ventre de uma mulher, da mãe de Sócrates que o pariu e que também, parteira, serviu-lhe de inspiração para sua prática filosófica. Mas tal como a lenda de Atenas, na *maieutica* socrática - que se eleva sobre a baixeza desse mundo sensível e material em direção ao mundo superior inteligível e intelectual - ela é gerada como ideias nobres de filósofos que formam a alma dos homens, estabelecendo e reforçando a hierarquia entre a razão masculina que ilumina a alma e a natureza feminina que apenas dá luz ao corpo. Nesses feixes opostamente encruzilhados, Benjamin observa que “o que é mais bárbaro sobre a figura de Sócrates” foi fazer “Eros servir seus propósitos”¹¹. No encadeamento lógico de perguntas em que o filósofo acreditava dar luz as ideias, a *maieutica* socrática desencantava o mundo, destituindo as musas e o feminino como caminho direto para a verdade e a filosofia da própria verdade. Para Benjamin, o amor do filósofo para com a verdade perdia sua essência erótica na medida em que, ao mesmo tempo em que o mundo espiritual é desejoso de conhecimento, a autodeterminação da racionalidade coloca os desejos sobre tutela, fazendo da filosofia mero meio para seus fins. Se é certo que, segundo essa tradição, “o desenvolvimento desse elemento feminino, é raso, fraco e não consegue atravessar a noite”, pois “onde quer que uma obra, uma ação ou um pensamento surja sem o conhecimento dessa existência, surge como algo mau, morto”¹², também é verdade que “em uma sociedade de homens não haverá nenhum gênio” uma vez que “o gênio vive através da existência do feminino”¹³. Benjamin estabelece uma dependência entre o feminino e o masculino para exposição da verdade e é por não desvendar os segredos da natureza que nos cantam as musas, colocadas de lado, que essa tradição filosófica nunca atingirá os mistérios da verdade em sua representação¹⁴.

desenfreado entre ‘o melhor’ e o ‘mais baixo’ (...) será purificado mais tarde para favorecer uma linguagem ‘mais masculina’” (FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa**. Editora Elefante: São Paulo, 2017, p.242) de dominação e disciplinização do corpo para o trabalho e que tem como laboratório a caça às bruxas.

⁸ GAGNEBIN, 1997, p.39

⁹ WHITEHEAD, Alfred. **Process and Reality**, The Free Press, New, York, 1978, p. 39

¹⁰ Cf. GAGNEBIN, 1997, p.p.39-46

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Sokrates**. In. Gesammelt Schriften. II Org. TIEDEMANN, R; SCHWEPPEHÄUSERM, H. Frankfurt, Suhrkamp, 1974; p. 129

¹² BENJAMIN, 1974, p.130

¹³ BENJAMIN, 1974, p.130

¹⁴ Enquanto função organizativa do pensar, “para o jovem Benjamin, masculinidade e feminilidade são princípios que penetram toda e qualquer pessoa” (STEIZINGER, Johannes. **Revolte, Eros und Sprache**. Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2013, p. 148) e a figura

Por conseguinte, é do acolhimento das flautistas, expulsas da cidade que o arquétipo feminino pode escrever, nas penas benjaminianas, outra história para o fazer filosófico. Vistas como expressão dionisiaca que embriaga os homens com música e poesia; que os põe em contato com a natureza das emoções; que os seduzem com belas palavras e que os despertam desejos incompreensíveis, e, portanto, que ameaçam o primado da racionalidade, as flautistas não podem participar dos debates filosóficos orientados pela razão. Elas pagam, ironicamente, pelas fraquezas dos próprios homens. Contudo, é na poesia de uma delas que o imponente método socrático se revela impotente. Em oposição ao modo com que Sócrates conversava com seus discípulos, é que Benjamin se pergunta *Como Safo e suas amigas falavam?* Sobre a mais ilustre filha de Lesbo, conjectura que “as mulheres não recebem da linguagem nenhum som e nenhuma redenção. As palavras sopram por cima das mulheres que estão juntas, mas o sopro é rudimentar e sem som; elas se tornam tagarelas”¹⁵. Como uma conversa despreocupada e sem fim específico, a condição de tagarela, ao contrário do que se instituiu, tem um sentido elogioso de comunicação, uma vez que se apresenta como um modo de falar que não instrumentaliza a linguagem: a tagarelice é apenas um falar sem fim que “manteria a palavra como não criada ou seja passível de ser criada e recriada”¹⁶. Não se desconsidera aqui a visão metafísica impressa por Benjamin em sua teoria da linguagem, marcada pelo estado paradisíaco em que a humanidade se fazia tradutora da natureza e a queda que marca a entrada da linguagem humana de forma histórica. Aqui vemos que, ainda que os homens tenham sido presenteados pelo *pneuma* divino com o dom da língua¹⁷ e que nas mulheres o sopro que lhe está acima é apenas uma pairar e a linguagem um sussurro afônico, é no tagarelar feminino - onde as palavras escapam e demasiadas, perdem expressão - que a verdade se sente mais à vontade para se fazer presente. Enquanto o arquétipo lógico masculino procura dominar a linguagem a identificando consigo no nome, como um receptáculo, as mulheres ouvem as palavras não faladas, “onde [as mulheres] estão à escuta, as palavras são

do gênio é emblemática nessa relação dialética e individual entre masculino e feminino. No ensaio sobre *Sócrates* “a figura do *Genie* é desenvolvida à partir da posição do falante, que é marcado como masculino, cujo discurso produz palavras vazias e fuga da alma” (STEIZINGER, 2013, p. 150). Essa configuração ganha outra dimensão quando o gênio passa a responder por *Genius*, como nos chama a atenção Isabela Pinho na última das *Imagens de Pensamento* de Benjamin. O fragmento *Depois da consumação*, expõe uma relação dialética de interdependência entre feminino e masculino a imagem de nascimento de grandes obras, que também podemos aqui transferir para a contemplação da verdade na filosofia. (Cf. PINHO, Isabela. **O feminino como *Médium* da linguagem: sobre algumas figuras femininas na obra de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2014.)

¹⁵ BENJAMIN, Walter. **Metafísica da Juventude**: a conversa. Trad. PINHO Isabela. In. ARTEFILOSOFIA, v.15 n°19. 2020, p.303; *Metaphysik der Jugend*. Gesammelte Schriften, II, I. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p.95

¹⁶ RAMOS, 2020, p.176

¹⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem geral e linguagem do homem. In. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo: Editora 34, 2011

impronunciadas. Elas aninham seus corpos e se acariciam”¹⁸, mas, como não se deixam dominar, também não as domina. “A linguagem das mulheres permanece incriada”¹⁹, de modo que “mulheres falantes são possuídas por uma linguagem louca”²⁰. O delírio, representação desse vai e vem da palavra que não ganha forma, que, não criada, não se deixa limitar pelo âmbito do conceito e do nome, é a resistência de Safo que em “sua conversa liberou-se do objeto e da linguagem”²¹.

Nesse sentido, no falar demais da poetiza e suas amigas vemos que “a linguagem não porta a alma das mulheres porque elas não confiam nada a ela, seu passado nunca está concluído (...) a linguagem é velada como o que passou e futura como silêncio”²². Na dimensão do silêncio que reina sobre a conversa, que se sobressai na falta de expressividade do delírio, é que vemos, de outro lado, a incapacidade de redenção da língua e não salvação das mulheres. Aqui Eva se une a Safo. Ora, se Adão é o pai da filosofia²³ em seu ato de nomear²⁴, Eva se identifica com Safo em seu falar demais. Na queda da língua divina pelo consumo do fruto do conhecimento é que vemos a configuração da linguagem dos homens enquanto meio e das mulheres enquanto delirante. Ao ceder para a serpente encontramos a manifestação da ordem dos desejos e das paixões, no convencimento de Adão constitui-se a imagem de ilusão e manipulação que a recai; condenada a culpa, a expiação e a posar muda ao lado da natureza, o ato de Eva, inaugura o desencantamento do mundo para o masculino e o silenciamento para feminino, que, por sua vez, também se revela como gesto de renúncia e resistência²⁵. Como as palavras, a serpente não se dirige a Adão, não por falha de caráter do arquétipo feminino, mas por esse arquétipo representar a dimensão humana e não divina sobre o mundo; Eva come os frutos da árvore do conhecimento não por se deixar enganar, mas por recusar a lei. A insubmissão para com a lei divina e a instrumentalidade de linguagem guardam um parentesco, não apenas porque no gesto de Eva encontramos a gênese da experiência histórica da qual deriva a fala de Safo, mas porque nos dois casos se observa a recusa a sistemas de identificação e juízo, seja na forma da lei, ou na dimensão linguística²⁶. Desse modo, essas

