

# ARTEFILOSOFIA

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

ARTIGO

## DE EROS AO CIBORGUE: DESDOBRAMENTOS SOBRE O FEMININO A PARTIR DA FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN<sup>1</sup>

*Daniel Alves Gilly de Miranda, Juliana de Moraes Monteiro<sup>2</sup>,*

### Resumo:

O artigo propõe a formulação de questões sobre a relação entre a filosofia, o conhecimento e o feminino na obra de Walter Benjamin. Propomos um caminho que atravessa os seus primeiros escritos sobre a natureza masculina e fálica do conhecimento socrático até os escritos tardios que questionam, como aponta Buck-Morss, os pressupostos masculinos subjacentes aos principais mitos fundadores da Estética. Relacionamos a estética benjaminiana ao esforço de pensar relações entre natureza e cultura fora do imperativo de dominação que caracteriza o conhecimento instrumental masculino e a função social que a arte ocupa para este. Articulamos também uma aproximação entre essa necessidade de pensar o aparelho sensorial humano no atravessamento com a tecnologia e a cultura, e o *Manifesto ciborgue*, de Donna Haraway, que propõe uma politicização do feminismo a partir de uma imagem que recusa qualquer matriz identitária natural e para a qual nenhuma construção é uma totalidade.

**Palavras-chave:** Benjamin; Eros; Estética; Corpo; Feminino.

### Abstract:

The article inquires the relationship between philosophy, knowledge and the feminine in Walter Benjamin's work. We propose a path from his early writings on the masculine and phallic nature of Socratic knowledge to his late writings that inquire, as shown by Buck-Morss, the male assumptions underlying the main founding myths of Aesthetics. We relate Benjamin's aesthetics to the effort of thinking new affiliations between nature and culture beyond the domination imperative that characterizes male instrumental knowledge as well as the social function it prescribes to art. We also articulate an approximation between the need to think about the human sensory apparatus in its intersection with technology and culture, the foundation of Walter Benjamin's aesthetics, and the essay *Manifesto for Cyborgs*, by Donna Haraway, in which the author proposes a politicization of feminism based on an image that rejects any natural identity matrix and for which no construction is a totality.

**Keywords:** Benjamin; Eros; Aesthetics; Body; Feminine.

---

<sup>1</sup> From Eros to the Cyborg: Developments on the feminine based on Walter Benjamin's philosophy.

<sup>2</sup> Daniel Alves Gilly de Miranda é doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo, financiado por bolsa Capes. Integrante do seminário de pesquisa sobre Teoria Crítica e Experiência. Endereço de e-mail: [danielgilly@hotmail.com](mailto:danielgilly@hotmail.com). Juliana de Moraes Monteiro é doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro e é bolsista Nota 10 pela FAPERJ. Endereço de e-mail: [judemoraes@gmail.com](mailto:judemoraes@gmail.com).

## PARA UMA EROTIZAÇÃO FEMININA DA FILOSOFIA

A caracterização de Sócrates feita por Walter Benjamin em um fragmento não publicado de 1916 começa apontando para um componente "bárbaro" de sua figura: o fato de que ele, enquanto homem não musical [*unmusisch*]<sup>3</sup>, constitui o centro erótico do círculo platônico. O sacrilégio de tal circunstância – e é devido a este sacrilégio que Benjamin concede aos atenienses o direito de se horrorizar diante de Sócrates – reside no fato de que, ao prescindir da arte para se conferenciar com os seus discípulos, Sócrates a substitui pela pura vontade: "Sócrates torna Eros um escravo de seus propósitos. Este sacrilégio reflete-se na castração de sua pessoa".<sup>4</sup> Pois o amor de Sócrates por seus discípulos, assim como a sua comunicação com eles, não é determinado por um fim ou pelo conhecimento da ideia pura. O erotismo aqui destina-se à instrumentalização: "um mero meio de forçar a conversação", a pergunta socrática já conhece a resposta às suas questões e "cerca-a como cães cercariam um cervo". Assim como a ironia socrática, a pergunta socrática é uma "ereção do saber" [*Erektion des Wissens*].<sup>5</sup>

Ereção castrada que, ao privilegiar, como n'O *Banquete*, o amor entre homens e moços, leva à exclusão do feminino do campo do conhecimento. Para Benjamin, onde surge este saber puramente masculino, surge "algo mau, morto". Pois, como afirma no texto *Metafísica da juventude*, o feminino é o que "protege o sentido contra o entendimento".<sup>6</sup> Aqui já se anuncia um tema central com o qual Benjamin se preocupará durante muito tempo e que será desenvolvido no prólogo do livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: a necessidade de pensar a sua filosofia em contraste com um modelo de conhecimento racional e instrumental na apreensão da realidade.

O conhecimento é um haver. O seu próprio objeto é determinado pela necessidade de ser apropriado pela consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. É próprio dele um caráter de posse, para o qual a apresentação [*Darstellung*] é secundária. [...] para o conhecimento [o método] é um caminho para chegar ao objeto de apropriação.<sup>7</sup>

Mesmo que nos dois casos esta preocupação surja a partir de contextos diferentes, é importante marcar que a descrição do impulso erótico do conhecimento

---

<sup>3</sup> Aqui deve-se entender "música" em seu sentido propriamente grego, ou seja, como toda manifestação espiritual cuja arte provenha das musas, como é o caso não só do que nós hoje em dia entendemos como música, mas também da poesia, da tragédia, da escultura, etc. BENJAMIN, Walter. *Sokrates In: Gesammelte Schriften*, II-I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 p. 129.

<sup>4</sup> BENJAMIN, 1991, p. 129.

