

---

QUEDA E MORTE: LINGUAGEM E MELANCOLIA EM  
WALTER BENJAMIN

*Susana Kampff LAGES\**

Para Benjamin, toda referência à linguagem implica concomitantemente uma referência à linguagem em sua forma *escrita*, pois ele tinha uma consciência especialmente aguçada do poder da linguagem, não tanto quanto instrumento para obter determinados efeitos políticos ou morais, quanto potência por força e direito próprios. Ou seja, da relevância da linguagem não tanto em sua dimensão instrumental, mas em uma dimensão que Benjamin caracteriza como *mágica* e nós aqui poderíamos denominar performativa. Essa dimensão concreta da palavra alia-se, sem dúvida, a uma visão essencialista da linguagem.<sup>57</sup> Essa contraposição da linguagem enquanto instrumento de comunicação e linguagem enquanto essência, realiza-se a partir de uma oposição (uma oposição que é também uma ligação) de fundo: a ligação entre significação e morte, e aponta para uma atitude niilista, anunciada já no breve “Fragmento teológico-político”, de 1921, que irá se manifestar mais claramente no ensaio sobre o drama barroco.<sup>58</sup> Essa equação entre significação e morte, destruição, pode também ser lida, paradoxalmente, como uma espécie de manifestação do “cratilismo secundário” de Benjamin, fundado em sua teoria da magia da linguagem. Trata-se de uma tentativa de fundir duas visões da linguagem por meio de um impulso que simultaneamente nega qualquer possibilidade de fusão, pois ancorado na impossibilidade de adequação absoluta entre as coisas e seus nomes, a não ser no espaço de um futuro utópico, pelo qual se aguarda e que será palco da vinda messiânica, concebível apenas a partir de um fator de destruição, implícito na inadequação do tempo presente. Vemos aqui que o desejo cratilista de “corrigir” a linguagem corresponde ao desejo messiânico de resgatar o passado num outro

---

\* Universidade Estadual de Campinas

tempo, futuro: desejos impossíveis, como o desejo do melancólico que incorpora inconscientemente o objeto amado e odiado, projetando o ódio e o amor que nutre em relação a ele sobre o seu próprio ego, para não ter, assim, de sair de si mesmo e percorrer a — certamente arriscada — via que o levaria até o objeto.

A nostalgia cratilista e o messianismo judaico, fortemente presentes em Benjamin, representam, simultaneamente, a afirmação e negação de um tal impulso estritamente melancólico, ao formar uma complexa rede de ligações temporais e de significações. Embora não coincidam, a nostalgia de um paraíso lingüístico perdido (manifestada, por exemplo, no conceito de *Ursprache*, língua da origem, a língua adamítica do ensaio sobre a linguagem) e a inclinação para uma utopia lingüística são movimentos correlatos, que se nutrem, na sua necessária afirmação de uma separação e em sua historicidade, da melancolia. A imagem mais acabada desse movimento paradoxal em direção ao passado e ao futuro, em que a visão de imagens de destruição é acompanhada por movimento, um vento que sopra do Paraíso em direção ao porvir, encontra-se no famoso comentário de Benjamin à gravura *Angelus Novus*, de Paul Klee, na nona tese “Sobre o conceito da história”. Nessa imagem catastrófica, encontra-se concentrado todo um manancial destrutivo: morte, escombros, fragmentos, como elementos próprios de um tempo que é o tempo do *passado*. O olhar fixo do anjo corresponde à fixidez que caracteriza o impulso melancólico, quando excessivamente preso ao que passou, àquilo que já não mais possui vida, ao passado, não enquanto fonte de recordações, lembranças positivamente investidas, potencialmente atualizáveis no presente e no futuro, mas o passado enquanto tempo esvaziado pela experiência da morte, enquanto cristalização de múltiplas ausências.

No ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, de 1916, Benjamin (II, p.140-57) refere-se a uma tristeza que reside nas coisas, e que, de acordo com a tradição filosófica<sup>59</sup> à qual ele se reporta ao referir-se a sua “verdade metafísica”, seria responsável por sua mudez, por sua ausência de linguagem; por outro lado, a mudez da natureza seria, reciprocamente, o motivo de tristeza que lhe é inerente. Benjamin preocupava-se, com isso, em definir os limites fundantes da linguagem humana, por associação àquilo que poderia ser chamado, por ausência, ou por hipótese, de linguagem da natureza, por um lado, e de história natural, por outro. O divisor de águas entre os dois planos é constituído, segundo o princípio teológico-lingüístico de

Benjamin, pelo momento do pecado original — e o pecado original, para Benjamin, consiste na instituição da linguagem como sistema arbitrário de signos, como sublinha Irwing Wohlfahrt, em seu ensaio sobre a tradução em Benjamin (p.6). Haveria, em ambos os planos, uma tarefa do tradutor a ser realizada: antes da “queda”, é preciso traduzir a linguagem muda das coisas da criação para uma imaterial linguagem sonora, articulada — essa tarefa teria sido já levada a cabo por Adão em seu impulso nomeador; e depois da “queda” (que Benjamin interpreta em conexão com o mito babélico), as várias línguas decaídas devem ser orientadas para a língua originária, a ser reconstituída no processo dessa segunda tarefa de tradução, que, por sua vez, só poderá ser plenamente realizada no fim messiânico da história (*ibid.*, p.9).

Segundo a visão apresentada no ensaio de Benjamin (II, p.150-56), as diferentes formas de arte devem ser entendidas enquanto manifestações de linguagem em conexão com linguagens da natureza: relacionando, por exemplo, a linguagem do canto à linguagem dos pássaros. Também a linguagem da poesia deveria aproximar-se do estágio anterior ao pecado original, pois fundada na linguagem nomeadora dos homens. Dentre as diferentes linguagens artísticas, a linguagem da escultura e da pintura estariam possivelmente mais próximas daquela linguagem anterior à “queda”, pois

*...ist es sehr wohl denkbar, daß die Sprache der Plastik oder Malerei etwa in gewissen Arten von Dingsprachen fundiert sei, daß in ihnen eine Übersetzung der Sprache der Dinge in eine unendlich viel höhere Sprache, aber doch vielleicht derselben Sphäre, vorliegt. Es handelt sich hier um namenlose, unakustische Sprachen, um Sprachen aus dem Material; dabei ist an die materiale Gemeinsamkeit der Dinge in ihrer Mitteilung zu denken (II, p.156.)*

[...é igualmente possível imaginar que a linguagem da escultura ou da pintura esteja fundida em certos tipos de linguagens das coisas, que haja nelas uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente mais elevada, embora pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas inominadas, não-acústicas, de línguas que partem do material; sendo assim, é preciso pensar na comunidade material das coisas naquilo que comunicam”] (tradução minha)

A tentativa de Benjamin de encontrar uma ligação entre a linguagem

da natureza, muda, una, anterior, plena e as muitas línguas posteriores, decaídas, imperfeitas, acaba por evidenciar o quanto a mudez, a plenitude e a unidade anteriores eram meras aparências, ou melhor, projeções de objetos distantes, inatingíveis: se a natureza é triste, essa tristeza é indício de uma carência incapaz de ser suprida. A natureza pranteia, entristece [*trauert*] hipoteticamente; sua melancolia emana deste fato: é impossível detectar o objeto de seu pranto, a origem de sua tristeza [*Traurigkeit*] ou de sua possível queixa [*Klage*]. Projetada sobre o mundo natural, a sombra da tristeza humana necessita interpretação, tradução, pois “dupla e duplamente indecifrável/ obscura para quem está vendo”, segundo soneto de autoria de Benjamin. Essa melancólica duplicidade que, redobrada, se inscreve nas coisas, pode ser considerada uma eficiente tradução em palavras do que vê o observador da gravura de Dürer: *Melencolia I*, em que o algarismo *I*, além de remeter a teorias neo-platônicas, ou a uma seqüência ideal de obras do pintor, como já foi interpretado, poderia também ser entendido mais singelamente como primeiro pólo de uma relação, da qual o outro, ou os outros possíveis pólos se ausentam e se projetam, como assombrações, fantasmas, sobre a face do sujeito, evidenciando, por meio de um processo de alegorese, o ser melancólico que nele se abriga.