¹⁸ BENJAMIN, 2020, p.303; 1974, p.95

¹⁹ BENJAMIN, 2020, p.303; 1974, p.95

²⁰ BENJAMIN, 2020, p.303; 1974, p.95

²¹ BENJAMIN, 2020, p.303; 1974, p.95

²² BENJAMIN, 2020, p.303; 1974, p.95

²³ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágica alemão**. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.25; *Gesammelte Schriften*. I. Org. TIEDEMANN, R; SCHWEPPEHÄUSERM, H. Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p.217

²⁴ No ensaio *Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem* (1916), Benjamin resgata a concepção judaica do nome segundo a qual, a humanidade, criada a imagem de Deus, recebeu o dom de nomear as coisas, traduzindo sua essência. Essa linguagem divina, segunda onde o nome expressava diretamente a essência da coisa, se perdeu a partir do pecado de Adão, fazendo da linguagem humana um descompasso entre o representado e a representação. Caberia ao filósofo apenas recordar esse momento paradisíaco perdido. Para Benjamin seria Adão em sua condição nomeadora e não Sócrates em sua maiêutica o pai da filosofia. (Cf. BENJAMIN, 2011)

²⁵ Cf. RAMOS, 2020, p.p.171-175

²⁶ RAMOS, 2020, p.176.

mulheres silentes que guardam e trazem a possibilidade transcendência da linguagem humana para a História, aparecem em contraposição a lógica-dedutiva socrática que se estabeleceu “historicamente” como força de destinação.

O destino trágico que pesa sobre o arquétipo feminino, o âmbito do não-falado, diz muita coisa e inverte as posições de heroísmo como podemos ilustrar em um bonito conto em que Franz Kafka narra o encontro de Ulisses com as sereias em sua *Odisséia*²⁷. É sabido que o herói grego, protegido pela sabedoria de Atenas, amarrou-se em um mastro com os ouvidos tapados de cera para evitar cair na sedução cantante das sereias. No entanto, este canto que tudo ultrapassava não podia ser detido por inocente artifício. Já fora de perigo e em êxtase pelo sentimento de vitória sobre as cantantes poderosas, Ulisses acreditou que elas cantavam quando, na verdade, se calaram. Então, as sereias apresentavam para a astúcia do herói a sua arma mais poderosa: o silêncio. No silêncio trágico, elas invertiam o compadecimento para com o herói que já não tinha um destino injusto para enfrentar; a *hybris* estava ao lado das ninfas dos mares que já não queriam mais seduzir e desapareceram fazendo o sabichão de bobo. A astúcia de Métis, a mais célebre das *oceânides*, vence Atenas. Em algum sentido podemos escutar no silêncio futuro que paira sobre a natureza e o feminino, um eco do protesto mudo das sereias frente o primado masculino da razão que, representando as coisas como conhecimento, perde a dimensão da verdade sobre as coisas. Junto com as flautistas, que foram retiradas dos cômodos de jantares quando homens falam de assuntos importantes, a verdade se ausenta a importuna falação masculina. No exorcismo socrático-platônico que expurga o discurso filosófico dos perigos das belas imagens e aparências e que expulsa a poesia para preservar a integridade do discurso filosófico-racional é que chegamos, acompanhando as artimanhas das sereias, o falar demais de Eva e delirante de Safo, à dimensão feminina do pensamento próprio de Benjamin.

Com uma filosofia repleta de imagens de pensamento que se colam e formam um mosaico de referências, podendo ser percorridas e atualizadas de diversos modos, sendo o crítico também criador e alegorista, é curioso que nosso filósofo proponha sua crítica ao modelo geométrico-representativo que se constituiu como critério e condição de possibilidade do conhecimento filosófico pelo resgate da categoria de verdade que faz, coincidentemente, a partir de uma interpretação própria do platonismo. Nos mesmos palácios, onde as flautistas eram forçadas a se retirar, Benjamin exclama que a verdade é bela²⁸. Da relação entre beleza e verdade pela qual vai apresentar seu método crítico para a filosofia da arte, aplicado no drama barroco alemão, Benjamin lembra que “a tese de que a verdade é bela deve ser compreendida n’*O Banquete* em que se descrevem os vários graus de desejo erótico”²⁹. A filosofia como lugar das ideias até poderia aparecer por iluminação divina e transcendental representada no vir a ser da deusa Atenas, mas o filósofo, não sendo um deus, segue outra orientação para encontrar a verdade.

²⁷ KAFKA, Franz. **O silêncio das sereias**. Trad. LIMA, Luiz. Caderno 70. Belo Horizonte: Chão de feira, 2017

²⁸ Cf. BENJAMIN, 2013. p.19; 1974, p.211.

²⁹ BENJAMIN, 2013. p.19; 1974, p.211.

Assim como Páris, ele também escolhe Afrodite, na figura de seu filho Eros. Em sua interpretação da mitologia grega, Eros não é um Deus, mas um *Daimon*, aparece na condição intermediária entre deuses e homens, tal como os filósofos que, oráculos, tem acesso ao mundo privilegiado das ideias, estando no mundo dos homens. Nessa condição propriamente humana que o faz almejar a perfeição divina ainda que imperfeito, Benjamin não conota fraqueza em uma filosofia que se deixa seduzir pela verdade ou sua aparência uma vez que o amor humano repete a natureza de Eros que “não trai seu impulso originário ao orientar seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela. E o é, não em si, mas para Eros”³⁰. A filosofia definida etimologicamente como amor a sabedoria, não pode renunciar a sua essência; o amor é sua parte constituinte. Enquanto afeto amoroso, assim como “o ser é belo para aquele que ama e não em si (...), o mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que busca”³¹. Nessa relação há uma distância de uma verdade bela *para si* e uma verdade *em si*, a verdade aparece com um estatuto ontológico próprio que não se confunde com aquele que a admira como bela e a persegue e, tampouco, se deixa capturar pelas representações do entendimento³². Quando saem de cena, as flautistas levam a verdade consigo, pois a verdade, aparece na famosa imagem de uma mulher misteriosa e sedutora que dança com seu véu; ela manifesta-se no movimento da própria dança, nos fugazes momentos em que véu permite-se entrever. Como um *voyeur*, o filósofo deve-se deixar atrair por esses movimentos sutis e sensuais, sem nunca a ameaçar em seu palco, sem nunca atingir a sua nudez; o filósofo será aquele que se deixa seduzir pela beleza da verdade e a contempla, mas que nunca avança sobre sua intimidade, que nunca se apropria dela. Nesse jogo de amor e fuga, é o mistério que seduz, o desejo que nunca deixa se realizar é o que atrai cada vez mais o amante filósofo em busca da sua perseguida amada e, por isso, só a verdade pode se revelar, sem nunca se deixar possuir, com risco de perder seu brilho, sua beleza, seu interesse. Assim, o amor filosófico não pode ser mais constituído no amor possessivo do entendimento que quer aprisionar e objetificar a verdade como conhecimento, ele se dá como o amor de Eros da qual ela foge por angústia³³, para preservar sua bela aparência³⁴.

³⁰ BENJAMIN, 2013. p.19; 1974, p.211.

³¹ BENJAMIN, 2013. p.19; 1974, p.211.

³² No *Prólogo epistemológico-crítico* da obra sobre o barroco alemão, Benjamin questiona o modelo filosófico da modernidade, centrado no racionalismo representativo que, ao modo dos geômetras, mensura, calcula e classifica. É essa filosofia que sujeitará o corpo ao espírito que dá suporte ideológico que identifica o corpo com a natureza e o expurga como receptáculo de poderes mágicos e ocultos, tal como predominava no ideário medieval. Ela também fornece condições para o adestramento social para o trabalho e consolidação do capitalismo, como nos mostra Silvia Federici (Cf. FEDERICI, 2017, p.255-262). Nesse sentido de dominação sobre o corpo que o feminino se torna perigoso, fazendo “flautistas”, exiladas, e “bruxas”, carvão.

³³ BENJAMIN, 2013. p.19; 1974, p.211.

³⁴ Na teoria do conhecimento de Benjamin, a concepção platônica do amor de Eros como um amor não possessivo pode ser mapeada ao lado de diversos textos de juventude. Ernani Chaves faz mostra a cronologia desse impulso erótico em **Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do estudante Walter Benjamin**. In.

