ARTEFILOSOFIA
ISSN:2526-7892

UMA CRÍTICA DA VIVÊNCIA E DA EMPATIA. BENJAMIN, BRECHT E DILTHEY*

Romero Alves Freitas**

Resumo: O foco do presente trabalho é a noção de "empatia" (*Einfühlung*) em Brecht e Benjamin, que será associada às noções "vivência" (*Erlebnis*) e "revivenciar" (*nacherleben*) em Dilthey. Após uma breve menção ao estatuto da empatia nos primeiros trabalhos de Benjamin (anos 1920), trataremos de duas tarefas críticas: 1) a criação de uma crítica estético-política da empatia em Brecht e nos ensaios de Benjamin sobre Brecht (escritos nos anos 1930); 2) a transformação dessa crítica estético-política numa crítica epistemológico-política na Tese VII de *Sobre o conceito de história* (1940). Procuraremos, ao mesmo tempo, fazer um mapeamento das menções de Benjamin a Dilthey, nessa fase do seu pensamento, mostrando que Dilthey pode ser visto como um dos alvos principais da crítica epistemológico-política da empatia. Como a presença de Dilthey não é muito frequente nos estudos benjaminianos, faremos também uma explanação das ideias fundamentais deste autor, quanto aos tópicos que nos interessam (vivência, revivenciar e epistemologia das ciências humanas).

Palavras-chave: Benjamin; empatia; Brecht; teatro épico; Dilthey; vivência; revivenciar; epistemologia das ciências humanas.

A CRITIQUE OF LIVED EXPERIENCE AND EMPATHY: BENJAMIN, BRECHT AND DILTHEY

Abstract: This paper focuses on the concept of 'empathy' (*Einfühlung)* in Brecht and Benjamin, which will be linked to the concepts of 'lived experience' (*Erlebnis*) and 're-living' (*nacherleben*) in Dilthey. Following a brief mention of the status of empathy in Benjamin's early works (1920s), we shall address two critical tasks: 1) the development of an aesthetic-political critique of empathy in Brecht and in Benjamin's essays on Brecht (written in the 1930s); 2) the transformation of this aesthetic-political critique into an epistemological-political critique in Thesis VII of *On the Concept of History* (1940). At the same time, we shall seek to map Benjamin's references to Dilthey during this phase of his thought, demonstrating that Dilthey can be seen as one of the primary targets of the epistemological-political critique of empathy. As Dilthey does not feature very frequently in Benjaminian studies, we shall also provide an explanation of this author's fundamental ideas regarding the topics that interest us (lived experience, re-living and the epistemology of the human sciences).

Keywords: Benjamin; Empathy; Brecht; Epic theatre; Dilthey; lived experience; re-living; epistemology of the human sciences.

* Artigo recebido em 01/06/2026. Aprovado em 14/10/2026.
** Professor Titular no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto.

PRÓLOGO

A ideia de "interpretação" geralmente é associada à tradição hermenêutica moderna, que começa com Friedrich Schleiermacher e é desenvolvida, quanto às ciências humanas, por Wilhelm Dilthey. Entretanto, como procuraremos mostrar na sequência, Walter Benjamin desenvolveu uma espécie de "hermenêutica" própria, mesmo que não tenha usado esse termo. Ele o fez, inicialmente, partindo da diferença entre a "crítica" e o "comentário", numa reflexão sobre a diferença entre a filosofia e a filologia[1]. Mas o tema da *crítica* (sua reflexão sobre a interpretação) o acompanhou por toda a sua obra, sempre girando em torno da ideia fundamental de que a interpretação do passado deve recusar a hagiografia, a monumentalização, o "clássico" (no sentido de uma ideologização de realizações que, em si mesmas, podem ser realmente relevantes, mas que não devem ser "entronizadas" sem avaliação), abrindo caminho para o estranhamento, a distância e a descontinuidade.

A crítica benjaminiana da empatia é um dos capítulos dessa história. Na filosofia da arte, o tema da identificação afetiva[2] ou empatia é mais conhecido pela sua centralidade na teoria do teatro épico elaborada por Bertolt Brecht[3]. Na filosofia da história, é igualmente bem conhecida a menção que Benjamin faz a este conceito nas Teses de 1940. Não se ignora, naturalmente, que essa crítica da empatia nas Teses possa ter se inspirado no fecundo diálogo de Benjamin com Brecht e nos textos benjaminianos que surgiram dessa interação. Pouco tem sido dito[4], no entanto, sobre como a leitura benjaminiana de Dilthey pode lançar luz sobre o tema. Brecht, como veremos, usa um vocabulário que não é alheio ao debate acadêmico sobre a empatia no contexto alemão da época. Benjamin, por sua vez, retoma esse vocabulário, criando um tópico brechtiano na epistemologia da história e contrapondo (mesmo que indiretamente) Brecht e Dilthey, de modo a criar uma reflexão inédita: uma epistemologia política da história cujo ponto de partida é estético.

[1] Cf. Gagnebin, 2014, p. 75-95.
[2] "Identificação afetiva" é outra tradução possível para *Einfühlung*. É, aliás, a tradução escolhida pelo próprio Benjamin ("identification affective") quando fez uma versão das Teses para o francês (cf. Benjamin, 1991a, p. 1262).
[3] Cf. Gagnebin, 2014, p. 141-154.
[4] O tema é tratado por Moroncini (1984, p. 57-78, p. 93-104) e Freitas (2006, p. 99-101).

EMPATIA NA ÉPOCA DE BENJAMIN E NOS ESCRITOS BENJAMINIANOS

Nas primeiras décadas do século passado, o conceito de empatia tinha uma presença bem visível nas discussões filosóficas e psicológicas do espaço cultural de língua alemã. Ele estava presente, por exemplo, na estética psicológica de Theodor Lipps, na fenomenologia de Edmund Husserl e Edith Stein e na psicologia fenomenológica de Moritz Geiger[5]. Ele também estava em ação na principal obra sobre o trágico publicada no fim do século XIX, a *Estética do Trágico* (1897), de Johannes Volkelt[6], que é um exemplo típico da estética psicológica que era bastante influente nesta época.