Não será casual, pois que, na obra em que trata explicitamente do tema da melancolia, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin não apenas dedique uma seção do trabalho à análise específica da gravura de Dürer, mas também tome como objeto de reflexão textos do gênero dramático, no âmbito dos quais *coisas*, objetos de cena, adereços, podem cumprir uma função simbólica e adquirir uma contundência bastante semelhante àquelas que são características de objetos da representação plástica, funcionando como índices de uma antiga culpa, prenunciando a morte: “A fatalidade não é distribuída apenas entre os personagens, ela está igualmente presente entre as coisas” (Benjamin, 1984, p.155). Nem o drama antigo, nem o drama do classicismo alemão vinculam-se ao mundo profano das coisas. Somente o drama barroco é angustiadamente assombrado por ele: “Mas se a tragédia está inteiramente liberta do mundo das coisas, ele paira angustiadamente sobre o horizonte do drama barroco. É função das notas, áridas e eruditas, indicar os objetos que pesam sobre a ação, como incubos.” (*Ibid.*, p.157). Em contraste com a espacialidade dos objetos de cena, o drama barroco introduz sua contraparte temporal sob a forma de aparições, de espectros ou sonhos proféticos. Seja como for, tanto o mundo imanente das coisas,

quanto o transcendental das aparições, são os ingredientes a partir dos quais o drama barroco tece a caducidade da existência humana como consequência de uma culpa anterior que se projeta temporalmente enquanto retomada de um processo de acusação contra a morte. É a idéia da morte que torna tristes tanto coisas como espectros, sonhos, aparições. No drama barroco, bem como na gravura de Dürer, essa tristeza nutre o caráter alegórico da representação. Como sublinha Gagnebin (1994, p.43): “É o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que (...) está na fonte da inspiração alegórica”. Como móvel desse choque está a melancolia, e sua realização histórica, em termos literários, está no gênero do *Trauerspiel* alemão, no drama fúnebre alemão.<sup>60</sup> A palavra alemã para luto, pranteamento, *Trauer* pode ter diferentes sentidos: luto, pranto ou tristeza; etimologicamente é aparentada ao verbo *truren*, que também significa baixar os olhos, indicando uma referência ao tradicional gesto do lutuoso ou melancólico de abaixar a cabeça. Jeân Starobinski, em seu estudo sobre a melancolia no poema “Le cygne” de Baudelaire, refere a associação etimológica entre o verbo *pensar* aos verbos *pender* e *pesar*. A figura típica do melancólico é a de um ser pensativo, imerso na contemplação, cuja cabeça pesa, pende para baixo. Para Benjamin (*ibid.*, p.175) esse direcionamento para a terra é índice do saber do melancólico: “Pois toda a sabedoria do melancólico vem do abismo; ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação. Tudo que é saturnino remete às profundezas da terra... O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos.”