É interessante que esse amor filosófico, benjaminianamente erótico-platônico, se dê no *Prefácio* de seu estudo sobre o drama barroco alemão porque é ali, na verbosidade das alegorias que encontramos a dimensão feminina naquilo que, verdadeiramente, caracteriza o pensamento filosófico, a linguagem³⁵. Um movimento chave de sua abordagem sobre o barroco alemão foi a diferenciação entre a linguagem simbólica, aproximada a mitologia das tragédias e a linguagem alegórica que se constituía historicamente nas representações dos dramas silesianos. O símbolo, pensado como representação literal do objeto, compreendido pela completa identificação entre o significante e o significado, trazia para linguagem artística aquela “nobre simplicidade e grandeza serena”³⁶ que o neoclassicismo alemão concebia como essência do belo nas representações áticas. O barroco, cheio de exageros e maneirismos, trazia em seus excessos uma linguagem alegórica, que se evidenciava pelo ancoramento histórico de sentidos de um mesmo objeto deslocado de seu tempo e seu espaço. Mantendo uma significação escondida em sua representação, o mistério da alegoria deixava claro, a luz do símbolo, uma quebra de identificação imediata entre significante e significado. Não sem propósito que a filosofia e sua tradição estética preferisse a literalidade precisa e reluzente do símbolo ao invés da arbitrariedade do dizer alegórico. O símbolo predominou nas artes e na filosofia como o *ethos* masculino da razão, no classicismo sua imagem foi referenciada na dignidade da estatuária de *Laocoonte* ao suportar a dor das picadas das serpentes que o envolviam como se fosse a transcendência da razão sobre a natureza, da qual a alegoria não escapava em sua coleção de fragmentos e escombros e, tampouco, o feminino constituído a partir da visão do corpo e das sensações que enganam. Como um “outro dizer”, a alegoria foi abandonada de um discurso filosófico que se pretendia claro e distinto³⁷ e, também, das representações do belo que presavam pelo ideal de universalidade do *homem vitruviano* renascentista. Como o *Torso de Hércules no Belvedere em Roma*, que ao sobreviver ao tempo como ruína era testemunho de que a história também se tornara natureza, a tagarelice pouco expressiva do drama barroco alemão foi esquecida pela tradição estética como o feminino foi deixado de lado do discurso filosófico. Se tudo que nasce como elemento feminino já se apresenta morto pela razão, são nas representações alegóricas, repletas de cadáveres e fantasmagoria, que o feminino romperá o silêncio de sua lamentação lutuosa. Quando Benjamin retoma a alegoria é a alteridade que ele quer dar voz, ela não dá apenas vazão a manifestação feminina do pensamento de Benjamin como o preenche em diversos personagens que o povoa. São esses outros personagens que ganham espaço para reivindicarmos aqui a alegoria, para além

Arte e Filosofia. Ouro Preto, n.4, jan. 2008 p.p.45-53.

³⁵ A linguagem e a verdade operam da mesma forma contemplativa. As palavras que pariam sobre as filhas de Lesbo e não se deixam dominar é a mesma verdade que se mostra e se esconde para o filósofo *voyeur*. Como veremos, na forma de significação histórica e constituição de sentidos da alegoria encontramos tanto o exagero da linguagem das tagarelas, quanto o sentido oculto da verdade que se mostra.

³⁶ Cf. WINCKELMANN. Johann Joachim. **Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura**. Porto Alegre: Movimento, 1975; p.53

³⁷ DESCARTES. René. **Meditações Metafísicas**. In. Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973

das questões estéticas, como uma categoria ética na representação filosófica da alteridade. É desse modo que as deusas e ninfas, parteiras e flautistas de outrora, dão vez para as rainhas, prostitutas e outras excluídas da modernidade.

1. A moralidade e a natureza no reinado feminino no barroco alemão

No drama barroco alemão a alegoria era vista como tagarelice que nada comunicava. O exagero nos adereços cênicos e nas cenas de violência contrastavam com o ideal de *serenojovialidade* dos áticos, sendo o *Trauerspiel* medido pelos neoclássicos pela régua da *Poética* de Aristóteles e seu critério de imitação, foi interpretado “como uma caricatura da tragédia antiga”³⁸. Em um contexto histórico muito diferente daquela praça pública, da democracia e do direito em formação, das quais se apresentava a tragédia, o barroco alemão é fruto do casamento teológico-político das monarquias seiscentistas em que o estado de exceção é regra³⁹. Muito mais atrelado a história do que o mito, o barroco alemão retratava a melancolia do soberano, que com um cetro na mão se inscrevia em um conceito de história segundo qual ele era o artífice terreno de Deus, mas que envolto a intrigas, complôs e acontecimentos que não poderia controlar, se descobria criatura. O indeciso herói do barroco estava longe de transcender sua *moira* ao enfrentar os deuses e a força do destino com a coragem, extremamente devoto, se via abandonado frente a guerras religiosas e catástrofes sanitárias, se submetendo a seu triste destino sem nada reconciliar, sua morte evidenciava a imanência da natureza na história. Ao mesmo tempo, apresentando uma rígida moralidade religiosa, de cunho luterano e com fins propagandistas, e um enredo tortuosamente escandaloso e eroticamente lascivo, nas representações menosprezadas do barroco alemão, o papel da mulher é destacado com protagonismo. O período seiscentista do barroco alemão, curiosamente, foi uma época de grande liderança feminina nos pequenos principados que formavam a Silésia, o que também justificava a escolha de seus autores por personagens femininos. Apesar da sociedade da época estar fundada sob preceitos de uma rígida moral religiosa e patriarcal, a diferenciação biológica e de gênero para o exercício da soberania era irrelevante para seus autores⁴⁰. Apresentado nas escolas

³⁸ BENJAMIN, 2013. p.39; 1974, p.230.

³⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Trad. GAGNEBIN, Jeanne-Marie; MÜLLER, Marcos Lutz. São Paulo. Boitempo, 2005, p.83; **Gesammelte Schriften**. I. Org. TIEDEMANN, R; SCHWEPPEHÄUSERM, H. Frankfurt, Suhrkamp, 1974; p.697

⁴⁰ Com inspiração humanista, Lohenstein se utilizou de um vasto material histórico-filológico para justificar e compreender a emergência política das mulheres. Destaque para obra de Pierre Le Moynes que em 1647 articulou a prática política das mulheres em *La Galerie de Femmes*. (Cf. NEWMAN, Jane. **Sons and Mothers: Agrippina, Semiramis, and the Philological Construction of Gender Roles in Early Modern Germany**. In. *Renaissance Quarterly*, Vol. 49, No. 1. University of Chicago Press: Spring, 1996; p.86.)

como educação moral, esses dramas não se privavam de colocar atores transvestidos se seduzindo de maneira explícita, ao mesmo tempo também eram porta de entrada para os estudos da história, da retórica e dos clássicos que não competiam só aos homens, dado que as mulheres do período participavam dos governos⁴¹. Não é por menos que um dos seus grandes nomes, Daniel Casper von Lohenstein, dedica *Agrippina* para a duquesa Louise de Liegnitz que, no papel de filha, esposa e mãe de soberanos, emergiu politicamente em um ambiente conturbado, se tornando regente da Breslávia⁴², a identificação e representatividade com personagens femininos era uma forma dos dramaturgos da época fazerem seus dramas históricos interferirem na política local⁴³. Assim, nas analogias e transposições de tempo e de espaço que esses dramaturgos fizeram para retratar a política e a sociedade de seu tempo, encontramos, na coleção de citações de Benjamin sobre esses dramas, também os testemunhos de rainhas, princesas e cortesãs, que como alegorias do feminino se contrapõe a imagem violenta e masculina que se fez impassível na história.

Do ponto de vista do poder, o uso político da sedução, narrado amplamente pela tradição de lavra romana, foi substancialmente apropriado pelo barroco alemão na representação de suas heroínas femininas. Na fértil combinação de referências histórico bibliográficas, influências filosóficas, políticas, teológicas e culturais, o barroco alemão refletia tanto as histórias do Oriente como os percalços de Roma que ainda se faziam vivas na burocracia estatal da Europa Central (devemos lembrar que a época a Silésia compunha o Sacro Império Romano Germânico). Nesse ambiente cultural as figuras da tradição latina como Agrippina, Cleópatra, Mariamne e Sophonisbe surgem como resgate das glórias e fracassos desse passado ao qual as jovens elites eram educadas, mas também como testemunho de subversão em protagonistas que, sedutoras, incestuosas ou infiéis resistiram também ao poder imperialista⁴⁴, passando da condenação moral ao anti-heroísmo. Acreditando que “o drama barroco estava de forma tangível e concreta, no próprio curso da história, e que a única coisa necessária era encontrar palavras”⁴⁵, Sophonisbe e Agrippina são quem melhor expressam o confronto entre os valores morais e a política palaciana.