Não é por acaso, portanto, que o termo "empatia" aparece com frequência nos primeiros escritos de Benjamin. Podemos encontrá-lo, por exemplo, no extenso ensaio sobre Goethe ("Sobre 'As Afinidades Eletivas', de Goethe", 1922) e na tese de livre-docência sobre o *Trauerspiel* (*Origem da peça de luto alemã*, 1927)[7]. Nesses trabalhos iniciais, as conotações do termo *Einfühlung* são essencialmente depreciativas, uma vez que a empatia é vista então como uma atividade fundamentalmente *subjetiva* que impediria uma análise genuinamente *imanentista* do texto literário.

Mais tarde, nos anos 30, Benjamin fará um uso diferente do conceito, dando a ele uma espécie de valor "operativo" (o valor de uma ferramenta para um diagnóstico). Isso será visível na primeira versão do mais importante texto de Benjamin sobre Baudelaire ("A Paris do Segundo Império em Baudelaire", 1938). Trata-se da hermética noção de "empatia com a mercadoria"[8], que será objeto de um debate epistolar com Adorno[9]. A segunda versão do texto, publicada em 1939 ("Sobre alguns motivos em Baudelaire"), não contém nenhuma referência à empatia.

Por fim, Benjamin tratará do tema no lugar onde ele é mais relevante em sua obra: nos dois principais ensaios sobre Brecht ("O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht", 1931; "O que é teatro épico?", 1939)[10] e na sétima tese do célebre manuscrito intitulado *Sobre o*

[5] Cf. Barck, 2010a, p. 121-142
[6] Cf. Barck, 2010b, p. 221.
[7] Cf. Benjamin, 1991a, p. 222, 234, 256.
[8] Cf. Benjamin, 1991a, p. 558 e 561.
[9] Cf. Benjamin, 1978, p. 792, 798-799, 824.
[10] O próprio Benjamin afirma, numa carta a Gretel Adorno (26 de junho de 1939), que os dois textos são duas versões de um mesmo ensaio. Mais sensato, porém, é lermos esses textos como dois ensaios distintos, pois, como observou Erdmut Wizisla, o segundo ensaio demonstra uma compreensão bem mais aprofundada do teatro épico (cf. Wizisla, 2004, p. 222).

conceito de história (1940), desenvolvendo uma interpretação estético-política radicalmente crítica deste conceito (e ignorando, novamente, o tema da "empatia com a mercadoria").

Como essa visão política da empatia surge pela primeira vez nos ensaios de Benjamin sobre Brecht, é desse ponto de sua obra que devemos partir, se quisermos encontrar o sentido do termo ("empatia") que é mais relevante para o pensamento benjaminiano. Comecemos, portanto, com a estética do teatro.

UMA CRÍTICA ESTÉTICO-POLÍTICA DA EMPATIA

A presença marcante da empatia nas discussões técnicas sobre o teatro é algo que poderia surpreender alguns dos primeiros autores citados neste artigo (Lipps, Husserl e Stein). Entretanto, o campo teatral é decisivo para o nosso tema, pois a crítica brechtiana da *Einfühlung* foi o ponto de partida para a Tese VII de Benjamin, preparando, portanto, o caminho para a sua recusa radical da empatia como fio condutor ("historicista" ou "idealista") da escrita da história.

Talvez possamos até mesmo dizer (fazendo uma brevíssima digressão) que a crítica de Brecht à empatia tenha tido um papel duradouro no descrédito deste conceito na cultura estética alemã. E que o descrédito do conceito, por sua vez, possa ter incidido sobre o descrédito da palavra, uma vez que hoje utiliza-se preferencialmente o termo *Empathie*, traduzido do inglês *empathy*, em vez de *Einfühlung*, que tende a soar antiquado. A ironia da história, sempre implacável, estaria então no fato de que *empathy* foi um termo introduzido pelo psicólogo norte-americano Edward Titchener justamente para traduzir *Einfühlung*[11].

De qualquer forma, com relação a Benjamin, pode-se dizer com certeza que a proximidade com Brecht (com o ser humano e com as suas obras[12]) foi o elemento decisivo na sua tentativa de politizar esse conceito de forma radical, transformando-o num dos principais alvos de sua crítica estética, política e epistemológica.

Comecemos então com uma breve observação sobre a gênese da forma artística que Brecht denominou "teatro épico", tendo em mente o fato fundamental de que é nesta proposta de uma nova cena teatral que Brecht elaborou pela primeira vez a sua recusa sistemática da empatia.

Lembremos, antes de mais nada, que o teatro épico em si mesmo não é uma invenção de Brecht, mas do encenador alemão Erwin Piscator, e vejamos como justamente a recusa da

[11] Cf. Barck, 2010a, p. 121.
[12] Cf. Wizisla, 2004.

empatia é um elemento que separa Brecht de Piscator. Como Brecht é bem mais conhecido que Dilthey, faremos apenas um breve panorama do teatro épico.

Os historiadores da arte teatral costumam situar o marco inicial do teatro épico (no sentido estrito do termo) na montagem da peça *Bandeiras*, de Alfons Paket, dirigida por Piscator em 1924, no Volksbühne, em Berlim[13]. Nessa encenação, o uso de projeções de fotografias e filmes, de cartazes e letreiros projetados, de música e sons variados funcionava como um comentário narrativo à ação, introduzindo um elemento de perturbação da ilusão estética naturalista. Essa postura representava certamente uma subversão formal, se compararmos esse teatro com o que o precede, mas Piscator pretendia ainda *entusiasmar* o espectador, criando uma conexão *emocional* entre a obra e o seu público, tendo em vista, essencialmente, o significado político da ação cênica. Nesse sentido, pode-se dizer que Piscator rompe apenas *parcialmente* com a estética do naturalismo e que essa necessidade de conexão emocional será um fator de divergência em relação a Brecht, quando este começar a construir a sua própria versão do teatro épico.