<sup>5</sup> BENJAMIN, 1991, p. 130.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. *Metaphysik der Jugend. Gesammelte Schriften*, II-I. Frankfurt am Main, 1991, p. 93.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 17-18.

apresentado em ambos se assemelha: “Por ódio e desejo, Sócrates persegue o *eidos* e tenta torná-lo objetivo porque a visão [*Schau*] lhe é negada”.<sup>8</sup> Já no seu fragmento sobre Sócrates, Benjamin se pergunta se o amor platônico não seria justamente um amor não-socrático. Esse ponto também será desenvolvido com a retomada, no livro sobre o *Trauerspiel*, da doutrina platônica das ideias, em que o impulso erótico da filosofia é descrito como um procedimento oposto ao do conhecimento pela posse. Para Benjamin, lendo Platão, o filósofo buscaria não tanto o conhecimento, mas a verdade. O componente erótico dessa busca se dá na medida em que a verdade é bela e o objeto belo tem como sua essência a verdade: “Aí, a verdade – o reino das ideias – é ilustrada como o conteúdo essencial da beleza. Aí, a verdade é declarada bela”.<sup>9</sup> Ao orientar o seu desejo em direção ao objeto belo, Eros, mesmo sem disso necessariamente ter consciência, busca a verdade, pois a beleza é um atributo da verdade. A verdade, por sua vez, como essência da beleza, “não pode ser uma abstração inteligível ‘em si’, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit*, sua realidade efetiva. A verdade, portanto, somente pode ser real enquanto exposição e apresentação de si através da beleza”.<sup>10</sup>

O impulso erótico de Sócrates foi descrito como uma perseguição ao *eidos*, numa tentativa de forçá-lo a ser objetivo por meio de uma escravização de Eros à vontade masculina, à “ereção” de um saber que se reflete em sua figura “castrada”. Através de Platão, Benjamin aponta para um outro Eros, que segue o seu objeto “não como perseguidor, mas como amante”.<sup>11</sup> Este objeto, que sempre lhe escapa, atrai também a atenção do entendimento, que quer dele se apossar para submetê-lo a um exame racional, transformá-lo em algo distinto de sua manifestação bela e aparente, um objeto do saber: “de tal modo que a beleza, para se manter aparência, foge sempre dos dois, do entendimento por temor e do amante por angústia.”<sup>12</sup> Mas é somente o amante, diz Benjamin, que “pode testemunhar que a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça”.<sup>13</sup>

Se, como já dissemos, é o feminino o responsável por proteger o sentido contra o entendimento, podemos propor que, com a sua caracterização da filosofia como apresentação bela da verdade, Benjamin aponta para a necessidade de um procedimento filosófico que se contraponha ao saber puramente masculino, para o qual o sentido é secundário frente ao rigor conceitual. Em outras palavras, isto significaria uma filosofia desenvolvida com ênfase e atenção à sua forma

<sup>8</sup> No original: “Durch Haß und Begierde verfolgt er das Eidos und sucht es objektiv zu machen, weil die Schau ihm versagt ist.” O termo *Schau*, de difícil tradução, retornará nas reflexões benjaminianas presentes no prólogo do *Trauerspielbuch*. A tradução por “visão” segue a proposta por João Barrento neste livro, devido ao contexto em que o termo é ali apresentado. BENJAMIN, 1991, p. 131.

<sup>9</sup> BENJAMIN, 2013, p. 18-19.

<sup>10</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 72-73.

<sup>11</sup> BENJAMIN, 2013, p. 19.

<sup>12</sup> BENJAMIN, 2013, p. 19.

<sup>13</sup> BENJAMIN, 2013, p. 19.

linguística, literária e sensível (ou seja, bela). Se voltarmos à descrição de Sócrates como um homem não musical, podemos ver que a crítica a esse caráter não sensível e não literário da filosofia é uma constante na obra do filósofo. Seja em sua crítica a Sócrates, seja na crítica ao modelo de conhecimento científico, Benjamin questiona a submissão do Eros filosófico à vontade subjetiva, afirmando que a verdade, ao contrário do conhecimento, “é a morte da intenção”.<sup>14</sup> A verdade é ser que se torna real pela sua própria força de autoexposição, pela sua própria manifestação bela. O método filosófico deve deixar de ser um modo de captura do objeto para se tornar uma contemplação dessa forma de autoexposição da verdade.

É justamente essa querela, que atravessa a história da filosofia desde Platão e aparece exposta na teoria sobre o drama barroco de Benjamin, na qual entra o filósofo Giorgio Agamben ao formular suas interrogações em *Gosto*. Retomando as teses do Banquete platônico e dialogando com o problema recuperado por Benjamin sobre a relação entre verdade e beleza como uma questão filosófica fundamental, Agamben afirma que a cisão metafísica entre um conhecimento que se apropria do objeto, mas não goza dele, e um outro tipo de saber que goza do objeto, mas não o possui, é condição necessária para que seja possível algo como a própria filosofia:

Na formulação platônica, essa fratura é, antes, tão essencial que se pode dizer que é ela mesma que constitui o pensamento ocidental não como *sophía*, mas como *philo-sophía*. Somente porque verdade e beleza estão originalmente cindidas, somente porque o pensamento não pode possuir integralmente o próprio objeto, é que ele deve se tornar amor ao saber, isto é, filosofia.<sup>15</sup>

Para Agamben, é o surgimento do conceito de juízo de gosto na filosofia setecentista que marca a tentativa de superar essa divisão antes aparentemente irreconciliável. Segundo o filósofo italiano, na configuração de um campo autônomo para o estudos dos sentidos, explícito na palavra *aisthesis* que nomeia a esfera para a investigação específica da arte<sup>16</sup>, aparece um lugar privilegiado que permitiria mostrar a problemática do nexos entre verdade e beleza, entre conhecimento e prazer, problemática que teria sido legada pela metafísica ocidental. Na dimensão estética, o gosto vem denunciar um sentido que não pode

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, 2013, p. 24.

<sup>15</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 16.

<sup>16</sup> Em *Estética e anestética*, Susan Buck-Morss pontua que o próprio Alexander Baumgarten, quando articulou pela primeira vez o termo “estética” a um domínio autônomo de investigação da arte estava ciente de que “se poderia acusá-lo de se estar ocupando com uma coisa indigna de um filósofo”. CROCE, Benedetto apud BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética. Benjamin e a obra de arte*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 176.