⁴¹ Jane Newman mostra que para o exercício do poder eram mais relevantes para a sociedade do período as diferenças de classes que de gênero de modo que na corte irmãos e irmãs eram educados da mesma forma para os clássicos. Nesse sentido a educação das rainhas que não se restringiam apenas as etiquetas e modos. A rainha Cristina da Suécia lia Tácito todos os dias. Anna Maria van Schurmann recomendava à Elizabeth da Boemia, Plutarco, Suetônio e Tácito. Louise de Liegnitz argumentava de acordo com as obras comentadas de história que lia. Cf. NEWMAN, 1996, p.p.84-85.

⁴² Em 1672, no período posterior a Guerra dos Trinta Anos, Louise se tornou regente de seu filho, George Willians, o último dos reis pietistas, contrariando a Lei Sálica promulgada por Carlos Magno na França, que proibia a sucessão feminina nos reinos da Europa. Ainda que houvesse movimentos para antecipar a maioria de seu filho herdeiro, o que aconteceu em 1675, por um breve período, Louise foi a comandante da Breslávia. (Cf. NEWMAN, 1996, p.82)

⁴³ NEWMAN, 1996, p.79

⁴⁴ NEWMAN, 1996, p.85

⁴⁵ BENJAMIN, 2013. p.57; 1974, p.243

Sophonisbe a famosa rainha da Numídia que, na disputa entre Cartago e Roma nas Segunda Guerra Púnica, foi dividida entre Syphax e Masinissa, aparece com especial interesse de Benjamin mostrando-lhe que “os príncipes nascidos para a púrpura, ficam enfraquecidos sem o cetro”⁴⁶. A infidelidade de Sophonisbe é o centro gravitacional da peça, “esta que quer morrer de amor por seu marido/ Em duas horas esquece o amor dele e o dela”⁴⁷. Nessa caracterização do caráter da personagem, tomada por uma frieza calculada, a traição perpassa questões individuais de desejo e moralidade para se inscrever sobre o contexto histórico político de colonização da África Mediterrânea. Prometida a Masinissa que se alia aos romanos, a heroína casa-se com Syphax em nome da causa cartaginesa. Quando este é derrotado por seu rival e primeiro pretendente, Sophonisbe, feita refém, se casa com Masinissa de quem usará o amor, para influenciá-lo para seus interesses políticos. Na instrumentalização dos sentimentos de seus amantes a seu favor, Benjamin observa que, se “o ciúmes de Syphax por Mesinissa é mais que justificado, por outro lado é altamente surpreendente que o delírio do ciúmes comece a ser caracterizado como ilusão dos sentidos”⁴⁸ que, apesar do esclarecimento da razão, “metamorfoseia inimigos em escaravelhos e gafanhotos”, atribuindo nessas figuras alegóricas tal comportamento a imagem do príncipe melancólico. No ciúme cego é que vemos a melancolia agir no príncipe, não porque quem tudo tem se vê despojado de uma cortesã que toma por propriedade, mas porque sua razão cartesiana se vê destronada pela emoção. Na manipulação, Sophonisbe traz a dimensão dos sentidos para arena política, ela é causa do amor e nesse afeto manipula quem deveria deter a razão, que, por sua vez, por maior racionalidade que demonstre, também não está em sua posse, sendo ela também vítima dos acontecimentos e das emoções que desperta. É por ciúmes, mais do que por sobrevivência, que o já perdido Syphax, rendido por Cipião, acusa Sophonisbe de ter o manipulado para trair os romanos, o que a leva para cárcere sob protestos de Masinissa. No jogo de desejo e ambição do mundo que o divide entre Sophonisbe e Roma, este “que antes de amor dizia querer comê-la/ À noite a presenteia com o veneno mortal”⁴⁹ para libertá-la do cativo, não sem antes mostrar a capacidade de indecisão soberana:

Vai, Disalces, e nem mais uma palavra.
Não, espera! Morro, tremo, estou paralisado!
Vai, não é hora de duvidar. Não vás, não!
Perdão! Choram-me os olhos, sangra o coração!
Vai! O desfecho já não pode ser mudado⁵⁰.

O destino entra em cena fazendo do amante ideal também carrasco. A incapacidade do soberano tomar decisão é a característica central da divergência entre a teoria da soberania de Benjamin e Carl Schmitt, que traspassa o barroco

⁴⁶ BENJAMIN, 2013. p.128; 1974, p.304

⁴⁷ BENJAMIN, 2013. p.80; 1974, p.262

⁴⁸ BENJAMIN, 2013. p.151; 1974, p.323

⁴⁹ BENJAMIN, 2013. p.80; 1974, p.262

⁵⁰ BENJAMIN, 2013. p.67; 1974, p.251

alemão, se pondo a luz dos acontecimentos da política alemã do século XX⁵¹. Contudo, o que aqui nos interessa é o que ela revela, a presença do destino que se impõe, não apenas sobre a história como natureza, mas sobretudo sobre a moralidade como imanência. Ainda que o destino das mulheres infiéis termine sempre no mesmo ponto, a morte, podemos observar como a moralidade se constitui de maneira diferente na modernidade barroca e na modernidade burguesa de uma Europa tardia. Em um estado de exceção permanente a moralidade duvidosa de Sophonisbe revela o jogo de cena e de sobrevivência daquelas que estão imanentemente ligadas ao estado de natureza; se expressa em parte pela sobrevivência feminina no fechado jogo político dos palácios, mas sobretudo, por uma consciência ainda presa as determinações mundanas. Na religião ou na política a moralidade barroca se sobrepõe maquiavelicamente sobre essas mulheres no papel de mártires que se sacrificam por um fim, pela busca de uma redenção que não vem porque, por mais que suas ações visem restaurar uma ordem, elas são apenas reativas a um destino que lhe é externo; enquanto intrigistas elas estão a mercê dos acontecimentos tal quanto o soberano em sua tomada de decisão. Como modelo para a história, as rainhas do barroco alemão sucumbem em nome da pompa de um mundo que perdeu a ordenação cósmica e só oferece a morte como saída, a culpa não é interiorizada por uma consciência individual que desmorona diante a gravidade de seus atos, a sua expiação não vai em direção a reconciliação de uma consciência que transcendeu moralmente, mas de encontro com a natureza que domina a política e se passa por história.

Essa moralidade é muito distinta da concepção burguesa que vemos ao exemplo de Ottilie em *Afinidades Eletivas*, onde as questões do feminino se desenvolvem no seio do conflito ético da sociedade patriarcal do século XIX. A novela que parte do tema do casamento, moldada pela filosofia moral e pelos costumes da época, também se apresenta no rigor do protestantismo religioso, mas se evidencia pela individualização de um sujeito supostamente autônomo em suas escolhas, impondo a si mesmo o castigo como destino para reconciliar-se consigo mesmo. Essa moralidade transcendental⁵², como a história no barroco alemão, também mostra sua violência mítica, mas por vias da constituição de um sentimento de culpa. “A aspiração quimérica por liberdade é o que evoca o destino sobre as

⁵¹ Benjamin estabeleceu um debate com o jurista Carl Schmitt em torno do tema do estado de exceção. O debate se dá em torno da legitimidade do poder de decisão do soberano em decretar o estado de exceção. Neste debate podemos inserir a ligação que Benjamin faz entre estudo o drama barroco como uma fantasmagoria da situação que vive na Alemanha, um país que tal como as tragédias seiscentistas, ao querer tardiamente se impor na história, produziu um dos maiores documentos de barbárie de nossa época. (Cf. BENJAMIN, 2013, p.p.59-60; 1974, p.245)

⁵² No discurso moralista do pastor Mittler para quem “o casamento é o início e o ápice de toda cultura” (BENJAMIN, W. *Afinidades Eletivas* de Goethe. In: **Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe**. Trad. BORNEBUSCH, Monica. São Paulo: Editora 34, 2018, p.19; **Gesammelte Schriften**. I. Org. TIEDEMANN, R; SCHWEPPENHÄUSERM, H. Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p.129), Benjamin encontra a caracterização conceitual das mais extremas visões sobre o matrimônio da época, a doutrina moral de Kant e o romantismo de Mozart, uma moralidade iluminista que, segundo nosso autor, Goethe buscava mostrar nulidade.

figuras do romance”⁵³ como Otilie, há um jogo de ambiguidades⁵⁴ em que a soberania do desejo é confrontada com o castigo de natureza moral, de tal modo que a morte parece inevitável por deixar se apossar do desejo, como se nela miticamente encontrássemos a salvação de sua liberdade, como se fosse um triunfo do ético. Todavia, Benjamin, logo percebe, que essa liberdade não é apenas aparente, como a culpa que carregam é de outra ordem: “não se trata aqui de uma culpa moral (...), mas sim de culpa natural, na qual os homens incorrem, não por decisão e ação, mas sim por suas omissões e celebrações”. Ao ceder aos desejos, “não respeitando aquilo que é humano, eles sucumbem ao poder da natureza, então a sua vida é arrastada para debaixo da vida natural”⁵⁵ que os paralisa em culpa diante da indecisão de seus sentimentos. A liberdade autoproclamada pela razão “lhes é inadequada (...) carregada de forças sobre-humanas, como só a natureza mítica o é, ela entre em cena de forma ameaçadora”⁵⁶ sob os desejos mais íntimos que alça esses amantes para a tutela da natureza e mostra-se também natural, impondo a essa afrontosa falta de determinação, o castigo moral não como escolha, mas como destino. Dessa maneira, enquanto o que se revela pela história de Otilie é uma culpa natural interiorizada e individualizada por uma consciência transcendental como falta moral que, em uma sociedade patriarcal estruturada pelo matrimônio, procura na morte o seu ritual de expiação e pacificação; nas heroínas do barroco alemão o que vemos é a manifestação de uma consciência moral imanente, que se articula como resposta aos acontecimentos que a fere sem propriamente um juízo de valor sobre os atos que as levam à derrocada; uma moral que não castiga do ponto de vista psicológico, mas pune, socialmente, com feminicídio⁵⁷.