Brecht usará essas mesmas técnicas "narrativas" e de distanciamento/estranhamento (*Verfremdung*), que ele sempre reconhece serem uma invenção de Piscator, mas ele as utiliza tendo em vista um objetivo inteiramente distinto: trata-se de colocar o espectador numa posição crítica e reflexiva, rompendo com a identificação emocional com aquilo que acontece no palco. Utilizando uma linguagem filosófica, podemos dizer que a posição de Piscator seria "sofística", já que ele visa à persuasão, enquanto a posição de Brecht seria "socrática", já que ele visa à interrogação sobre o desenvolvimento da cena. Isso pode ser feito (pelo menos quanto ao "socratismo" de Brecht) a partir de uma página decisiva do primeiro dos dois principais estudos de Benjamin sobre Brecht ("O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht", 1931). Uma passagem que contém inclusive uma referência implícita ao *thaumázein* ("espantar-se", "admirar-se") que tanto Platão quanto Aristóteles dizem estar na origem da filosofia.[14] Nas palavras de Benjamin:

> O palco naturalista [...] é um palco totalmente ilusório. Sua própria consciência de ser teatro não pode torná-lo frutífero; ele tem de reprimi-la, para poder dedicar-se sem desvios ao seu fim: representar a realidade. O teatro

[13] Cf. Rosenfeld, 2000, p. 29-37.

[14] Cf. Platão, *Teeteto*, 155d. Benjamin usa o termo *Staunen*, que é bem próximo de *Erstaunen*, o termo usado por Schleiermacher na mais conhecida tradução dos diálogos platônicos em alemão (cf. Platão, 1958, p. 120). A referência indireta à filosofia grega poderia igualmente ser pensada como uma menção à passagem da *Metafísica* (982b) em que Aristóteles também vê no *thaumázein* a origem da filosofia. No entanto, a tradução mais comum deste termo, nas versões alemãs da *Metafísica* de Aristóteles, é *Verwunderung*. Veja-se, por exemplo, a edição de Horst Seidl, que parte da tradução mais conhecida, feita por Hermann Bonitz, no século XIX (cf. Aristóteles, 2019, p. 13). Pode-se dizer, com isso, que a referência indireta de Benjamin é a Platão, não a Aristóteles.

> épico, ao contrário, mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite que ele trate os elementos do real no sentido de um ordenamento experimental [*Versuchsanordnung*], e as situações estão no final, não no início, desse experimento [*Versuch*]. Elas não são, portanto, aproximadas do espectador, mas sim afastadas dele. Ele as reconhece como situações verdadeiras, não, como no teatro do naturalismo, com complacência, mas antes com espanto. Com este espanto [*Staunen*] o teatro épico honra uma práxis socrática de maneira firme e pura. O interesse é despertado naquele que se espantou; unicamente nele está o interesse em sua origem (Benjamin, 1991b, p. 521-522)[15].

Infelizmente, Benjamin não desenvolve esse "socratismo" de Brecht. Mas, no mesmo ensaio, ele fala de uma "via secreta" que liga o teatro épico ao diálogo socrático, passando pelos relatos da paixão de Cristo, pelo teatro medieval e pelo classicismo francês[16].

Para esclarecer esse elemento conservador (esteticamente falando) do teatro de Piscator, pode-se recorrer à síntese apresentada por um interessante estudo comparativo:

> Embora Piscator procure desde o início persuadir o público por meio dos fatos e estados de coisa apresentados, voltando-se assim diretamente para o entendimento do público, ele nunca exclui das suas encenações a qualidade convencional da empatia e da tensão. Depois de persuadir o espectador da justeza do seu ponto de vista por meio de uma multiplicidade de fatos, o espectador podia ser entusiasticamente levado à intervenção ativa em favor do proletariado, por meio da intensificação emocional e da tensão (Buehler, 1978, p. 70).

A teoria brechtiana do teatro épico inova, portanto, ao desenvolver uma recusa sistemática da identificação afetiva entre palco e plateia, colocando sob suspeição categorias clássicas da estética (tanto antiga quanto moderna) como "catarse", "comoção" e "contemplação". Com essa ruptura, Brecht dá início a uma estética que ele chamava de "não-aristotélica" (dentre outras coisas, porque ela era anticatártica), e que pode ser encontrada em inúmeras peças e textos programáticos escritos a partir de meados dos anos 1920.

Tomando um de seus textos mais conhecidos, poderemos mostrar como "catarse", "identificação" e "empatia" estão intimamente interligadas. O texto em questão é uma série de notas sobre a peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. Essas anotações, publicadas pela primeira vez em 1930, no segundo caderno da série *Experimentos* (*Versuche*), contêm uma célebre comparação esquemática do teatro épico com o teatro tradicional. Essa comparação esquemática repercutiu bastante na época, e, ainda nos anos 30, passou a ser lida de modo dogmático e simplificado. Por essa razão, em 1938, Brecht elaborou uma nova redação do paralelo entre o novo e o velho teatro, buscando dar uma forma mais nuançada ao esquema, de

[15] Todos os textos citados neste artigo foram traduzidos pelo autor.
[16] Cf. Freitas, 2024.

modo a representar o teatro épico e o teatro tradicional como não sendo absolutamente opostos[17].

Como não sabemos, porém, se Benjamin teve acesso a essa segunda versão, tomaremos aqui o quadro comparativo de 1930, que ele certamente conhecia, já que este quadro foi inclusive o ponto de partida da polêmica[18] da qual Benjamin pretendia participar com o seu texto de 1931, intitulado "O que é teatro épico?".