“encontrar lugar na divisão metafísica entre sensível e inteligível”<sup>17</sup>; ele é, segundo Agamben:

um sentido propriamente antimetafísico, que permite o que, por definição, é impossível: o conhecimento da aparência sensível (do belo enquanto “o que é mais aparente”) como verdadeira e a percepção da verdade como aparência e prazer.<sup>18</sup>

Para o autor, a estética, portanto, é o domínio por excelência no qual essa discussão pode ser abordada. Interessa menos ao filósofo pensar como essa categoria inaugura um novo modo de lidarmos com as obras de arte e mais o fato de que “ela representa uma forma especial de saber, aquele que goza do objeto belo, e uma forma especial de prazer, que julga a beleza”<sup>19</sup>, mediando o conflito entre verdade e beleza como um nexos que articularia esses dois âmbitos cindidos.

Nesse sentido, poderíamos conceber o aparecimento de um campo específico para lidar com a arte como um momento no qual o problema da separação entre conhecimento e verdade chega a um ponto crítico. Desse modo, repensar a relação entre conhecimento, verdade e beleza como uma herança metafísica acaba por provocar um questionamento a respeito de uma perspectiva masculina de posse e apropriação do saber. Essa perspectiva teria suplantado uma posição feminina de uma filosofia calcada no sentido, ou seja, calcada justamente nesse remetimento ao sensível cuja formulação do conceito de gosto, que está no cerne do surgimento da estética, vem a dar notícias.

Contra a imagem fálica de uma ereção masculina do saber que submete os fenômenos ao domínio do entendimento, uma erotização feminina da filosofia passa necessariamente pela investigação de seu entrelaçamento com a arte, já que ambas, como diz Gagnebin, “elaboram e inventam as formas linguísticas e históricas nas quais essa ‘verdade’ imanente ao sensível nasce, aparece e desaparece”.<sup>20</sup> Neste artigo, tendo como centro de referência a obra de Walter Benjamin, iremos investigar em que medida esta castração do entendimento ocupou o debate do século XX sobre a arte, a filosofia e a relação entre ambas.

---

<sup>17</sup> AGAMBEN, 2017, p. 28.

<sup>18</sup> AGAMBEN, 2017, p. 29.

<sup>19</sup> OLIVEIRA, Cláudio. Do gosto, da arte e do belo ou de dois conceitos de estética em Agamben. *In*: AGAMBEN, 2017, p. 74.

<sup>20</sup> GAGNEBIN, 2014, p. 73.

## A “rebelião do corpo contra a tirania do teórico”: arte e histeria

Logo no início de seu *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou define a relação entre arte e filosofia como um “[l]aço que desde sempre é alterado por um sintoma, o de uma oscilação, de um batimento”.<sup>21</sup> Logo em seguida, ele propõe uma imagem para essa relação em analogia com a caracterização lacaniana da relação entre o Mestre e a Histórica:

Sabe-se que a histérica vem dizer ao mestre: 'A verdade fala por minha boca, estou *aqui*, e tu, que sabes, diga-me quem sou.' E adivinha-se que, por maior que seja a sutileza douta da resposta do mestre, a histérica lhe dará a entender que ainda não é isso, que seu *aqui* escapa à apreensão, que se deve retomar tudo e redobrar esforços para lhe agradar. [...] E, da mesma maneira, a arte já está sempre aqui, dirigindo ao pensador a questão muda e cintilante de sua identidade, enquanto, por sua constante invenção, por sua metamorfose, ela declara-se decepcionada com tudo o que o filósofo enuncia a seu respeito.<sup>22</sup>

Com o termo “inestética”, então, o filósofo nomeia um modo de pensar a arte segundo o qual ela produziria verdades próprias, cuja completa transposição para o campo da filosofia seria impossível, em oposição a uma “estética” tradicional que apenas discorreria sobre “as regras do ‘agradar’”.<sup>23</sup> Não pretendemos nos demorar aqui sobre o uso feito desses conceitos, até porque o autor não os discute o suficiente para apresentar uma reflexão abrangente sobre o pensamento que ele chama de estética. No entanto, defendemos que a sua afirmação de que a relação entre arte e filosofia é um entrelaçamento tenso, sempre atravessado por abalos e oscilações que o modificam essencialmente, pode ser melhor compreendida dentro da discussão materialista sobre o próprio significado de um pensamento “estético”. Afinal, para Benjamin, por exemplo, a estética não se reduz simplesmente a um aspecto menor da filosofia classicista, que integrava as obras de arte como um degrau a mais na escala de valores de uma reflexão metafísica, mas adquire o seu significado mais profundo quando entendida enquanto uma “ciência da percepção”<sup>24</sup>, tal como parece ser também o interesse de Agamben, profundamente influenciado por Benjamin, ao analisar a faculdade do gosto.

Em Benjamin, a reflexão filosófica sobre a arte não tem como objetivo a sua definição conceitual pelo entendimento, mas sim a tentativa de perceber o modo como manifestações estéticas contemporâneas surgem como sintomas de uma

---

<sup>21</sup> BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 11.

<sup>22</sup> BADIOU, 2002, p. 11-12.

<sup>23</sup> BADIOU, 2002, p. 16.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas**, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 209.

mudança histórica do aparelho perceptivo humano. É neste sentido que encontramos no texto sobre o Surrealismo, de 1929, o termo “materialismo antropológico”, por meio do qual Benjamin tenta pensar conceitos como “espaço de corpo” e “espaço de imagens” dentro do debate estético contemporâneo.<sup>25</sup> Como afirma Gatti, com isso ele apontava não apenas para a centralidade do corpo em suas reflexões, mas principalmente para uma correlação entre espaço, corpo e imagem na contemporaneidade, que exigia uma “rearticulação radical dos problemas histórico-filosóficos legados pela tradição”.<sup>26</sup>

As constantes “invenção” e “metamorfose” que caracterizam a arte segundo Badiou, assim como os sintomas que abalam e ressignificam o laço sempre problemático e frágil entre filosofia e arte, podem ser entendidos como essa história de insubmissão do corpo a qualquer princípio ordenador do entendimento e da tradição. A estética tradicional nada mais foi do que uma tentativa de submeter o corpo a um pensamento filosófico que até então o havia ignorado. Como diz Eagleton: “A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. [...] É como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus limites, e que ameaça fugir inteiramente à sua influência.”<sup>27</sup> O nascimento da estética enquanto disciplina filosófica evidencia o ressurgimento na cultura europeia de um aspecto reprimido que procura se exprimir. Ao mesmo tempo em que tenta disciplinar esse novo elemento, encaixando-o numa teoria que o dociliza, a filosofia não pode mais ignorá-lo, e a reflexão sobre o corpo começa a partir daí a ter uma história própria, a estética: “Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo – de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico.”<sup>28</sup>