⁵³ BENJAMIN, 2018. p.77; 1974, p.170

⁵⁴ Ainda que Otilie aponte “para a santa à qual, enquanto padroeira dos que sofrem dos olhos, foi consagrado um convento em *Odilenberg* na Floresta Negra” (BENJAMIN, 2018. p.99; 1974, p.186) trazendo em seu nome e imagem santidade e beleza cândida, a simbologia que sacralizava a beleza na sua essência desaparece nos atinos de seu destino. Benjamin não deixa de destacar no brilho de sua beleza uma personalidade obscura de interioridade opaca e sem expressão, uma aparência em declínio e misterioso que busca seu reconhecimento simbólico. A interioridade de sua alma esconde a ambiguidade entre o que é por um lado “é negro, escuro, insondável” e por outro “é reflexivo, claro e o que aclara (BENJAMIN, 2018. p.95; 1974, p.183). Essa ambiguidade de seu caráter que se mostra entre a inocência e o desejo, a moral e o pecado, é o mesmo aspecto satânico da expressão artística que no simbólico reluz a aparência à plenitude de uma essência e a uma totalidade que não possui. Como uma alegoria que estilhaça com a unidade simbólica e recombina os seus fragmentos deslocados fornecendo-lhe novos sentidos e significados, Otilie será o corpo estranho que rompe com a unidade simbólica compreendida na via burlesca do casal aristocrático que a recebe e viviam no matrimônio uma situação de completa identificação no amor como verdade de uma relação livre de influências externas, que é abalada por sua chegada.

⁵⁵ BENJAMIN, 2018. p.32; 1974, p.139

⁵⁶ BENJAMIN, 2018. p.23; 1974 p.132

⁵⁷ Além dos casos aqui analisados, o exemplo clássico de feminicídio no barroco alemão é o de Mariamne, drama de Johann Christian Hallmann. Bela, a esposa de Heródes foi assassinada pelo marido enciumado "porque ele a amava muito, e para que ela não caísse nas mãos de outro depois de sua morte" (BENJAMIN, 2013, p.71; 1974, p.312).

Mas, se a infidelidade não parece tão grave para moral barroca como para moral iluminista, o que dizer de um tema tabu. Colocamos em cena, Agrippina, “a imperatriz, embarcada por ordem de Nero numa nave que depois se desfaz em alto mar, graças a um mecanismo escondido, [e] é salva no coro com ajuda das sereias”⁵⁸ que na panóplia de imagens do barroco alemão evidenciava, no confronto entre uma moralidade religiosa e uma política maquiavélica, a proximidade da história com a natureza. Como as sereias que cantam os mitos e coro solidário, a rainha choca ao usar aparência do corpo e das palavras para seduzir seu próprio filho, no terceiro ato da peça. Se por um lado a prática do incesto de Agrippina aparece como grave falta moral para o decurso de sua má reputação, de outro, seu pecado é motivado como forma de controlar os caprichos, o sadismo e a monstruosidade tirânica de seu filho e seu algoz Nero, o incendiário de Roma. De tal maneira, a ambiguidade alegórica revela um outro dizer sobre suas ações, o incesto não é seu pecado carnal, mas seu castigo; a culpa de que sofre não é pelo tabu que se impõe como punição, mas por ter dado vida àquele que a assassina. Com a imagem cindida entre o imoral e a virtude, seu martírio carrega o peso do destino em todos os sentidos, do político ao biológico, uma vez que desgraça que lhe acomete não é apenas consequências de suas ações, mas anterior, tem o fruto do seu ventre como causa. “Já dorme o altivo animal, a orgulhosa mulher/Que imaginou que o relógio de seu cérebro/Podia a trajetória dos astros inverter”⁵⁹; Agrippina se vê intimamente presa ao destino, mas em intimidade, sua individualidade e feminilidade, denota uma estranha liberdade que ameaça o poder transcendente do filho deificado pela história. No dilema entre a retórica que invoca o precedente místico persa que sanciona a cópula parental e a proibição moral e legal de César⁶⁰, o imoral Nero se vê dividido entre a natureza de seus desejos e o decoro de sua posição histórica. Na trama e nas intrigas palacianas, a figura de Agrippina escancara a dimensão criatural de seu filho, traz para si o reconhecimento da insegurança e a indecisão diante as incertezas e emoções que o leva a expurgar qualquer vínculo de fundamento natural, até mesmo sua mãe. Diante do fim, Agrippina ouve de sua cortesã Sofia que “evitamos as árvores que estão a ponto de cair”⁶¹, realçando para Benjamin a tendência de naturalização do comportamento e a disposição dos autores do barroco alemão “para dissolverem de forma convincente os conflitos históricos morais no terreno da história natural”⁶². Assim, no destempero dos homens como expressão temporal de uma política feita com coração, fígado e tripas e uma

⁵⁸ BENJAMIN, 2013, p.93; 1974, p.272

⁵⁹ BENJAMIN, 2013, p.97; 1974, p.275

⁶⁰ Na retórica de Agrippina para seduzí-lo vemos a influência oriental nos dramas do barroco alemão. Ao invocar a lei persa há um paralelo com a rainha Semíramis, heroína que fundou e liderou a Babilônia, mas que também cometeu um incesto com seu filho Ninus (Cf. NEWMAN, 1996, p.87). Aqui se reforça o confronto entre natureza e história. Ao se colocar do lado das práticas pagãs e mitológicas do estrangeiro, Agrippina está no registro da natureza ainda não expurgada pela racionalidade moral romana e cristã, de outro lado, a renúncia desse argumento por Nero o mantém na posição moral e histórica do soberano.

⁶¹ BENJAMIN, 2013, p.89; 1974, p.269

⁶² BENJAMIN, 2013, p.89; 1974, p.269

história que com espada se inscreve na natureza, a morte dessas heroínas não vem por enfrentamento aos deuses, mas pelo conspirar contra reis; seus martírios não lhe dão uma passagem para a imortalidade dos céus, mas sim para a história, onde se acumulam reputações e monumentos enquanto ruínas.

Já sob a perspectiva religiosa de ética protestante, o martírio de *Catharina von Georgia* de Andreas Gryphius vem como uma denúncia da “púrpura que a tudo (en)cobre” nos salões desse mundo temporal e pagão. Em versos alexandrinos, o drama não deixa de fazer pela imagem da Geórgia, paralelos da situação política da Silésia, emparedada pelo império austríaco, mas sobretudo pelo confronto religioso entre o luteranismo do Norte e o catolicismo do Sul. A partir da traição do príncipe Meurab que conquista e entrega seu povo a subjugação do domínio estrangeiro, a heroína aparece liderando uma Geórgia cristã imprensada pela ofensiva persa e pelo exército otomano, vivendo por sete anos como prisioneira do Shah Abbas da Pérsia e resistindo firmemente às suas importunações para que se casasse com ele e se convertesse ao islamismo. Em contraponto ao cruel príncipe Meurab que se converte ao islão após testemunhar o estupro de sua esposa e “cego de ódio e de dor/ Aos muitos mortos manda a cabeça cortar/ E quando essas cabeças, que tanto o ofenderam/ Qual câmara de horrores e sua mesa encheram/ Ele, fora de si, a taça para brindar/ Ergue e grita: eis o cálice que eu, dos meus vingadores, escravo liberto, agora esvazio!”⁶³, a perseverança moral em relação a sua fé e ao maneira passiva com que lida com o sofrimento a torna um exemplo para o luteranismo barroco, sendo retomada em outras versões⁶⁴. Entre o profano e o sagrado, o político e o divino, Catharina vai de líder de seu povo para uma realidade de subordinação que põe em confronto outra ambiguidade, a luta pela sobrevivência política perante a devoção a sua fé pela qual morre⁶⁵. A peça se inaugura com o sonho de Catharina vestindo uma coroa de diamantes que repentinamente se convertem em espinhos que cravam sua cabeça e esmagam o seu crânio, o que vai se realizar mais à frente com sua tortura e morte no quinto ato. Esse emblema, que em princípio remete a Cristo, também não deixa de apresentar, de modo histórico e profano, o peso da coroa para aquele que comanda e sua liberdade na morte. Contudo, se a temática barroca já se apresenta aí, são nas imagens macabras de seu martírio, em que vemos o sonho e a melancolia se tornarem caveira, que aponta para o desenvolvimento de uma concepção ética da alegoria. “Benjamin desenvolve sua teoria da alegoria a partir de leituras do significado dos cadáveres mutilados, adereços de palco e ruínas”⁶⁶, é no torso de Catharina, que de um sonho sangrento se transforma em uma caveira carbonizada no palco, que a alegoria aparece, esteticamente, como um recurso do grotesco, mas, ao mesmo tempo, como uma categoria ética que chama a atenção para a “tensão entre a *Realpolitik* necessária para negociar as contingências e as brutais realidades políticas da vida moderna e a possibilidade de levar uma vida