O quadro contém observações sobre o espectador, sobre a visão de mundo do teatro e sobre os aspectos formais e estruturais da dramaturgia e das encenações. Para nossos propósitos, interessa sobretudo o início do texto, pois ele trata essencialmente do espectador e da recepção das obras teatrais. Nesse início do texto, as oposições fundamentais entre o teatro tradicional e o teatro épico são:

> "envolve o espectador em uma ação no palco / "faz do espectador um observador"
>
> "utiliza sua atividade" / "desperta sua atividade"
>
> "possibilita-lhe sentimentos" / "força-o a tomar decisões"
>
> "vivência" [*Erlebnis*] / "imagem de mundo"
>
> "sugestão" / "argumento"
>
> [o espectador] "vivencia junto" [*miterlebt*] / [o espectador] "estuda"
>
> "pressupõe-se o homem como conhecido" / "o homem é objeto da investigação"[19]

Embora as palavras "catarse", "empatia" e "identificação" não estejam presentes, é evidente que esses conceitos estão implicados aqui, uma vez que todas essas distinções se apoiam na contraposição entre o espectador passivo, sentimental e "comovido" da experiência catártica do teatro tradicional e o espectador ativo, observador e reflexivo da experiência do estranhamento/distanciamento (*Verfremdung*) no teatro épico.

Na elaboração desse texto, Brecht trabalha de modo deliberadamente dicotômico e procura utilizar um vocabulário razoavelmente acessível. Nos dois casos (no vocabulário e nas dicotomias), podemos interpretar a sua atitude como um exemplo da ideia estratégica segundo a qual o "pensamento tosco" ou "grosseiro" (*plumpes Denken*) é o meio mais eficaz quando se trata de promover a passagem da teoria política à ação concreta. Nas palavras de Benjamin, na sua resenha de 1935 sobre o "Romance dos três vinténs" (1934), de Brecht: "Pensamentos

[17] Cf. Brecht, 1991, p. 78-79, 85; Knopf, 2003, p. 48-57.
[18] Cf. Knopf, 2003, p. 80.
[19] Brecht, 1991, p. 78-79.

toscos pertencem justamente ao orçamento doméstico do pensamento dialético, porque eles não apresentam nada além da instrução da teoria na prática" (Benjamin, 1991c, pp. 446).

Apesar de usar um vocabulário acessível, Brecht utiliza dois termos que na época pertencem ao debate filosófico sobre a empatia: "vivência" [*Erlebnis*] e "vivenciar junto" [*miterleben*]. Podemos até mesmo dizer que, neste quadro comparativo, "vivenciar junto" é o termo equivalente à noção de empatia ou de identificação afetiva. Além disso, como o termo "vivência" é um termo fundamental no vocabulário da estética da época[20], em autores como Roman Ingarden e Moritz Geiger (além, é claro, de Dilthey, o autor mais associado ao termo), é razoável supor que Brecht tinha em mente uma "tomada de posição" contra esse tipo de estética psicológica (ou psicológico-fenomenológica), que era muito forte no pensamento acadêmico naquele momento.

Como exemplo da atitude de Brecht em relação à empatia e à vivência de identificação, além do quadro acima citado, poderíamos tomar o ensaio "Dificuldades do teatro épico", publicado no *Frankfurter Zeitung* em 27 de dezembro de 1927:

> O essencial no teatro épico é talvez o fato de que ele não apela tanto ao sentimento, mas antes mais à razão do espectador. O espectador não deve vivenciar junto [*miterleben*], mas antes confrontar-se com [*auseinandersetzen*] (*Apud* Knopf, 2003, p. 40).

Há, igualmente, vários textos em que Brecht usa diretamente o termo "empatia", como, por exemplo: "Teses sobre a tarefa da empatia nas artes teatrais" (1935) e "Sobre o teatro experimental" (1939)[21].

Voltemos agora a Benjamin. De que modo ele aborda essa questão central do teatro épico? De início, devemos observar que ele não vê o teatro épico como uma forma antitética em relação ao teatro tradicional (justamente o que o quadro de 1930 havia sugerido para muitos críticos), mas antes como uma forma alternativa em relação a ele:

> Brecht coloca o seu teatro, enquanto épico, contra o teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria Aristóteles formulou. Por isso, Brecht introduziu a dramaturgia correspondente enquanto não-aristotélica, como Riemann introduziu uma geometria não-euclidiana. Essa analogia pode esclarecer que não se trata de uma relação de concorrência entre as formas de palco em questão. Em Riemann, o axioma das paralelas desapareceu. Na dramaturgia brechtiana, o que se perdeu foi a catarse aristotélica, a descarga dos afetos por meio da empatia com o destino comovente do herói (Benjamin, 1991b, p. 534-535).

[20] Cf. Allesch, 1987, p 323-324, 433-434.
[21] Cf. Brecht, 1967, p. 245 e 300.

O mais interessante nesta analogia é o fato de que, no momento em que Benjamin pretende dizer que não há propriamente uma oposição entre o teatro épico e o teatro tradicional (como não há oposição entre as geometrias não-euclidianas e a geometria de Euclides), ele invoca *justamente* a catarse e a empatia como elementos fundamentais da diferenciação entre o novo teatro e o anterior. Se a catarse e a empatia são os elementos diferenciais em relação ao teatro tradicional, isso pode significar que Benjamin considerava os elementos "anticatártico" e "antiempático" como os traços *distintivos* e *fundamentais* do teatro épico. A favor de sua interpretação, podemos lembrar o fato de que esses são os elementos que Brecht apresenta *em primeiro lugar* nas duas versões do seu célebre quadro comparativo.

Benjamin fala outras vezes sobre a empatia nos ensaios sobre Brecht, principalmente, no ensaio "O país em que o proletariado não pode ser mencionado" (1938), mas o tratamento mais amplo sobre o tema é a segunda "versão" do ensaio intitulado "O que é teatro épico". Não por acaso, este último texto em foi escrito em 1939, pouco antes das teses de 1940, que contêm a afirmação mais relevante de Benjamin sobre a empatia.