A melancolia representa para o sujeito aquilo que a alegoria representa em relação ao objeto: a consciência aguda de sua inscrição na história e a violenta irrupção da morte no horizonte temporal da vida.<sup>61</sup> A função do procedimento alegórico, segundo Benjamin (*ibid.*, p.188) seria, conforme uma passagem muito citada por seus comentadores, exibir estaticamente a face doente, ou doentia, da história. É nesse sentido que a história padece ela própria de uma enfermidade mortífera denominada melancolia:

*Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio [des Unterganges], o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente à luz da redenção, a alegoria mostra ao observador a facies hippocratica da história como topopaisagem petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado,*

*se exprime num rosto — não, numa caveira. E porque não existe nela nenhuma liberdade “simbólica” de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de seu declínio [in den Stationen ihres Verfalls]. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava [eingräbt] mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação.*<sup>62</sup>

Essa passagem do livro de Benjamin sobre o *Trauerspiel* resume sua visão melancólica da alegoria enquanto contraposição paradigmática e imperfeita entre história e natureza, significado e morte. Segundo interpretação desse passo, realizada por Bernd Witte, essa oposição entre a forma do símbolo e a forma da alegoria corresponderia, respectivamente, a duas diferentes tradições: à tradição cristã, para a qual o Messias já chegou, encarnado na figura do Cristo, e à tradição judaica, ligada a uma história secular, para a qual a salvação ainda não chegou. O discurso alegórico apontaria, segundo enfatiza Witte, pois, para a morte como inerente a toda significação e para a história como texto que segue um curso catastrófico, determinado pela morte.<sup>63</sup>

A melancolia que está na origem dessa visão exprime-se por diferentes versões de um mesmo movimento: o movimento para baixo, de declínio, queda, decadência, que, presente já no ensaio sobre a linguagem, é expresso, exemplarmente na passagem do livro sobre o drama barroco acima citada, pelas palavras declínio [*Untergang*], queda, [*Verfall*], e mesmo pelo verbo *eingraben*, cavar, que evoca aqui também o traço essencial da escrita e também, da técnica da gravura, à qual ele alude ao comentar, nessa obra, a gravura *Melencolia I*, de Dürer, como figura emblemática do procedimento alegórico. Além disso, esse verbo constitui evidente referência à morte, ao cavar a cova. Essa linha descendente, característica da melancolia, essa tonalidade menor que a caracteriza, liga-se à consciência da historicidade destrutiva de toda visão alegórica. A tendência descendente de toda manifestação melancólica, que é correlata de um desejo que só conhece seu objeto enquanto objeto de antemão perdido e cuja trajetória inevitavelmente

pende para baixo, inscreve-se, na língua alemã, de maneira especial, também nas próprias palavras que a designam: *Schwermut*, *Trübsinn* e *Tiefsinn*, palavras muito utilizadas por Benjamin em seu livro sobre o drama barroco.<sup>64</sup>

O caráter visual do comentário de Benjamin ao drama barroco — retrato instantâneo de uma obscura paisagem devastada — parece adequar-se especialmente bem ao que vê o observador da gravura de Dürer: Os objetos dispersos em *Melencolia I* são afins aos objetos da cena barroca alemã. Embora constituindo criações humanas, compartilham com o mundo da natureza o mutismo, a ausência de linguagem e, conseqüentemente, de uma consciência. O mundo dos objetos é o mundo da morte, do ausentar-se de toda significação. Por isso mesmo, ele é (sobre)carregado de história. As coisas do mundo natural só podem adquirir história do ponto de vista de sua evolução orgânica: elas nascem, crescem e morrem. Sua história, aparentemente, é sinônimo de uma pacífica circularidade; entretanto, sustenta Benjamin, também a natureza sofre, entristece; só que essa tristeza permanece incomunicável dentro dela, já que o ser humano não é capaz de interpretar sua linguagem. A natureza só fala por atribuição humana de alguma linguagem, por hipótese; contudo, como aponta Benjamin, a expressão hipotética de sua igualmente hipotética linguagem seria um lamento, uma expressão de tristeza, pois a mudez seria em si já sinal de uma disposição fundamentalmente melancólica, uma vez que a idéia de uma linguagem ausente confina com a de uma morte presente na ausência. Em consonância com a interpretação de Lucas Fragasso (*in* Massuh, G. & Fehrmann, S., 1993, p.128) pode-se dizer, pois, que, para Benjamin, “tristeza é o nome para uma determinada relação entre significado e natureza caída”, relação essa que seria homóloga àquela entretida entre significação e morte.