⁶³ BENJAMIN, 2013, p.237; 1974, p.393

⁶⁴ O martírio de Catharina também é retomado em *Ephicaris* de Lohenstein e nas gravuras de Johann Using.

⁶⁵ NEWMAN, Jane O. **Modernity, Nation and Baroque**. Cornell University Press. New York, 2011, p.178

⁶⁶ NEWMAN, 2011, p.172

em sua autonomia moral que transcende as determinações de seguir os mandamentos da esfera de um mundo outro, no Outro”⁶⁷. Dessa forma, Catharina se mostra uma verdadeira alegoria, visto que é separada de seu mundo e colocada em outro contexto do qual não pode falar diretamente, ela se põe como o discurso do Outro que se manifesta através de outro lugar que não é o seu, ao mesmo tempo, como emblema de Cristo, coroada com espinhos, revela em seu corpo torturado não apenas a precariedade do corpo, mas também a manifestação da política que se caracteriza pelo gozo do corpo do Outro.

2. A objetificação do feminino nas passagens parisienses

Essa história petrificada pelo barroco alemão, é retomada nas alegorias da modernidade parisiense: uma época em que vemos a maximização do gozo do corpo do Outro, sobretudo das mulheres, não é vista apenas de fora, mas também em seu interior⁶⁸. É flinando pelas passagens da cidade luz e recolhendo seus trapos, como um poeta, que Benjamin fará do feminino o personagem central do capitalismo nascente, tomando-o, sobretudo, pela poesia de Charles Baudelaire onde, de maneira única, “as imagens da mulher e da morte se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris”⁶⁹. Na relação melancólica do poeta com a cidade grande é que o feminino aparece pelo amor, pelo erotismo e pela sexualidade em sua relação de objetificação na moda, na prostituição, nas relações humanas como expressão do fetiche sobre a mercadoria. Das grandes transformações tecnológicas e sociais do século, a circulação das mercadorias é a invenção da roda que gira o mundo moderno, modificando os modos de produção e nosso quadro psicológico, a maneira de como a subjetividade é constituída. A popularização da mercadoria transforma a produção, que maquinal e segmentada, nos estranha de seu processo, do objeto de nosso trabalho, do contato com o outro e de nós mesmos enquanto classe e sujeitos de si⁷⁰, o que regula também a experiência social vista nas ruas das megalópoles, onde “transeuntes comportam-se como se, adaptados a automatização, já só conseguissem se exprimir de forma automática”⁷¹ aos choques e empurrões que, sozinho, vai levando no meio da multidão. “A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o

⁶⁷ NEWMAN, 2011, p.173

⁶⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. Parque Central. In **Baudelaire e a Modernidade**. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.182; **Gesammelte Schriften**. I. Org. TIEDEMANN, R; SCHWEPPENHÄUSERM, H. Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p.684

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Exposé. In **Passagens**. Trad. BOLLE, Willi. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p.47; GS V, p.55

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas na obra de Baudelaire. In **Baudelaire e a Modernidade**. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.p.128-129; **Gesammelte Schriften**. I. Org. TIEDEMANN, R; SCHWEPPENHÄUSERM, H. Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p.p.631-632

⁷¹ BENJAMIN, 2015b, p.130; 1974, p.632

flaneur como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flunar proveitoso para a circulação das mercadorias.⁷² No conforto das mercadorias, “o habitante dos grandes centros urbanos volta a cair em estado selvagem, o mesmo que dizer, no isolamento. A sensação de depender dos outros, antes estimulada pela necessidade, vai decaindo progressivamente no funcionamento sem atritos dos mecanismos sociais”⁷³. Sem relação com a alteridade, o sujeito transcendental é apenas indivíduo; incapaz de se realizar ele reproduz, em um eterno retorno, sua falta no consumo de modo que “a desvalorização do mundo das coisas na alegoria é superada no próprio mundo das coisas pela mercadoria”⁷⁴. Confundindo autonomia com automatização que, para além do chão da fábrica, também é vista nos fósforos e encontrões das grandes cidades, é que o olhar melancólico do poeta percebe isolado meio a multidão os processos correntes de uma modernidade que revela a impotência do masculino, de como sua *ratio* tornou a transcendência impossível fazendo, em seus rituais de repetição e reprodução, objeto mundano. É neste contexto que a dimensão alegórica emerge para o poeta a partir do feminino. “As alegorias são as estações na via dolorosa do melancólico (...), a impotência é o fundamento da via dolorosa da sexualidade masculina”⁷⁵ que em ruína se transfere para imagem da mulher que o poeta canta. “Dessa impotência partem tanto a imagem seráfica da mulher como seu fetichismo”⁷⁶.

A moda aparece na modernidade parisiense como a glândula pineal que liga o corpo feminino com a fantasmagoria desse novo sujeito fetichista; é o *médium* a nos conectar com a natureza inorgânica das grandes cidades. Um inorgânico quem em jóias e vestimentas se incorpora em nossa vida orgânica, mas que se sentindo “em casa tanto no mundo inerte quanto no da carne (...) lhe indica o caminho de como se instalar no primeiro”⁷⁷, transformando-nos, em sua armadura, em exemplares do modo de reprodução e automatização inorgânica da vida e da mecanização do tempo. Levando consigo as marcas ambíguas da modernidade, o orgânico e o inorgânico, o movimento e a imobilidade, a vida e a morte, Benjamin narra a moda como uma alegoria da modernidade e suas transformações para as mulheres.

O triunfo da burguesia modifica a roupa feminina. A roupa e o penteado se desenvolvem em largura... os ombros se alargam com mangas amplas e.. nao se tardará a recolocar em uso as antigas armações e se fazer saias bufantes. Assim vestidas, as mulheres pareciam destinadas a vida sedentaria, a vida familia; porque sua maneira de se vestir não tinha nada que desse a ideia de movimento ou que parecesse favorecê-lo. Aconteceu ao contrário com a chegada do Segundo Império; os laços

⁷² BENJAMIN, 2009, p.47; 1974, p.54

⁷³ BENJAMIN, 2015b, p.127; 1974, p.630

⁷⁴ BENJAMIN, 2015a, p.156; 1974, p.660

⁷⁵ BENJAMIN, 2015a, p.160; 1974, p.663

⁷⁶ BENJAMIN, 2015a, p.160; 1974, p.663

⁷⁷ BENJAMIN, 2009, B 3,8, p.107; 1974, p.118

familiares se relaxaram; um luxo sempre crescente corrompeu os costumes a ponto de tornar-se difícil distinguir unicamente, pelo aspecto da roupa, uma mulher honesta e cortesã. Então, a toalete feminina se transformou da cabeça aos pés.. As armações foram jogadas para trás e se reuniram em um traseiro acentuado. Desenvolveu-se tudo o que podia impedir as mulheres de permanecer sentadas; afastou-se tudo o que pudesse dificultar seu caminhar. Elas se pentearam e se vestiram como que para serem vistas de perfil. Ora, o perfil é a silhueta de uma pessoa... que passa, que vai nos escapar. A toalete tornou-se uma imagem do movimento rápido que leva o mundo.⁷⁸