DA CRÍTICA ESTÉTICO-POLÍTICA DO TEATRO À EPISTEMOLOGIA POLÍTICA DA HISTÓRIA

Devemos mostrar, agora, como essa crítica estético-teatral da empatia inspira uma crítica epistemológica da escrita da história. As duas críticas têm em comum a mesma inspiração política, mas a segunda crítica é mais radical. Se antes o afastamento do teatro épico em relação ao teatro tradicional criava uma espécie de via alternativa em relação à tradição (como a via aberta por uma geometria não euclidiana na matemática), agora há uma oposição não reconciliável entre duas tradições que se opõem e se excluem necessariamente, sem a possibilidade de uma mediação: a "tradição dos opressores", que escreve a história a partir da perspectiva da mera acumulação de dados e da empatia entre o historiador e seu objeto, e a "tradição dos oprimidos"[22], que recusa a empatia e a mera acumulação de dados e parte de um "princípio construtivo"[23] que visa criar uma distância reflexiva entre o historiador e seu objeto.

Essa crítica radical da empatia encontra-se principalmente na sétima tese de "Sobre o conceito de história", em um momento decisivo para a crítica benjaminiana do historicismo

[22] Cf. Benjamin, 1991a, p. 697, 1242, 1236 e 1246.
[23] Por oposição, sobretudo, a "aditivo", que seria o princípio da "história universal" do historicismo (cf. Benjamin, 1991a, p. 702, 1240 e 1257).

conservador[24]. Na perspectiva de Benjamin, os historicistas idealistas possuem uma nostalgia pré-reflexiva da noção tradicional de "experiência" (*Erfahrung*, no sentido especificamente benjaminiano deste termo).[25] Autores como Leopold von Ranke e Johann Gustav Droysen não teriam atentado para uma situação epocal que constitui um dos elementos básicos do diagnóstico benjaminiano da modernidade: o fato de que a experiência coletiva tradicional (que Benjamin, a partir de 1933[26], chama simplesmente de "experiência") sofreu um profundo abalo no mundo urbano e industrial, tornando-se, fundamentalmente, experiência privada e subjetiva, ou seja, uma mera forma de "vivência" (termo central em Benjamin, que ele pode ter tomado emprestado de Dilthey, mas também, como já vimos, de Brecht). Sendo assim, Benjamin tendia a ver as teorias da compreensão (*Verstehen*) no historicismo conservador (como a teoria da "revivência" de Dilthey)[27] como uma espécie de ilusão nostálgica que se transmutou em metodologia científica, ou seja, como uma nostalgia que não se vê como tal, uma vez que estaria transmutada na crença na existência integral de um elemento psíquico comum, extra-individual, que estaria no fundamento da objetividade das ciências do espírito[28].

Como o nosso foco aqui não é a crítica de Benjamin ao historicismo conservador em geral, mas apenas a forma como ele lê Dilthey, tomemos as duas críticas (uma implícita e outra explícita) que ele faz a este autor. Na mencionada sétima tese do texto sobre o conceito de história, Benjamin escreveu:

> Fustel de Coulanges recomenda ao historiador, caso queira revivenciar [*nacherleben*] uma época, que tire da cabeça tudo o que sabe sobre o curso posterior da história. Não há como caracterizar melhor o procedimento com o qual rompeu o materialismo histórico. É um procedimento de empatia. Sua origem é a inércia do coração, a acedia, que desanima de apropriar-se da genuína imagem do passado, que brilha fugazmente. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se colocarmos a questão sobre precisamente com quem o historiador do historicismo tem uma relação de empatia. A resposta será, inequivocamente: com o vencedor. Os dominadores de cada época são, porém, os herdeiros de todos aqueles que já venceram. A empatia com o

[24] Nas Teses, Benjamin critica tanto o historicismo conservador, representado por Fustel de Coulanges e Flaubert (no romance Salambô), como o historicismo progressista, representado por Joseph Dietzgen e pelo marxismo da Segunda Internacional.
[25] Na vasta literatura sobre o tema, ver, por exemplo, o verbete que Thomas Weber escreveu para o "dicionário" benjaminiano editado por Michael Opitz e Erdmut Wizisla (2000).
[26] Referimo-nos ao ensaio "Experiência e pobreza", publicado neste ano.
[27] O fato de que Dilthey usa a noção de "revivenciar" como equivalente a "compreender" pode ser atestado, por exemplo, por um trecho de uma de suas obras mais conhecidas ("A construção do mundo histórico nas ciências humanas", *circa* 1910): "A compreensão é, em si mesma, uma operação inversa ao curso efetivo do acontecer. Um pleno revivenciar [*nacherleben*] requer que a compreensão caminhe na linha mesma do acontecer. [...] Assim avançamos junto com a história mesma, com um acontecimento de um país distante ou com algo que sucede na alma de uma pessoa próxima a nós. A perfeição se obtém quando o evento passou através da consciência do poeta, do artista ou do historiador e se encontra agora diante de nós permanentemente fixado em uma obra". (Dilthey, 1965, p. 280).
[28] Sobre a noção de "comum" em Dilthey, cf. Amaral, 2004, p. 55-57.

> vencedor beneficia sempre, portanto, os dominadores de cada época. Para o materialista histórico, isso diz o suficiente. Todos os que até agora venceram acompanham o cortejo triunfal que os dominadores atuais fazem passar sobre os que hoje estão prostrados. Os despojos, como acontece frequentemente, são levados juntos com o cortejo triunfal. Nós os caracterizamos como os bens culturais. No materialista histórico, eles encontrarão um observador distanciado (Benjamin, 1991a, p. 696).

O que mais nos interessa, aqui, é o fim da citação: "observador distanciado" não é uma expressão que os leitores de Benjamin encontrem com muita frequência, e pode mesmo soar estranha quando vinda de um autor que escreveu, talvez parodiando Wittgenstein[29]: "Quem não pode tomar partido deve calar-se"[30]. Observando melhor, porém, veremos que essa distância não significa neutralidade, mas antes um distanciamento crítico-reflexivo do tipo de subjetividade aparentemente espontânea (mas, na verdade, ideológica) que Benjamin atribui à historiografia conservadora. Ao mesmo tempo, devemos lembrar que *distância* é justamente o que falta ao pesquisador quando ele se deixa guiar pelo princípio da empatia (ou da revivência, como diz Benjamin no texto acima, usando o mesmo termo que Dilthey num de seus textos mais conhecidos)[31].