É neste sentido que Buck-Morss afirma que “o campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea”.<sup>29</sup> Em sua leitura do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, ela aponta para o fato de que, se o pensamento do autor difere do pensamento sobre a arte da tradição filosófica que o precedeu, isso se dá porque ele remete a reflexão sobre as formas culturais a essa esfera de uma investigação sobre o próprio aparelho sensorial humano. Para Buck-Morss, os sentidos “conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”, e a estética, como o estudo dos sentidos, teria sido por isso sempre vista com desconfiança pela filosofia.<sup>30</sup> Na imagem de Frederic Jameson, que a autora retoma, a estética teria sido concebida pela filosofia como uma “caixa de areia” na qual se despejam todas as questões relacionadas aos sentidos sob o rótulo do “irracional”: “mas é este o

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, 2012, p. 35.

<sup>26</sup> GATTI, Luciano. **Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. 1ª edição. São Paulo: Loyola, 2009, p. 138.

<sup>27</sup> EAGLETON, Terry. **Ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 17.

<sup>28</sup> EAGLETON, 1993, p. 17.

<sup>29</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 175.

<sup>30</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 176.

lugar próprio a elas, porque aqui podem ser monitoradas e, caso necessário, controladas (a estética é de qualquer modo concebida como uma forma de válvula de escape para impulsos irracionais)”.<sup>31</sup> Ainda segundo Jameson, no entanto, para Benjamin a cultura não é de modo algum uma esfera separada dos sentidos, um outro da natureza, mas “um reino de proteção e adaptação no qual as asperezas infraestruturais da natureza ou do sistema econômico são mediadas, racionalizadas, atenuadas e, às vezes, transfiguradas de forma utópica ou antecipatória”.<sup>32</sup>

A cultura é então uma expressão da natureza e do capitalismo: não o seu reflexo e nem o seu outro, mas uma forma de manifestação “deformada” dos choques infraestruturais:

A questão é, de fato, a seguinte: se a infraestrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infraestrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa ‘condicioná-lo’ do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão.<sup>33</sup>

Voltando ao problema colocado por Badiou, poderíamos reformulá-lo da seguinte maneira: se a arte, enquanto manifestação cultural, toma a forma da histórica que não se deixa definir a partir de qualquer significado do entendimento, isso se deve ao fato de que nela se expressa algo que permanece recalcado para este mesmo entendimento, uma sensibilidade e um modo de pensamento que as formas tradicionais da cultura e da filosofia relegaram ao campo do irracional, daquilo que não é digno do pensamento nobre. O “ainda não é isso” com o qual a arte e a histórica respondem ao entendimento revela que elas são expressão de uma não-identidade fundamental em relação à sociedade capitalista, mesmo que sua origem se situe no contexto de desenvolvimento das relações de produção desta.<sup>34</sup> E assim como o sonho expressa desejos historicamente recalcados pelo sujeito, a arte expressa conteúdos recalcados pela sociedade burguesa.

Da mesma forma como a histeria expressou uma “sintomatologia exuberante”<sup>35</sup>, como descreve Maria Rita Kehl, por meio da qual as mulheres explicitaram

---

<sup>31</sup> JAMESON, Frederic. **Late Marxism**: Adorno, or, the persistence of the dialectic. Nova York: Verso, 1990, p. 237.

<sup>32</sup> JAMESON, 1990, p. 107.

<sup>33</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. vol. II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 665.

<sup>34</sup> JAMESON, 1990, p. 225.

<sup>35</sup> KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 15.



“anseios fora do lugar”, a arte aponta para conteúdos que, por permanecerem historicamente reprimidos, não cessam de retornar e exibir manifestações deslocadas, falhadas e não domesticáveis aos imperativos fálicos da tradição ocidental. Ainda segundo Kehl, enquanto forma do mal-estar feminino por excelência no século XIX, a histeria “teria sido uma solução de compromisso, por parte das mulheres, entre antigas posições, acompanhadas de modalidades já bem delimitadas de gozo, e novos anseios que acarretavam angústias características do retorno do recalcado”.<sup>36</sup>

Assim, as afasias, paralisias, desmaios e contraturas e demais sintomas exibidos pelos corpos histéricos formavam as imagens da entrada das mulheres no simbólico e carregavam, por conseguinte, a marca de uma cultura de silenciamento e opressão do feminino, que precisou ser alijado para que a filosofia pudesse se constituir enquanto discurso. Os corpos despedaçados das mulheres, que condicionaram uma volumosa iconografia na passagem do século XVIII para o XIX, nada mais eram do que o negativo de uma civilização erguida com base no solapamento do feminino.

Se a estética, e com ela a filosofia, quiser se manter atenta ao movimento de aparecimento e silenciamento históricos destes conteúdos, ela deve então orientar-se não mais pelo exame das manifestações culturais por meio dos conceitos usuais da tradição, mas pela observação destas tensões não resolvidas que se interpõem entre o pensamento e a realidade. O movimento anunciado por Benjamin logo no início de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* é de certa forma um modo de tentar responder a esta exigência: ao dizer que pretende “deixar de lado conceitos consagrados, como criatividade, genialidade, validade eterna e mistério”, ele denuncia que o “emprego incontrolado” destes termos da tradição acaba por conduzir a uma “elaboração do material fático em sentido fascista”.<sup>37</sup>

Tendo em mente a experiência social do fascismo dos anos de 1930, Benjamin apontava para uma “estetização da política”, na qual, frente à destruição da guerra e das imposições sociais deterministas do capitalismo, seria possível apor a imagem de uma justificação destas pela beleza: “A humanidade, que na época de Homero era um espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se transforma em um espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.”<sup>38</sup> Seguindo o caminho que sugerimos até aqui, podemos propor que esta alienação automutiladora responde a um mecanismo de proteção contra as mudanças radicais que a nova situação das relações de produção impõem à subjetividade humana por meio das novas exigências colocadas sobre o seu aparelho sensorial. O fascismo responde a tais exigências restaurando simbolicamente uma unidade orgânica do corpo, da qual se depreende a falsa ideologia de uma organicidade do corpo social inabalável pelas convulsões

---

<sup>36</sup> KEHL, 2016, p. 15.