Se, contudo, a moda inaugura um novo modo de ser da mulher na sociedade burguesa capitalista - não mais presa ao recatamento do lar e destinada as obrigações familiares, mas transposta ao público onde circula e deseja ser adorada como a mercadoria - em sua aparente “emancipação” dos costumes e das vestimentas, essa feminilidade que ganha as ruas desfilando os novos modelos pelas passarelas de Paris; sobrepassa os desejos individuais para manifestar, ao contrário, o freio da transcendência do feminino nas relações sociais de modo reificado. “Para entender a essência da moda atual, é preciso recorrer não só a motivos de natureza individual, tais como: o desejo de mudança, o senso de beleza, a paixão por se vestir, o ímpeto de se adaptar aos padrões (...) mas tão somente [a] uma motivação social”⁷⁹. A moda aparece primeiro como elemento de distinção social de classes, isto é, “no empenho das classes altas se distinguirem das mais baixas, ou melhor, das classes médias”⁸⁰ revelando-se na vaidade como esforço de um grupo estabelecer e naturalizar sua liderança. Esse modelo classista de moda impacta diretamente em sua produção e reprodução - uma vez que as classes médias imitam as mais abastadas, a moda sempre tem que se renovar - e aponta para um caráter essencial da modernidade, a novidade. O moderno aponta para o novo, mas em sua coleção de novidades se estabelece como tradição de ruptura. “A moda é o eterno retorno do novo”⁸¹, mas tão logo um novo se apresenta, na velocidade característica da circulação ele se faz ultrapassado. “Daí vem a mudança contínua da moda (...) a sua duração é inversamente proporcional à rapidez de sua difusão”⁸²; em seu caráter efêmero não deixa de se integrar a organização do trabalho, não porque esteja fortemente ligada as mulheres “condenadas na maior parte da história (...) [em] relação estreita com tudo que seja costume”⁸³, mas porque no posto e repostado aponta para a técnica moderno-industrial de produção de mercadorias e de obras de arte. Na linha de montagem, a técnica, ao invés de dar autonomia a humanidade, transcendeu a si mesmo, ofertando apenas automação a humanidade já coisificada; a burguesia já não é capaz de olhar de frente o desenvolvimento iminente de uma ordem produtiva

⁷⁸ BENJAMIN, 2009, B 5a,3, p.112; 1974, p.124

⁷⁹ BENJAMIN, 2009, B 6; B 6a, 1 p.112; 1974, p.124

⁸⁰ BENJAMIN, 2009, B 6; B 6a, 1 p.112; 1974, p.124

⁸¹ BENJAMIN, 2015a, p.175; 1974, p.677

⁸² BENJAMIN, 2009, B 6; B 6a, 1 p.112; 1974 p.124

⁸³ BENJAMIN, 2009, B 7,8, p.114; 1974, p.127

que ela mesma tinha desencadeado⁸⁴ e que como coisa poderia descartá-la. Nesse eterno retorno de um novo sempre igual, que se repete e se reproduz a esmo, apenas pela continuação da engrenagem, vemos a expressão do próprio tempo da modernidade, que, dialeticamente, em constante movimento se põe imóvel, petrificado como natureza como nos conta também a temporalidade barroca, só que agora inscritos na tirania das mercadorias em reprodução transitoriamente eterna.

No fetiche pelo novo, a moda como “entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e o cadáver (...) muda tão rapidamente [que] faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos pra bater nela.”⁸⁵; assim, se apropriando do vocabulário barroco, é pela moda que Benjamin apresenta, na fantasmagoria da mercadoria, a reificação da mulher enquanto processo de morte. Na incessante busca por superar sua condição natural e se inserir em uma sociedade que julga a despeito da sua vestimenta, as mulheres acabam por se transfigurar no manequim. Os bonecos na vitrine sob iluminação parisiense, são as paródias das caveiras que assombam o barroco alemão, atestando no desejo pelo inorgânico, pelo corpo morto, a decadência do tempo, a esterilidade da vida e a coisificação da mulher enquanto objeto. Primeiro, essa transfiguração passa pela neutralização da mulher enquanto ameaça; “a produtividade da mulher, como arguiu Malthus, orgânica, em contraste com a produtividade mecânica do industrialismo do século XIX, parece ameaçadora à sociedade capitalista com o começo do século e como estilo estético chega a seu fim”⁸⁶. A fecundidade feminina é o traço de natureza que a racionalidade técnica e histórica ainda não tinha conseguido desencantar; mas que nem por isso deixaria de impor seu equivalente estético como destino. Se na repetição do novo não vemos mais o movimento da vida, mas a imobilidade da morte; contra as marcas do tempo natural, a moda dá como destino a necessidade de permanente beleza; uma beleza que é cultuada não mais por Helena, mas que encontra seu equivalente estético na frieza de Olympia⁸⁷. No modo de sentir e perceber da modernidade, “o motivo central da arte nova é a transfiguração da esterilidade. O corpo é preferencialmente representado nas formas que antecedem a maturidade sexual”⁸⁸; é de tal maneira que “o motivo do andrógino, da lésbica, da mulher estéril deve ser tratado em relação (...) a recusa do natural na relação com a grande cidade”⁸⁹. Ao mesmo tempo em que a modernidade atesta “o sacrifício da sexualidade masculina” impotente diante a autonomia da produção, “o amor lésbico leva a espiritualização ao ventre feminino, onde implanta pendão de lírios de amor “puro” que não conhece nem a gravidez e nem a família”⁹⁰. Contudo, essa experiência de desvalorização do corpo enquanto natureza revela seu outro dizer,

⁸⁴ BENJAMIN, 2015a, p.175; 1974, p.677

⁸⁵ BENJAMIN, 2009, B 1,4, p.p.101-102; 1974, p.111

⁸⁶ BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.134

⁸⁷ BUCK-MORSS, 2002, p.134

⁸⁸ BENJAMIN, 2015a, p.169; 1974, p.672

⁸⁹ BENJAMIN, 2015a, p.158; 1974, p.661

⁹⁰ BENJAMIN, 2015a, p.169; 1974, p.672

na medida em que se ocupa das posições masculinas nas fábricas, também se liberta das obrigações socialmente impostas podendo vivenciar e manifestar o amor em sua pureza. Benjamin percebe que “a figura da mulher lésbica pertence, no sentido mais estrito, aos modelos heroicos de Baudelaire”⁹¹ que se constituem na ambiguidade alegórica, isto porque se a inserção da mulher no processo mercantil punha a feminilidade em perigo, uma vez que “com o passar do tempo a mulher assumiria necessariamente traços masculinos”, também “a mulher lésbica representa o protesto da modernidade contra o desenvolvimento tecnológico”⁹². Ao mesmo tempo em que a lésbica é testemunho de uma produção mercantil que esteriliza pela automação qualquer traço de natureza fazendo de todos mercadoria, sua transfiguração, do ponto de vista erótico, revela a autonomia de quem transcende a maternidade e o modelo ideal de mulher, de quem paralisa a reprodução compulsória e desafia a proteção patriarcal, de quem não se deixa controlar, nem pelo masculino, nem pela máquina; de quem tem posse sobre seu próprio corpo. Aí revela-se sua redenção alegórica. Ao romper com o arquétipo do amor binário entre sexos, a dessexualização do feminino nas lésbicas, aparece como movimento disruptivo dos limites entre representação e não representação e, por conseguinte, aparecem, na reivindicação do corpo feminino para si, na emancipação dos padrões e da linguagem, como o aspecto redentor alegórico. Assim, em sua violência imagética, as lésbicas vão aparecer como alegorias da modernidade, destituindo os ideais do amor romântico, da aura em torno do papel social da mulher e, confrontando as relações de identidade expressas simbolicamente.

O outro arquétipo heroico da modernidade que desponta ao lado da lésbica é a prostituta, agora não mais da perspectiva do amor, mas da erótica relação mercantil. “O amor pela prostituta é a apoteose da empatia pela mercadoria”⁹³; é nela que se manifesta mais precisamente o que chamamos de cadaverização expressa no manequim. Enquanto tal “a mulher surge não apenas como mercadoria, mas no sentido mais marcado como artigo de produção em massa”⁹⁴, ela movimenta todo um conjunto de produtos para se tornar ela mesma uma mercadoria atraente para o grande público. Fazendo das ruas suas vitrines e da moda seu acessório, ela mesma se torna objeto de consumo de massa. “A prostituição abre uma comunhão mítica com as massas (...) parece conter ao mesmo tempo a possibilidade de sobreviver num espaço vital em que os objetos do uso comum se tornam cada vez mais produtos de massa (...) [e] a própria mulher se transforma em produto de massa.”⁹⁵ dispostos em catálogos eróticos como as quinquilharias a venda de uma loja de departamento. Neste culto e adoração fetichista que fazem da mercadoria segunda natureza, a autonomia racional da produção procura um corpo pra chamar de seu, “o mundo dos objetos assume de forma cada vez mais brutal a expressão da mercadoria na vida