Outro ponto interessante nesta tese, tendo em vista os nossos propósitos, é o seu vocabulário. Sabendo que Benjamin menciona Dilthey como um "front" de combate nos manuscritos preparatórios para redação das teses[32], pode-se supor que essa menção à prática da "revivência" poderia ser uma referência velada a Dilthey: uma crítica implícita a este autor que seria, então, o verdadeiro alvo desta reflexão (e não Fustel de Coulanges, citado no início da tese). Dito de outro modo: se a tese trata principalmente de empatia e usa *exatamente* o termo técnico que substitui "empatia" no vocabulário de Dilthey[33], parece-nos no mínimo razoável supor que é de uma crítica a Dilthey que se trata aqui.

A crítica explícita encontra-se na segunda versão do ensaio sobre Baudelaire, no trecho em que Benjamin apresenta Dilthey como um representante de uma atitude intelectual que consiste na sistemática *privatização* da experiência coletiva, reduzindo-a e degradando-a a uma mera "vivência" (*Erlebnis*, o termo diltheyneano por excelência).

Essa segunda versão do ensaio sobre Baudelaire tem como um dos seus focos, como fica bem claro na sua parte inicial, mostrar como a experiência humana compartilhada e

[29] Sobre a possibilidade de que Benjamin tenha conhecido o *Tractatus* de Wittgenstein, cf. Schöttker, 2008.
[30] Benjamin, 1991d, p. 108.
[31] Ver nota 26.
[32] Cf. Benjamin, 2010, p. 92.
[33] Dilthey tinha suas razões para usar o termo "revivência" em vez do termo "empatia"; basicamente, para distanciar-se dos psicólogos que utilizavam o termo, como Lips e Geiger. Cf. Gallagher, 2019.

transmitida nas sociedades pré-modernas foi degradada na sociedade moderna, rompendo com um procedimento milenar de transmissão cultural intergeracional. Dilthey aparece neste ensaio (juntamente com Bergson e Proust) como um dos representantes da perda dessa capacidade milenar de transmitir experiências, que teria sido substituída por um enclausuramento da experiência na sua dimensão pessoal e subjetiva. É esse enclausuramento que Benjamin diagnostica na metodologia hermenêutica de Dilthey, na medida em que ela está baseada justamente naquele tipo de experiência subjetiva que Dilthey chamou de "vivência".

Aqui, é essencial desfazermos de pronto a possibilidade de um mal-entendido. Dilthey não é certamente um autor solipsista que sustentaria o caráter incomunicável das experiências pessoais, como se poderia pensar lendo apenas o texto benjaminiano. Uma parte substancial de sua metodologia, como é próprio da tradição hermenêutica à qual ele pertence, está baseada na tentativa de solucionar o problema do solipsismo (que atormenta o pensamento moderno desde René Descartes). Como bom hermeneuta, Dilthey pretende abordar esse problema por meio de uma teoria da "compreensão" (ou do "entendimento": *Verstehen*). Dito de forma bem simples, a questão que ele procura esclarecer diz respeito ao *como* da interação entre duas consciências (sempre pressupondo que essa interação é fundamental à constituição das culturas humanas): como duas consciências que, aparentemente, estão separadas uma da outra, podem entender-se, comunicar-se, viver num mundo comum?

DILTHEY E O DEBATE SOBRE AS CIÊNCIAS HUMANAS

É preciso que façamos, agora, um breve esclarecimento histórico. Pois o problema da compreensão em Dilthey não pode ser abordado sem uma exposição (mesmo que bem sumária) da controvérsia sobre as ciências humanas que dominou uma parte importante da epistemologia alemã no início do século XX.

Ao longo do século XIX, a biologia e a química surgem como ciências independentes e a física passa por um desenvolvimento exponencial. Ao mesmo tempo, surgem as ciências humanas, ou "ciências do espírito" (*Geisteswissenschaften*), ou ainda "ciências da cultura" (*Kulturwissenschaften*). Pode-se dizer que essas novas ciências surgem por meio de dois movimentos interligados: 1) disciplinas existentes há séculos, como o direito e a história, tornam-se independentes (a história separa-se da retórica e da literatura; o direito se torna independente da filosofia); 2) disciplinas novas, como a sociologia e a antropologia social/cultural, começam a buscar uma identidade. Essas duas modificações, naturalmente, não

passaram despercebidas aos filósofos da ciência, que começam a debater o estatuto epistêmico das novas e velhas disciplinas.

Esse debate, porém, não nasce apenas da mera curiosidade em relação ao que é novo. Em parte, o interesse dos filósofos pelas ciências humanas é um interesse *defensivo.* Isso se dá, fundamentalmente, porque uma disciplina filosófica que antes era parte da metafísica, a psicologia, surge como uma disciplina científica independente, a psicologia empírica e/ou experimental (como, por exemplo, nas obras Wilhelm Wundt), e esse surgimento *ameaça* então levar consigo todos os objetos clássicos da filosofia: a beleza, o conhecimento, a verdade, o bem, a liberdade, etc. A psicologia experimental (apesar dos seus parcos resultados) era tão influente na época que mesmo a lógica, que geralmente era considerada uma ciência formal, passava às vezes a ser tratada como objeto de pesquisa meramente factual. A esse imperialismo disciplinar da psicologia empírica dá-se o nome, como se sabe, de "psicologismo".

Ao lado de Husserl, embora com métodos e objetivos bem distintos, Dilthey concentrou-se na tarefa de criticar o reducionismo da psicologia empírica da época, propondo um método alternativo, baseado na introspeção e na descrição dos estados mentais. É nesse contexto que aparece o conceito de Dilthey que mais interessa a Benjamin: a noção de "vivência".

Para Dilthey, a nossa experiência da realidade em geral se dá através de nossas vivências. Não há, de início, diferença entre cultura e natureza, mas apenas um objeto indiferenciado, que é apenas o objeto mundano, o "isso" contraposto à consciência. Para que o âmbito dos objetos naturais surja, como um domínio do conhecimento científico, é preciso que o ser humano "desative a si mesmo (*sich selbst ausschaltet*) para construir, a partir de suas impressões, esse grande objeto *natureza*, como uma ordem segundo leis" (Dilthey, 1965, p. 83).