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. **Benjamin e a obra de arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 12.

<sup>38</sup> BENJAMIN, 2015, p. 36.

históricas – ou históricas – que fragmentam os corpos humanos. Ou seja, ocorre uma exposição das relações de classe e de propriedade vigentes como uma espécie de natureza incorpórea, destinada ao uso conservador dos novos desenvolvimentos técnicos que, caso contrário, poderiam levar à dissolução destas mesmas relações. Na medida em que se recusa a abandonar a sua tradição de disciplinar os corpos por meio de sua domesticação pela cultura, a filosofia da estética se filia servilmente ao projeto dessa renovada dominação da natureza. Trata-se, então, de pensar a proposição de uma filosofia insubmissa, que não responda mais à tentativa de restauração de uma suposta totalidade.

## O feminino apaziguado: estética e anestésica

Os termos que Benjamin deixa de lado (“criatividade”, “genialidade”, etc.) são alguns dos responsáveis por, na tradição do pensamento ocidental sobre a arte, sustentar o que Buck-Morss chama de “um dos mitos mais persistentes de toda a história da modernidade”, o mito da “autogeração”: “Superando a imaculada natividade, o homem moderno, *homo autotelos*, literalmente produz a si mesmo, gera a si mesmo.”<sup>39</sup> Este mito se desenvolve por negação: negação de uma natureza externa que o determina assim como negação de uma natureza própria, já que, não sendo gerado, ele pode gerar a si mesmo a partir de uma vontade independente de seu ser biológico. A sua principal característica, portanto, é o temor do “poder biológico das mulheres”. Segundo a autora, foi o que ela chama de “atual consciência feminista no campo do saber”<sup>40</sup> que mostrou como esse construto mítico cristalizou uma “fantasia solipsista – com frequência, realmente tola – do falo”<sup>41</sup>:

O ser verdadeiramente autogerado é inteiramente autônomo. Se é que tem corpo, este deve ser impermeável aos sentidos e, por conseguinte, protegido do controle externo. Sua potência encontra-se em sua falta de resposta corporal. Ao abandonar os sentidos, ele abre mão do sexo, é claro. Coisa curiosa: é precisamente nessa forma castrada que o ser é gerado como masculino – como se, não tendo nada tão embaraçosamente imprevisível ou racionalmente incontrolável quanto um pênis sensorialmente sensível, ele pudesse afirmar com confiança que *é* o falo. É essa protuberância não sensorial e *anestésica* que constitui este artefato: o homem moderno.<sup>42</sup>

A estética tradicional é, na verdade, uma *anestésica*, um esforço filosófico que consiste num duplo movimento: da caracterização kantiana do sublime como o

---

<sup>39</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 177.

<sup>40</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 178.

<sup>41</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 180.

<sup>42</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 178.

instante de revelação da superioridade do homem frente à natureza<sup>43</sup> ao desprezo nietzscheano pela “estética de mulher” como um empobrecimento do impulso do artista – que, efeminado, se converteria de criador ativo a um meramente receptivo<sup>44</sup> –, o pensamento da estética moderna buscou afirmar uma autossuficiência da vontade masculina sobre os condicionamentos da natureza externa ao mesmo tempo em que resistiu à admissão da receptividade aos sentidos como parte essencial de seu próprio ser, inscritos em sua própria existência corpórea: “O tema do sujeito autônomo e autotélico como indiferente aos sentidos, e, por essa razão, um criador *viril*, um iniciador de si mesmo, sublimemente autossuficiente, aparece ao longo de todo o século XIX”.<sup>45</sup> Além disso – e isso transparece de maneira ainda mais evidente mesmo na reabilitação do corpo e na centralidade ocupada por ele na filosofia nietzscheana –, esta estética moldou o seu ideal fálico em torno da figura masculina como um entrecruzamento entre o criador e o guerreiro<sup>46</sup>, que, ao ser capaz de criar a partir de si mesmo aquilo que não existe fora de sua própria vontade, ele seria também aquele que exerce o seu poder de forma absoluta sobre a realidade que o circunda, numa estranha “combinação de sexualidade autoerótica e exercício de poder sobre os outros [...] que Heidegger chama de '*Mannesästhetik*' nietzscheana”.<sup>47</sup>

Em *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer propõem uma leitura alegórica para este longo processo de opressão e castração que caracteriza o pensamento moderno sobre a arte a partir do episódio de embate entre Ulisses e as Sereias. De modo geral, dizem os autores, a grande maioria das figuras femininas da *Odisseia* representam uma ameaça para o ego frágil e mutilado do herói, “perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica”<sup>48</sup>, e às quais ele deve resistir e dominar se quiser manter uma chance de voltar para casa. É assim que Ulisses resiste às tentações colocadas por Circe, a feiticeira que transforma seus companheiros em porcos, animais que representariam “aqueles cujo instinto buscava um prazer diverso daquele que a sociedade sanciona para seus fins”. Na

---

<sup>43</sup> KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 246-247.

<sup>44</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011, p. 406.

<sup>45</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 180.

<sup>46</sup> Segundo a historiadora Kate Lister, há uma conexão etimológica entre a palavra latina *vagina*, cuja grafia é a mesma que o português *vagina*, um dos termos usados para designar o órgão sexual feminino, e o invólucro onde o guerreiro guarda a espada, a bainha. Como afirma Lister: “A vagina aparece na literatura médica do século XVII e vem do latim *vagina*, que significa bainha. Uma vagina é algo em que uma espada entra; essa é sua função etimológica: ser o portador de uma espada (pênis).” Essa associação entre falo/espada e vagina/bainha será retomada mais à frente na imagem de Ulisses com Circe na *Odisseia*. Cf. LISTER, Kate. A curious history of sex. Disponível em: <https://unbound.com/books/curious-history-of-sex/excerpt>. Acesso em: 25 Jun. de 2020.