⁹¹ BENJAMIN, 2015a, p.163; 1974, p.666

⁹² BENJAMIN, 2015a, p.p.163-164; 1974, p.667

⁹³ BENJAMIN, 2009, O 11a,4, p.552; 1974, p.637

⁹⁴ BENJAMIN, 2015a, p.185; 1974, p.686

⁹⁵ BENJAMIN, 2015a, p.165; 1974, p.668

humana”⁹⁶ que transfigura em seu caráter mercantil. Na prostituta a mercadoria se encontra diante do espelho, “a mercadoria tenta olhar-se a si própria nos olhos. Celebra a sua humanização na prostituta”⁹⁷ que Baudelaire retratou de maneira heroica como extensão de seu próprio trabalho poético, posto inevitavelmente a venda. Nesse sentido, para além dos julgamentos morais, a prostituta aparece também como “o *ur-forma* do trabalhador assalariado, a que se vende para sobreviver. A prostituta é na realidade, um verdadeiro emblema do capitalismo, um hieróglifo da verdadeira natureza da realidade social”⁹⁸ que se estabelece alegoricamente. Ela aparece como uma verdadeira alegoria na modernidade porque seu corpo se organiza dentro do duplo movimento da violência alegórica: “desfiguração e desvalorização de tudo que é real e depois sua humanização fantasmagórica”⁹⁹. De um lado, como artigo de consumo, ela aponta tanto para mercantilização dos corpos e coisificação do mundo, como para sua transformação em objeto de desejo, que apresenta a perda da aura romântica e simbólica, na medida em que, nessa alienação de seu corpo, expressa “as novas correlações entre sexo e trabalho”, nas quais o amor, tomado pelo tempo, perde sua aura e torna-se “mais um objeto da contabilidade, exploração e maximização do lucro”¹⁰⁰. O que vemos é o estilhaçamento da aparência marcada pela idealização da beleza, restando-lhe apenas um corpo que, enquanto mercadoria, é despedaçado e fragmentado pela violência que sofre nas grandes cidades, vive como fantasma, como as ruínas que sobrevivem ao declínio da modernidade. De outro, mais do que a objetificação da sua vida, sua humanização fantasmagórica aponta para uma tentativa de subjetivação da mercadoria que, personagem central desse tempo, cobra seu *cogito* e sua dignidade humana¹⁰¹. De tal maneira, “os corpos fragmentados, dispersos e substituídos expressam o impulso destrutivo da alegoria: a perda da aura, dos véus e da imortalidade”, mas também “a desmistificação de qualquer coisa que se apresente como uma ordem, totalidade ou sistema”¹⁰² na modernidade. Como alegoria a prostituta denuncia em seu corpo a moral, fundada na família e no imperativo categórico como nos aponta Mittler¹⁰³, fissura as aparências da sociedade burguesa para mostrar sua ruína, e aí

⁹⁶ BENJAMIN, 2015a, p.167; 1974, p.671

⁹⁷ BENJAMIN, 2015a, p.168; 1974, p.671

⁹⁸ BUCK-MORSS, 2002, p.227

⁹⁹ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin**. Paris. Galilée, 1984, p.120

¹⁰⁰ BUCI-GLUCKSMANN, 1984. p.118

¹⁰¹ BUCI-GLUCKSMANN, 1984. p.124

¹⁰² BUCI-GLUCKSMANN, 1984. p.123

¹⁰³ O pastor Mittler é um personagem secundário, mas não menos importante do romance *Afinidades Eletivas* de Goethe; o modo como o pastor foi nomeado traz toda uma interpretação do símbolo a luz da teoria benjaminiana da linguagem. “Todos os nomes são apenas nomes de batismo, com exceção do de Mittler. Neste nome não se deve enxergar nenhuma brincadeira – e, portanto, nenhuma alusão do autor –, mas sim uma formulação que indica, de modo incomparavelmente certo, a essência do nomeado” (BENJAMIN, 2018. p.26; 1974, p.135). Colocando-se como conselheiro da vida privada do casal Charlotte e Eduard, ele é um mediador como seu nome, simbolicamente, já indica; uma essência pouco verossímil na medida em que vai contrastando com a intransigência de seu discurso, denunciado pela trama por seu teor mítico na fabricação

impor sua eticidade: a sua objetificação “expõe, por completo, o impulso em direção a cultura (...) ela expulsa a natureza de seu último templo: a sexualidade”¹⁰⁴, ela é a mais forte expressão da humanização da mercadoria que se reproduz, a esterilidade e sexualidade inorgânica dos novos tempos, a *mônada* que em sua particularidade exprime as dimensões sociológicas, estéticas e metafísicas de uma modernidade que perante a morte do sujeito, fez do feminino, objeto transcende.

Desse modo, esperamos ter apontado como a alegoria benjaminiana, mais que uma categoria estética, constitui-se como uma categoria epistemológica e ética, de orientação feminina. Aqui passamos pela relação arquetípica e dialética do masculino e feminino como função do pensamento, caracterizando-a em seu tagarelar e desdobramento histórico e oculto de sentidos uma dimensão feminina do pensamento que se revela e se expressa também, de outra forma, pela representação do papel social da mulher como Outro durante as diversas facetas de uma modernidade, estendida do seiscentismo barroco para o iluminismo burguês do XIX e que, até nos nossos dias, seus ecos, se faz ouvir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AREDNT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Cia das Letras, 1999
- BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. **In. Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe**. Trad. BORNEBUSCH, Monica. São Paulo: Editora 34, 2018
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Briefe**. Org. GÖDDE, Chirstoph; LONITZ, Henri. Frankfurt, Suhrkamp,1995
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Band I-V. Org. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPENHÄUSERM, Hermann. Frankfurt, Suhrkamp, 1974
- BENJAMIN, Walter. **Metafísica da Juventude: a conversa**. Trad. PINHO Isabela. In. ARTEFILOSOFIA, v.15 n°19. 2020
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2013

de destinos, culpa e expiação. Esse descompasso é apenas a manifestação daquela linguagem decaída dos homens, a linguagem incapaz de identificar o objeto com sua essência e de representar, apesar de sua vocação, uma universalidade simbólica; Mittler não se faz mediador como um *Médium* na qual a língua, em sua imediatez, comunica ela mesma sua verdade, mas sim, se faz mediador enquanto meio de comunicação (*Mittel*), um caminho indireto através da qual a língua é comunicada em vista a fins que se dão externos a própria linguagem.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *Carta de 23 de julho de 1913* apud. CHAVES, Ernani. 2008. p.50; **Gesammelte Briefe**. Org. GÖDDE, Chirstoph; LONITZ, Henri. Frankfurt, Suhrkamp,1995; p.p.68-69

- BENJAMIN, Walter. Parque Central. In. **Baudelaire e a Modernidade**. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. BOLLE, Willi. Belo Horizonte: UFMG, 2009
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In. **Baudelaire e a Modernidade**. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. GAGNEBIN, Jeanne-Marie; MÜLLER, Marcos Lutz. São Paulo. Boitempo, 2005
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem geral e linguagem do homem. In. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo: Editora 34, 2011
- BENJAMIN, Walter. Sócrates. In. **Gesammelte Schriften**. Band I. Org. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSERM, Hermann. Frankfurt, Suhrkamp, 1974
- BUCCI-GLUCKSMANN, C. **La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin**. Paris. Galilée, 1984
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2002
- CHAVES, Ernani. **Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do estudante Walter Benjamin**. In. *Arte e Filosofia*. Ouro Preto, n.4, jan.2008 p.p.45-53
- DESCARTES. **Meditações Metafísicas**. In. *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1973
- FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa**. São Paulo: Editora Elefante, 2017
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. As flautistas, as parteiras e as guerreiras. In: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997
- KAFKA, Franz. **O silêncio das sereias**. Trad. LIMA, Luiz. Caderno 70. Belo Horizonte: Chão de feira, 2017
- NEWMAN, J. **Modernity, Nation and Baroque**. Cornell University Press. New York, 2011
- NEWMAN, J. **Sons and Mothers: Agrippina, Semiramis, and the Philological Construction of Gender Roles in Early Modern Germany**. In. *Renaissance Quarterly*, Vol. 49, No. 1. University of Chicago Press: Spring, 1996
- PINHO, Isabela. **O feminino como *Médium* da linguagem: sobre algumas figuras femininas na obra de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2014
- RAMOS, Diego. **Entre o sujeito e o nome: epistemologia anti-lógica em Walter Benjamin**. Tese de Doutorado em Filosofia. Departamento de Filosofia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- STEIZINGER, Johannes. **Revolte, Eros und Sprache**. Berlin, Kulturverlag Kadmos 2013

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

WHITEHEAD, Alfred North. **Process and Reality**, The Free Press, New, York, 1978

Artigo recebido em 01/06/2020

Aceito em 17/03/2021