Por sua vez, o mundo cultural, como objeto de conhecimento, nasce de um *retorno* do sujeito às suas próprias vivências, no qual ele adota uma atitude reflexiva e metódica em face do que sempre esteve ali, na gênese de toda constituição de mundo, seja natural, seja cultural. Nas palavras de Dilthey, a objetificação do campo empírico das ciências humanas nasce de um "retorno do ser humano à vivência por meio da qual a natureza está aí para ele, [um retorno] à vida, na qual unicamente surgem significado, valor e fim" (Dilthey, 1965, p. 83). Percebe-se aqui uma evidente semelhança com a crítica da atitude natural, na fenomenologia de Husserl, e com a ideia de autorreflexão transcendental, no início do idealismo alemão. Entretanto, a menção das noções de "significado, valor e fim" aponta para uma herança que Dilthey partilha com a filosofia acadêmica do seu tempo: o neokantismo.

Mas as coisas não são tão simples. Dilthey deve certamente muito da sua inspiração ao neokantismo, mas o fato de que o seu foco é a noção de *vida* explica por que, apesar das influências do neokantismo e da hermenêutica, a sua filosofia pertence também à chamada "filosofia da vida" – embora se afaste claramente do irracionalismo que marca a "versão vulgar" da *Lebensphilosophie*, como a "filosofia" de Oswald Spengler, que se tornou popular no início do século XX[34].

Isso explica também por que Benjamin associa Dilthey a Henri Bergson, sustentando a superioridade do autor francês sobre o alemão, devido ao vínculo (supostamente) mais estreito de Bergson com ciência empírica. Benjamin negligencia, no entanto, o fato de que Dilthey tem uma vasta obra dedicada à epistemologia, com o foco na teoria das ciências humanas, mas incluindo também reflexões sobre as ciências da natureza[35]. Benjamin faz certamente uma injustiça, portanto, ao associar Dilthey ao irracionalismo da "filosofia popular" da sua época:

> Desde o final do século passado, ela [a filosofia] empreendeu uma série de tentativas de se apropriar da "verdadeira" experiência, em contraposição a uma experiência que se reflete na existência normalizada, desnaturada, das massas civilizadas. Costuma-se classificar essas propostas sob o conceito de "filosofia da vida". Elas não partiam, compreende-se, da existência dos seres humanos na sociedade. Elas invocavam a criação literária (*Dichtung*), mais ainda a natureza e por fim sobretudo a era mítica. A obra de Dilthey *A vivência e a criação literária* é uma das primeiras da série (Benjamin, 1991a, p. 608).

Entretanto, a leitura que Benjamin faz de Dilthey tem um ponto pertinente e relevante: por causa de sua nostalgia da *Erfahrung*, Dilthey não parece se preocupar com a questão dos *obstáculos especificamente modernos* que se impõem à tarefa da hermenêutica (a compreensão e a interpretação), obstáculos estes que Benjamin procurou analisar através da noção de "atrofia da experiência"[36], que está implícita na citação acima. É por isso que ele afirma que "a existência desnaturada das massas civilizadas" só pode ser percebida se não ignorarmos "a existência dos seres humanos em sociedade". Em suma: devido à ausência de uma perspectiva social crítica, Dilthey idealiza a cultura das *vivências* do indivíduo isolado, transformando-as (ilusoriamente) em *experiências* (no sentido benjaminiano do termo).

[34] Cf. Nelson, 2018, p. 12.
[35] Cf. De Mul, 2019.
[36] Benjamin, 1991a, p. 611.

CONCLUSÃO

A título de conclusão, gostaríamos de salientar o fato de que a crítica benjaminiana da empatia tem três dimensões interligadas.

Há uma dimensão estética, que está evidente nos estudos sobre o teatro épico, mas que pode ser lida também nas Teses, uma vez que estas últimas não negligenciam a questão estética da escrita da história. Como as Teses estão longe de ser uma simples "estetização da história"[37], essa dimensão estética é inseparável de outras duas: uma política e outra epistemológica.

A dimensão política da crítica da empatia é evidente nas Teses, mas ela também está claramente formulada nos estudos de Benjamin sobre Brecht. O teatro épico não pretende apenas provocar um espanto filosófico, mas também uma tomada de posição prático-política em relação aos eventos do palco e da vida. É por isso que o estranhamento brechtiano se distingue do kafkiano, tal como bem observou Jeanne Marie Gagnebin[38].

Há, por fim, a dimensão epistemológica nessa reflexão (nas Teses e nos estudos sobre Brecht). O problema do conhecimento não é visto como uma questão técnica da filosofia da ciência, como no neokantismo que Benjamin estudou na juventude (já de um modo bastante crítico, e sempre contrapondo-o a questões políticas, artísticas e metafísicas que o neokantismo tendia a negligenciar). Se a nossa leitura for correta, podemos até mesmo dizer que a questão do conhecimento histórico, na Tese VII, é uma espécie de "tradução" historiográfica dos princípios do teatro épico no que se refere ao problema da empatia[39]: a identificação naturalista com o herói torna-se a identificação burguesa com os vencedores; a imersão contemplativa no prazer estético torna-se a melancólica inércia do coração, que faz o historiador idealista buscar no passado um alento contra o prosaísmo da vida moderna, da mesma forma que o leitor do romance moderno procurava aquecer na leitura a sua vida solitária e fria[40]; e, por fim, a crítica