<sup>47</sup> “Estética masculina”, no original. BUCK-MORSS, 2015, p. 180.

<sup>48</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 50.

leitura dos autores, Circe, como feiticeira e mulher, representa para a consciência heroica uma natureza ameaçadora e vingativa, cujo objetivo seria impor aos homens o ritual “ao qual ela própria é o tempo todo submetida pela sociedade patriarcal”, ou seja, a sua negação civilizatória por meio da conversão à forma animalésca.<sup>49</sup> Ulisses resiste e, submissa, Circe, ameaçada por sua espada, passa a ser sua serva, guiando-o para as dificuldades e tentações com as quais irá se deparar no futuro: “As profecias da feiticeira destituída de seus poderes sobre as Sereias, Cila e Caribde só aproveitam, afinal, à autoconservação masculina.”<sup>50</sup>

A sedução das Sereias é o seu canto: o canto promete a possibilidade da entrega do eu a uma dissolução na maré do mito. Para não recair no perigo da perda de si mesmo, mas ao mesmo tempo querendo ouvir prazerosamente o canto de uma posição que não o ameace, Ulisses ordena aos seus companheiros que o amarrem num mastro para que o impulso de se entregar não possa vencer a sua obstinação guerreira. É essa imagem fálica de Ulisses preso ao mastro ereto que melhor resume a posição dos autores sobre o nascimento da subjetividade moderna: domínio de uma imposição da vontade masculina sobre a natureza que, no entanto, só pode se realizar a partir de uma autocastração:

O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado. A antirrazão do capitalismo totalitário, cuja técnica de satisfazer necessidades, em sua forma objetualizada, determinada pela dominação, torna impossível a satisfação de necessidades e impele ao extermínio dos homens – essa antirrazão está desenvolvida de maneira prototípica no herói que se furta ao sacrifício sacrificando-se. A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia.<sup>51</sup>

A partir do momento em que as Sereias são derrotadas, nasce a arte como expressão estéril do resultado dessa repressão. Assim como o canto das Sereias, a arte é, para Adorno e Horkheimer, a expressão do passado como algo de vivo (seja na sociedade como um todo ou na história singular do indivíduo). Para voltar para casa, no entanto, Ulisses precisa “liberar o instante presente do poder do passado, desterrando-o para trás do limite absoluto do irrecuperável e colocando-o à disposição do agora como um saber praticável”.<sup>52</sup> A degradação do canto em mera apreciação estética bloqueia o conhecimento do passado assim como a transformação do presente: “Enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela

---

<sup>49</sup> ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 65.

<sup>50</sup> ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 66.

<sup>51</sup> ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 54.

<sup>52</sup> ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 38.

práxis social.”<sup>53</sup> O feminino que é aí apaziguado se neutraliza num mero objeto de contemplação, ao qual o burguês assiste como se assistisse a um concerto. É assim que nasce a beleza feminina, como um troféu na galeria dos patrimônios culturais, o testemunho da vitória da vontade do homem moderno contra a pluralidade de sentidos do mito: “Desde que os bufões aleijados, cujos saltos e guizos exprimiam em outros tempos a triste felicidade da natureza vencida, as mulheres foram encarregadas do cultivo planejado do belo.”<sup>54</sup>

## Uma imagem estilhaçada contra o espelho da totalidade fascista

Há uma continuidade notável no pensamento de Benjamin, que, de forma geral, era avesso a todas as continuidades: de seu fragmento de 1916 sobre Sócrates até os textos materialistas na década de 1930, ele identifica uma forma fállica, castrada, de pensar a filosofia que submete o sentido ao significado, dociliza o primeiro com o propósito de esconder uma limitação inerente ao próprio pensamento teórico.<sup>55</sup> Ele aponta então para um elemento *anestésico*, seguindo o termo proposto por Buck-Morss, presente na forma literária de uma filosofia regida pelo domínio do entendimento. Este elemento reside na supressão do impulso erótico presente em toda escrita, do movimento contínuo entre aproximação e distância do objeto necessário a todo desejo filosófico. Para a estética, tal modo de pensamento e de escrita eliminaria as contradições inerentes ao próprio objeto em favor de sua clareza e da apreensão inteligível.

Uma tal estética, que poderíamos chamar de masculina, atinge o seu potencial máximo no fascismo. Como reação à fragmentação histórica legada pelos imprevisíveis desenvolvimentos sociais, o fascismo proclama um sentido único numa figura que resiste, contra todos os estremecimentos da infraestrutura (da natureza), em manter-se o mesmo, baseado unicamente em sua integridade e força de vontade. Esta figura é a figura do líder, e Buck-Morss nos lembra bem que

---

<sup>53</sup> ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 39.

<sup>54</sup> ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 204.

<sup>55</sup> É importante salientar aqui que, se no pensamento psicanalítico os termos “fállico” e “castrado” podem aparecer como antitéticos, em Benjamin até Buck-Morss, passando por Adorno e Horkheimer, a filosofia crítica procurou dar visibilidade a uma forma paradoxal de constituição da economia psíquica do sujeito burguês europeu e moderno: na dialética entre renúncia e dominação, o medo da castração completa exige o sacrifício de afetos sensíveis e “irracionais” da subjetividade para que se resguarde, pelo menos como resto, um princípio de identidade fundado na possibilidade de autocontrole e de controle do mundo externo. A maneira como os autores aqui mobilizados se relaciona com a dialética entre a castração e o fállico oriunda da psicanálise é, portanto, por meio de um paradoxo: só é possível afirmar uma potência fállica de dominação a partir do recalçamento de afetos potencialmente disruptivos para um princípio totalizante de identidade. Daí uma espécie de castração simbólica incompleta, na qual o que se resguarda é tão somente o componente fállico com o qual o sujeito se autoidentifica.