Dentre a pluralidade infindável de objetos que povoam o mundo das coisas, há um que é paradigmático dessa relação essencialmente melancólica: o objeto livro. Não será casual sua posição, central na gravura *Melencolia I*, jazendo sobre o colo da alada melancolia düreriana, enquanto que, como observa Benjamin (*ibid.*, p.164), “estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação”. Segundo a interpretação benjaminiana, a gravura de Dürer precede a mentalidade barroca, sintetizando uma atitude que se transforma de uma meditação sobre o universo em uma investigação das bibliotecas, cuja reflexão toma o livro como correlato:

“Essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco. Nela, o saber obtido pela ruminção e a ciência obtida pela pesquisa se fundiram tão intimamente como no homem do Barroco. A Renascença investiga o universo, e o Barroco, as bibliotecas. Sua meditação tem o livro como correlato”(ibid.). Com isso, no barroco, o livro torna-se uma espécie de objeto dos objetos, o objeto por excelência que, à diferença de outros objetos da natureza e da criação humana, encontra-se mais imune às vivissitudes do tempo, convertendo-se numa arma contra os influxos melancólicos (ibid., p.164-5).

O grande interesse demonstrado por Benjamin pelo tema da melancolia, tanto no livro sobre o drama barroco, quanto em vários outros momentos de sua obra, constitui um índice da permanência da melancolia como móvel e tema na tradição literária e filosófica, tanto em sua vertente clássica-cristã, quanto na bíblico-judaica.<sup>65</sup> Essa permanência só pode ser compreendida em toda sua riqueza de conexões, se pensarmos o humor melancólico como produto de dois atos complementares, embora excludentes: o ato de ler e o ato de escrever.<sup>66</sup> A melancolia se instala *entre* esses dois momentos concretos fundamentais da atividade intelectual, como resultado de uma determinada atitude subjetiva diante do mundo das coisas, mediada pelo objeto livro, por sua vez, corporificação de todas as virtualidades — simultaneamente destruidoras e renovadoras — da escrita. A melancolia irrompe no fluxo de um tumultuado movimento da reflexão, que se estende da reflexão *Grübler* [aquele que cisma, rumina, cavila], característica do melancólico do barroco, mestre do acúmulo do pensamento, alcançando o âmbito concreto do *Sammler*, o colecionador, simultaneamente coletor amoroso dos resíduos obsoletos do mundo capitalista do século XIX e garimpeiro de jazidas da memória, tentando operar um resgate objetivo da infância passada, que é sentida como perdida.<sup>67</sup> Sua outra figura, que na história da reflexão benjaminiana precede as outras duas, como arqui-figura, simultaneamente destrutora e reconstrutora, é o *Übersetzer*, o tradutor, figura melancólica exemplar, perene e necessariamente suspensa entre o ato de ler e o de escrever.

---

## NOTAS

<sup>57</sup> Max Pensky refere-se à famosa carta, por nós citada acima, de Benjamin a Martin



Buber, em que a alegação utilizada por Benjamin para sua recusa a colaborar para a revista *Der Jude* [O Judeu] constitui a base para o argumento que irá aparecer no ensaio sobre a linguagem, escrito no mesmo ano de 1916, isto é a questão de definir a essência da linguagem: “*This rejection of any use of language as a means to establish a political or moral effect brings Benjamin to an affirmation of the “essential Being” of writing and language itself.*” [Essa rejeição de todo uso da linguagem como um meio para estabelecer efeitos políticos ou morais leva Benjamin a uma afirmação do “Ser essencial” da escrita e da linguagem mesmas. Cf. Pensky, Max, p.37.