[37] Sobre este ponto, ver, por exemplo, Greffrath, 1981.
[38] Enquanto o estranhamento brechtiano se afasta de seu objeto, pela via do thaumázein grego, mas depois retorna a ele, pois chega a uma conclusão sobre a solução prática do problema em questão, o estranhamento kafkiano é "sem volta", pois nele os objetos "continuam estranhos e estrangeiros, continuam monstruosos e cotidianos como Gregor Samsa até morrer" (Gagnebin, 2014, p. 154). Lembrando também da aversão de Brecht ao surrealismo (pelo qual Benjamin tinha grande apreço), a autora mostra que, nesse ponto, Benjamin e Brecht são até mesmo opostos: "Brecht não quis correr esse risco de não-retorno. Benjamin, por sua vez, não o evitou" (ibidem). A autora sustenta, então, com razão, que Benjamin se atém ao *primeiro momento* do estranhamento brechtiano, ou seja, ao estranhamento em si. É a partir apenas deste momento – acrescentamos – que ele desenvolve a sua crítica radical da empatia nas Teses, pois seria muito difícil encontramos neste "ensaio-testamento" de Benjamin algo como uma "reconciliação" com a compreensão plena da história, tal como a encontramos em Brecht (que neste ponto é mais hegeliano que Benjamin).
[39] Note-se, aliás, que própria epígrafe da Tese VII é um trecho da *Ópera dos vinténs* de Brecht: "Bedenkt das Dunkel und die groβe Kälte/ In diesem Tale, das von Jammer schallt" [Pensem na escuridão e no grande frio/ Neste vale que ressoa de lamentos] (Apud Benjamin, 1991a, p. 696).
[40] Cf. Benjamin, 1991b, p. 456-457.

das duas atitudes é feita segunda a mesma divisa: o distanciamento reflexivo e a tomada de posição ativa, sem ilusões compensatórias, sem idealização do passado[41].

Para terminar, gostaríamos apenas de salientar o fato de que, para seguir o fio dessa interligação entre o estético, o político e o epistemológico, nossa estratégia foi acompanhar o *vocabulário* dos três autores em questão, mostrando como os temas derivados de *erleben* (vivenciar, experimentar, viver), tais como *Erlebnis* (vivência) e *nacherleben* (revivenciar) estavam presentes nos textos, mostrando assim que a questão da crítica da vivência e da empatia é uma constelação importante no pensamento de Benjamin e que ela deve ser estudada a partir das fontes do seu pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLESCH, C. **Geschichte der psychologischen Ästhetik**. Göttingen: Verlag für Psychologie, 1987.

AMARAL, N. Dilthey – Conceito de vivência e os limites da compreensão nas ciências do espírito. *Trans/Form/Ação*, v. 27, n. 2, p. 51-73, 2004.

ARISTÓTELES. **Philosophischen Schriften**. Band 5. Hamburg: Felix Meiner, 2019.

BARCK, K. *et al.* **Ästhetische Grundbegriffe**. Band II. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010a.

BARCK, K. *et al.* **Ästhetische Grundbegriffe**. Band VI. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010b.

BENJAMIN, W. **Briefe I**. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1978.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften I.** Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991a.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften II.** Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991b.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften III**. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991c.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften IV**. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991d.

BENJAMIN, W. **Werke und Nachlass**. Kritische Gesamtausgabe. Band 19: Über den Begriff der Geschichte. Berlin: Suhrkamp, 2010.

BRECHT, B. **Gesammelte Werke**. Band 15. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1967.

[41] Mas também, como vimos na nota 36, sem reconciliação entre razão e história: a tomada de posição ativa de Benjamin seria a do "pessimismo revolucionário" (cf. Löwy, 2002), não o do hegeliano Brecht, que estaria mais próxima do otimismo das Luzes.

BRECHT, B. **Werke**. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften 4. Band 24. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991.

BUEHLER, G. **Bertolt Brecht – Erwin Piscator**. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften. Bonn: Bouvier, 1978.

DILTHEY, W. **Gesammelte Schriften**. Band VII. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Stuttgart: Teubner, 1965.

FREITAS, R. Estranhamento ou empatia? Notas sobre o problema do conhecimento histórico em Walter Benjamin. **ArteFilosofia**, n. 1, v. 1, p. 94-102, 2006.

FREITAS, R. A trilha secreta: Benjamin, Brecht e o antitrágico. **Kriterion**, v. 65, n. 158, 2024.

GAGNEBIN, J.M. **Limiar, Aura e Rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GALLAGHER, S. Dilthey and Empathy. *In*: NELSON, E. S. **Interpreting Dilthey**: Critical Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 145- 158.

GREFFRATH, K. **Metaphorischer Materialismus**. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins. München: Fink, 1981.

KNOPF, J. **Brecht Handbuch**. Band 4. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2003.

LÖWY, M. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, n. 16, v. 45, p. 199-206, 2002.

MUL, J. Leben erfasst hier Leben. Dilthey as a Philosopher of (the) Life (Sciences). *In*: NELSON, E. S. **Interpreting Dilthey**: Critical Essays, 2019. p. 41-60.

NELSON, E. S. **Interpreting Dilthey**: Critical Essays New York: Cambridge University Press, 2019.

NELSON, E. S. Introduction: Wilhelm Dilthey in Context. *In*: NELSON, E. S. **Interpreting Dilthey**: Critical Essays New York: Cambridge University Press, 2019. p. 1-18.

MORONCINI, B. *Walter Benjamin e la Moralità del Moderno*. Napoli: Guida, 1984.

OPITZ, M.; WIZISLA, E. **Benjamins Begriffe**. 2 Vols. Frankfurt (M): Suhrkamp, 2000.

PELUSO, R. "Contro Il Principio Empatia. La Critica All'Einfühlung Nella "Teoria della Conoscenza storica di Walter Benjamin". *Bollettino Filosofico*, n. 37, 2022.

PLATÃO. **Sämtliche Werke IV**. Hamburg: Rowohlt, 1958.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHÖTTKER, D. Benjamin liest Wittgenstein. Zur sprachphilosophischen Vorgeschichte des Positivismusstreit. **Benjamin-Studien**, v. 1, p. 91-105, 2008.

WEBER, T. Erfahrung. *In*: OPITZ, M.; WIZISLA, E. **Benjamins Begriffe**. 2 Vols. Frankfurt (M): Suhrkamp, 2000.

WIZISLA, E. **Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft**. Frankfurt (M): Suhrkamp, 2004.