Hitler teve aulas de atuação e que treinava em frente ao espelho para surtir o efeito que desejava nas massas de trabalhadores alemães: “Há razão para crer que esse efeito não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem da multidão sua própria imagem – a imagem narcísica do eu intacto, construída em oposição ao medo do corpo despedaçado.”<sup>56</sup>

Para Buck-Morss, a ilusão da inteireza seria o componente fundamental dessa estética compreendida enquanto anestésica, na qual um “ambiente total de conforto corporal” protegeria das cisões trazidas pela catástrofe física dos “corpos ameaçados, membros destroçados”, ou seja, “essas realidades da modernidade” que seriam como o “lado avesso da estética”, e que Benjamin tão bem diagnosticara na sua descrição das vicissitudes do mundo moderno.<sup>57</sup> De acordo com a análise da filósofa, o ensaio sobre a obra de arte de Benjamin mostra como o fascismo devolve uma percepção tranquilizadora da racionalidade de todo o corpo social, blindando os próprios indivíduos de uma ameaça à sua integridade. Desse modo, a estética fascista à qual o filósofo alemão fazia referência superaria o dilema da percepção dos sujeitos modernos mostrando “a fantasmagoria do indivíduo como parte de uma multidão que forma, ela própria, um todo integrado”.<sup>58</sup>

Ao fim do texto, a filósofa destaca a simultaneidade entre a publicação do ensaio de Benjamin e a apresentação de um artigo de Jacques Lacan à Associação Psicanalítica Internacional no qual ele formulou pela primeira vez a teoria do “estádio do espelho”, ambos os escritos datando de 1936. Segundo a teoria lacaniana, o estágio do espelho seria um momento mítico onde a criança reúne e fixa, a partir de sua imagem especular, a integralidade do seu corpo em um todo unívoco. O trauma, por exemplo, marcaria uma quebra nessa suposta totalidade, reacendendo por retroação (*Nachträglichkeit*) o evento infantil originário da fantasia do corpo despedaçado (*corps morcelé*). De acordo com Buck-Morss, o texto apresentado por Lacan

descreveu o momento em que a criança de seis a dezoito meses reconhece triunfalmente sua imagem no espelho e se identifica com ela como uma unidade corporal imaginária. Essa vivência narcísica do eu como “reflexo” especular é de des(re)conhecimento. O sujeito se identifica com a imagem como a “forma” (*Gestalt*) do eu, de um modo que esconde a sua própria falta. Ela leva, retroativamente, a uma fantasia do “corpo despedaçado”.<sup>59</sup>

A aproximação entre Benjamin e Lacan proposta pela autora ou, melhor dizendo, entre a estética fascista e o estágio do espelho, emergiria “no contexto histórico da modernidade como a experiência do corpo frágil e dos perigos representados para

---

<sup>56</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 209.

<sup>57</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 197.

<sup>58</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 205.

<sup>59</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 207.

ele pela fragmentação”<sup>60</sup> de um mundo atravessado pela crise da experiência cognitiva, pela alienação dos sentidos e pelos choques sistemáticos da percepção. Assim, a estética, em seu sentido anestésico e fálico, produziria uma “ilusão de invulnerabilidade”<sup>61</sup>, na qual o fascismo prospera com base na representação de um corpo blindado contra a fragmentação e a dor.

Nesse sentido, tanto o mito da autogeração masculina quanto a noção de um corpo descarnado, mecanizado e galvanizado servem para sustentar uma fantasia narcísica de um eu intacto cuja razão instrumental possibilita a apreensão da realidade por meio de um conhecimento totalizante. É neste ponto que Benjamin defende que uma filosofia capaz de evitar o pensamento mítico não deve contemplar “nenhuma categoria histórica sem sua substância natural, nenhuma categoria natural sem sua filtragem histórica”.<sup>62</sup> Não se trata, no entanto, de uma síntese entre natureza e cultura, já que, segundo ele, a síntese apaga o pensamento (enquanto a antítese o acende).<sup>63</sup> Buck-Morss comenta esta afirmação em seu livro *Dialética do olhar*:

O método consiste em justapor pares binários de signos linguísticos do código da linguagem (neste caso, história/natureza) e, ao aplicar esses signos a diferentes materiais, cruzar as direções. O poder crítico dessa manobra depende tanto do código (e a partir daí o significado emerge dos binarismos de significante/significado, com independência dos referentes), como também dos referentes, os objetos materiais existentes que não se submetem docilmente aos signos linguísticos, mas possuem força semântica para colocar em questão os signos.<sup>64</sup>

Os signos não são mais ingenuamente aplicados às coisas das quais são referentes, mas seu próprio caráter referencial, quando deslocado de sua aplicação corrente, torna possível uma nova perspectiva sobre os mesmos objetos do mundo. A superação da dicotomia entre natureza e cultura não se dá então pela busca de uma solução para a sua tensão conceitual, mas pelo agravamento dessa tensão através da justaposição dos signos em um contexto problemático. Tal justaposição impede que o pensamento mantenha intocados os conjuntos conceituais ligados à natureza e à cultura, mas aglutina-os na produção de objetos estranhos e deformados que, como nas colagens de John Heartfield nas quais os seres humanos voltam a se converter em objetos naturais, problematizam qualquer pretensão de progresso cultural autônomo frente à natureza.

Tal método é o contraponto do ideal fascista de restauração de um todo orgânico inabalável, assim como um poderoso antídoto contra a irreducibilidade do ideal

---

<sup>60</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 208.

<sup>61</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 208.

<sup>62</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. vol. III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 1431.

<sup>63</sup> BENJAMIN, 2018, p. 1430.

<sup>64</sup> BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 89.

fálico masculino que se constitui por meio da afirmação de controle sobre a natureza externa e interna. É por isso que, em Benjamin, um pensamento antimítico (antifascista) passa necessariamente pela rejeição da promessa de retorno a uma constituição falsamente orgânica, natural, do sujeito. De um modo análogo, um pensamento contemporâneo sobre o feminino precisou rejeitar a categoria de sujeito moderno colocada pela tradição, bem como a sua fundamentação por meio da oposição usual entre natureza e cultura. Se, como afirma Buck-Morss, o fascismo seria uma pós-imagem, na qual “no seu espelho, nós nos reconhecemos”, uma vez que ele é um anteparo anestético que nos protegeria dos choques despedaçantes da experiência moderna, poderíamos recorrer a uma outra imagem para pensar a experiência contemporânea na chave contrária à matriz identitária e ao reconhecimento narcísico do eu como um todo sem fissura. Uma imagem que já seria, por definição, fragmentária, contraditória, híbrida, mas afeita à passagem para o século XXI: um ciborgue, ente inapreensível a qualquer ideologia que proponha uma visão do humano fora de sua historicidade e do entrecruzamento com a artificialidade técnica.