<sup>58</sup> “*Thus Benjamin’s theory of language contains more than the mere assertion of the instability and even impotence of language. It calls, in its equation of signification and death, for a fundamentally nihilistic attitude toward language. The nihilism evident in the book on the Trauerspiel is in fact implicit in the 1916 essay.*” [Assim, a teoria da linguagem de Benjamin contém mais do que a asserção da instabilidade e mesmo impotência da linguagem. Ela solicita, em sua equação entre significação e morte, uma atitude fundamentalmente niilista em relação à linguagem. O niilismo evidente no livro sobre o *Trauerspiel* está de fato implícito no ensaio de 1916.] Cf. Jennings, M. *Dialectical images. Walter Benjamin’s theory of literature*, p.111.

<sup>59</sup> A expressão de uma melancolia inerente às próprias coisas da natureza aparece em Schelling, segundo Angelino, C. & Salvaneschi, E. *Aristotele. La malinconia dell’uomo di genio*, p.11.

<sup>60</sup> Cf. Kluge, Alexander. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, verbete trauern*. Cf. Starobinsky, Jean. Melancholie und Spiegelbild. Eine Lektüre von Baudelaires ‘Le cygne’. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, p.751. No presente contexto, esse tipo de raciocínio poderia ser aplicado, com resultados interessantes para nossa reflexão sobre o pensamento de Benjamin, ao núcleo etimológico constituído pelo verbo pensar em alemão, *denken*. A ele se ligam termos fundamentais da “cartografia da memória” (Bolle, 1994, p.319-20) traçada por Benjamin ao longo de sua obra: as palavras *Gedächtnis, Andenken e Eingedenken* carregam todas a marca dessa etimologia que inclui, igualmente, o significado de *pesar*, tanto nas acepções concretas, quanto nas figuradas (*pesar* como verbo: ter peso, ou ponderar, considerar; *pesar*, como substantivo, significando tristeza). Cf. Kluge, Alexander. *Loc. cit.*, verbete *denken*.

<sup>61</sup> Nesse sentido, é pertinente a observação de Philip Sohm (1980:24) segundo a qual alguns dos objetos que aparecem na gravura de Dürer (como a ampulheta, o sino, o arco-íris e o cometa) podem ser considerados alusões à passagem do tempo e à morte, muito mais do que símbolos estáticos que se combinam em um emblema atemporal, contradizendo, com isso, a maioria das interpretações correntes de *Melencolia I*. Cf. Sohm, Philip, p.29.

<sup>62</sup> Alterei ligeiramente a tradução de Sergio Paulo Rouanet, para enfatizar a idéia de descida, decadência, movimento para baixo.

<sup>63</sup> “*Die Entdeckung des Todes als des geheimen Zentrums der Bedeutung in jedem Text versetzt Benjamin in die Lage, die Geschichte als Text zu lesen, insofern sie*

einen katastrophalen, das heißt einen vom Tode bestimmten, sinnlosen Verlauf nimmt. Wie die Allegorie und wie die Schrift stellt sie sich als eine Masse von Fragmenten dar, denen keine Bedeutung innewohnt außer der einen: dem Tod verfallen zu sein. In diesem Sinne enthüllt der allegorische Diskurs die Geschichte als das, was sie ist, als den Ausdruck einer unerlösten, weil noch nicht vermenschlichten Natur. 'Facies hippocratica' als 'erstarrte Urlandschaft'. [A descoberta da morte como centro secreto da significação em todo texto leva Benjamin a ler a história como um texto, na medida em que ela toma um curso catastrófico, isto é, sem sentido e determinado pela morte. Como a alegoria e como a escrita ela se apresenta como uma massa de fragmentos, nos quais inexistem significação, afora a de estar sujeita à morte. Nesse sentido o discurso alegórico revela a história como aquilo que ela é, a expressão de uma natureza não redimida, pois ainda não humanizada. "Facies hippocratica" enquanto "protopaisagem petrificada".] Cf. Witte, B. Allegorien des Schreibens. Schreiben der Allegorie, p.133.