Como escreve Donna Haraway em *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, a figura do ciborgue tem a ver com “contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas”<sup>65</sup>, ele é um organismo liberto do mito da unidade original.

O método filosófico benjaminiano, que buscava a exposição da verdade em vez da posse do conhecimento, pode ser evocado a partir da ideia do ciborgue, esse monstro quimérico que tensiona os dualismos e as oposições clássicas entre natureza/cultura, corpo/mente, todo/parte. Sócrates, enquanto figura descrita por Benjamin como portador de um saber castrado, escraviza Eros por meio de perguntas cujas respostas ele já possui. Esse movimento de captura do objeto pode ser entrevisto como pertencente ao campo do masculino, onde sempre surge “algo mau, morto”, como ele afirmou. Na interpretação de Buck-Morss, o fascismo é justamente a tentativa de responder ao momento histórico instaurado pela modernidade na qual esses pressupostos dualistas entram em crise e a pretensão de apreender a totalidade da realidade parece não ser mais possível, uma vez que as formas de percepção tinham se alterado completamente.

Com isso, para se contrapor ao que ela chama de anestética, Benjamin exigiria, ali no seu ensaio sobre a obra de arte, uma tarefa muito difícil: “desfazer a alienação do sensorio corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as”.<sup>66</sup>

Parece ser essa a aposta de Haraway ao propor o ciborgue “não apenas como uma desconstrução literária”, mas para uma “transformação limiar”. Como ela afirma:

---

<sup>65</sup> HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 157.

<sup>66</sup> BUCK-MORSS, 2015, p. 174.



Toda história que começa com a inocência original e privilegia o retorno à inteireza imagina que o drama da vida é constituído de individuação, separação, nascimento do eu, tragédia da autonomia, queda na escrita alienação; isto é, guerra, temperada pelo repouso imaginário no peito do Outro.<sup>67</sup>

De acordo com ela, o ciborgue, esse ser dialético de contradições indecidíveis, pode ser pensado como uma imagem paradigmática de um mundo marcado desde sempre por um traço incivilizado, o qual política totalitária alguma poderia capturar. A proposta deste trabalho é pensar uma filosofia que vá ao encontro desta imagem: um discurso que não mais separa e dociliza as contradições inerentes à nossa relação com a natureza e com os meios técnicos de produção da sociedade em favor da autoafirmação de um "homem" que se coloca para além desta; mas um discurso e uma prática nos quais o pensamento sobre o corpo e sobre a subjetividade reconhece esta permeabilidade sensível fundamental que perpassa toda experiência da vida contemporânea. Na esteira do que defendemos até aqui, essa seria uma forma feminina do pensar, forma contraposta ao saber fálico do masculino, que, como Benjamin o descreve, só reconhece o corpo ali onde ele se reduz a um substrato de dominação.<sup>68</sup> Como o encaminhamento do manifesto de Haraway deixa entrever, contra a invulnerabilidade de um eu que se reconhece como um todo diante de um espelho, as imagens dispersivas marcadas por fraturas e clivagens não operariam mais por identidades, e sim por afinidades, palavra tão cara ao pensamento de Walter Benjamin.

---

<sup>67</sup> Referência ao estádio do espelho de Lacan, que será citado logo adiante: “Mas existe um outro caminho para ter menos coisas em jogo na autonomia masculina, um caminho que não passa pela Mulher, pelo Primitivo, pelo Zero, pela Fase do Espelho e seu imaginário. HARAWAY, 2019, p. 196.

<sup>68</sup> Embora, no limite, a categoria de “feminino” seja um problema dentro da teoria de Donna Haraway, uma vez que ela se propõe a pensar um mundo pós-gênero, por meio do qual o “ciborgue” seria uma alegoria que superaria o binarismo da divisão entre as construções “masculino” e “feminino”, é preciso salientar que mantivemos o conceito na medida em que, para Walter Benjamin, essa categoria não é nunca abandonada. O que a sua filosofia propõe é, justamente, problematizar o uso desse termo dentro de uma tradição filosófica, apontando que, se há uma noção de “feminino”, ela deve ser desnaturalizada e descolada de qualquer perspectiva identitária. Assim, o ciborgue, de fato, não é um ente “feminino” para Haraway, já que ele escaparia deste suposto identitarismo. Todavia, pensando em diálogo com a filosofia benjaminiana, ele poderia ser “feminino” na medida em que defendemos aqui um modo de pensar o feminino que se relaciona com o borramento das fronteiras, com a saída da lógica fálica, que seria totalitária por excelência. Esse posicionamento seria, nesse sentido, afeito à teoria de Haraway, que utiliza como exemplo da identidade ciborgue a “Sister Outsider” de Audre Lorde – uma mulher sem “o mito fundador da inteireza original” – e defender “a tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo” como uma forma de subverter as imposições identitárias e o “sonho totalizante e imperialista”. HARAWAY, 2019, p. 191-195.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Benjamin e a obra de arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas**, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Gesammelte Schriften**, II-I. 1ª edição. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. Estética e anestésica. **Benjamin e a obra de arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GATTI, Luciano. **Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo: Loyola, 2009.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- JAMESON, Frederic. **Late Marxism: Adorno, or, the persistence of the dialectic**. Nova York: Verso, 1990.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LISTER, Kate. A curious history of sex. Disponível em: <https://unbound.com/books/curious-history-of-sex/excerpt>. Acesso em: 25 Jun.2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

OLIVEIRA, Cláudio. Do gosto, da arte e do belo ou de dois conceitos de estética em Agamben. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Artigo recebido em 30/06/2020  
aceito em 20/07/2020