<sup>64</sup> *Schwermut* : schwer = pesado, grave/ *Mut* = coragem, disposição (aparentado ao ingl. *mood*), sinônimo de melancolia; *Trübsinn*: *Trüb* = obscurecido, embotado/ *Sinn* = sentido, senso, significa tristeza, melancolia; *Tiefsinn*: *Tief* = profundo/ *Sinn* = sentido, senso, significa profundidade, absorção do pensamento e melancolia. Em sua multiplicidade, essas palavras apontam para diferentes determinações da melancolia: o peso, a gravidade, a profundidade, a obscuridade e sua relação com o sentido (*Sinn*) e o afeto (*Mut*).

<sup>65</sup> Estranhamente, a maioria das obras que tratam do tema da melancolia passa ao largo do texto bíblico, no qual não faltam exemplos de todos os matizes de melancolia. Pois não será Deus o personagem que figura, nas histórias bíblicas, o objeto perdido, ausente por excelência, e que se busca, muitas vezes desesperadamente, resgatar dentro do próprio eu? Não é com esse Deus monoteísta do judaísmo que o homem estabelece uma ambígua, porém exemplar, relação de amor e ódio? Só a história de Jó já é memorável nesse sentido, para não falar do conjunto das histórias do relacionamento do homem com seu Deus, sobretudo as histórias do Antigo Testamento. Entre elas, uma história que tem particular interesse no presente contexto, é a história da Torre de Babel, na qual a busca do homem de uma aproximação com Deus resulta em um mal-entendido entre Deus e os homens e a conseqüente multiplicação catastrófica das línguas.

<sup>66</sup> Isso não significa restringir a questão ao plano da linguagem verbal; essa leitura e essa escrita devem ser entendidas em sentido amplo e podem se estender, por exemplo, ao plano da linguagem pictórica, ou outras linguagens, como queria Benjamin, ao falar da "linguagem em geral".

<sup>67</sup> Apesar de pertinente do ponto de vista de uma visão melancólica, que é capaz de abranger atitudes das mais contraditórias diante do objeto, essa assimilação da figura do *Grübler* à do colecionador deve, porém, ser relativizada. A relação do *Grübler* para com o objeto é uma relação violenta, mesmo sádica, que se cristaliza num movimento arbitrário de atribuição, ou melhor, de imposição de sentido. A salvação do objeto depende de sua eliminação, de sua morte; já a relação do

coleccionador com seu objeto é desprovida de tal violência; ao contrário, o gesto do colecionador é fundamentalmente um gesto carinhoso e, ao invés de extrair com violência o objeto de seu contexto, procura reinstalá-lo, amorosamente, em seu preciso lugar entre os objetos da coleção. Cf. Pensky, M. *Loc.cit.*, p.240.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELINO, C. & SALVANESCHI, E. (eds.) *Aristotele*. La “melanconia” dell’uomo di Genio. Firenze: Il Melangolo, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: II, 1,2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Eds. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser. 1977.
- BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994
- JENNINGS, M. *Dialectical images*. Walter Benjamin’s theory of literary criticism. Ithaca and London: Cornell UP, 1987.
- KLUGE, F. et alii. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. ed. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1989.
- PENSKY, M. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning. Amherst: The University of Massachussets Press, 1993.
- SOHM, P.L. Dürer’s *Melencolia I*: The limits of knowledge. *Studies in the History of Art*, Washington, National Gallery of Art, 9, 1980. p.13-32.
- STAROBINSKI, J. Melancholie und Spiegelbild. Eine Lektüre von Baudelaires ‘Le cygne.’ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. v. 42(9/10), p.751- 65, 1988.
- WITTE, B. Allegorien des Schreibens. Eine Lektüre von Walter Benjamins Trauerspielbuch, *Merkur*, v. 46 (2), p.125-36, 1992.