

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CAROLINA STEPHANIE ARRAIS GOMES

ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E FILOSOFIA:

Uma apresentação contemplativa da verdade

Brasília

2025

CAROLINA STEPHANIE ARRAIS GOMES

ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E FILOSOFIA:

Uma apresentação contemplativa da verdade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Filosofia, sob a orientação da Professora Dr.^a Priscila Rossinetti Rufinoni.

Brasília

2025

RESUMO

Este estudo pretende elucidar, por meio de uma análise comparativa-reflexiva, o entrosamento significativo entre arte e filosofia, destacando as contribuições intelectuais de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. A proposta envolve uma análise crítica das verdades conceituais e formalistas que, ao longo da história, moldaram tanto a filosofia quanto a história da arte, repensando de forma crítica suas metodologias. Em contrapartida, apresentaremos uma concepção de verdade que é, acima de tudo, expositiva e contemplativa, cujo caráter não reside na posse da ideia acabada positivista, mas na verdade entendida como desvio e descontinuidade. Para tal, teremos como horizonte a obra de *Teses sobre o conceito de história* para explorar uma concepção de história que transcende a finitude temporal positivista, estabelecendo relações com algumas obras de Didi-Huberman. Por fim, nos apoiaremos brevemente ao prefácio da obra *Origem do drama barroco alemão* como uma possibilidade de leitura crítica-epistemológica, visando demonstrar a importância do lado estético na forma de exposição da verdade filosófica.

Palavras-chave: filosofia; arte; história; estética; verdade; forma de exposição.

ABSTRACT

This study aims to elucidate, through a comparative-reflective analysis, the significant interplay between art and philosophy, highlighting the intellectual contributions of Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman. The proposal involves a critical analysis of the conceptual and formalist truths that, throughout history, have shaped both philosophy and art history, rethinking their methodologies critically. In contrast, we will present a conception of truth that is, above all, expository and contemplative, whose essence does not reside in the possession of a positivist finished idea but in truth understood as deviation and discontinuity. To this end, we will take as our horizon the work *Theses on the Concept of History* to explore a conception of history that transcends positivist temporal finitude, establishing connections with some of Didi-Huberman's works. Finally, we will briefly draw on the preface of *The Origin of German Tragic Drama* as a possibility for a critical-epistemological reading, aiming to demonstrate the importance of the aesthetic dimension in the form of exposition of philosophical truth.

Keywords: philosophy; art; history; aesthetics; truth; form of exposition.

SUMÁRIO

1	Introdução	6
2	História e estética em Walter Benjamin	11
3	Filosofia na história da arte	17
4	Verdade como desvio de método	23
5	Conclusão	30
6	Referências bibliográficas	35

Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios.

Clarice Lispector

1 Introdução

“Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo.”
Walter Benjamin ¹

Ao percorrer os escritos de Walter Benjamin, percebemos que quase todas as suas obras são fragmentárias. Com um olhar atento, podemos notar uma transversalidade persistente em seu pensamento, que procura, em seu próprio tempo, aquilo que parece eludir a estrutura temporal consolidada, apresentando uma filosofia que atravessa os sentidos cristalizados na tradição filosófica. Diante disso, podemos identificar em suas obras algumas inquietações provocadas por um discurso filosófico que, tradicionalmente, se consolidou de maneira formalista e metodológica, vinculado a uma busca positivista por verdades que se estruturam em pretensões totalizadoras, engessando o campo epistemológico.

Em contraste, Benjamin ousa construir seu pensamento filosófico apoiado na arte, expressando-se de forma estética, poética e metafórica², ao refletir sobre as experiências dos desvios e incertezas presentes no conhecimento, cujas posturas oferecem uma alternativa diferente às epistemologias convencionais. Isso não significa que haja uma recusa à tradição ou um abandono da racionalidade presente na filosofia; a intenção é conferir, por meio da própria relação com a história e a filosofia, maior relevância ao campo estético no discurso filosófico, buscando outras formas de expor a verdade.

Dentro dessa configuração, podemos sublinhar que Benjamin é um pensador que se destaca pela diversidade de suas abordagens, exercendo sua filosofia na história, na política, na literatura e na arte. O seu estilo ensaístico revela-se de maneira luminosa através das suas aberturas conceituais, questionando o dogmatismo tradicional do discurso filosófico. João Barrento (2013, p. 70-71), ao recorrer a Ernst Bloch³ para descrever o estilo ensaístico de Benjamin, ressalta a complexidade e a beleza de sua filosofia ao dizer que:

[...] o estilo de Benjamin é antes, para usar uma imagem feliz de Ernst Bloch, “um corte transversal oblíquo”, um perfurar das texturas mais esotéricas – e ao mesmo

¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. Página: 499. [N 1, 1].

² É evidente em algumas obras de Benjamin, a construção de uma filosofia que explora objetos estéticos e metáforas, como, por exemplo, a pintura de Klee, a metáfora do autômato e do anão, expostas nas *Teses sobre o conceito de história*, e as críticas literárias a Goethe em *As afinidades eletivas de Goethe*.

³ Foi um dos principais filósofos marxistas alemães do século XX.

tempo mais banais – da realidade, fazendo-as estalar e revelar filões estranhos que o olhar rotineiro tem dificuldade em associar e relacionar. A escrita de Benjamin é a de um inconformista que “rompe com as formas ritualizadas do discurso científico e jornalístico, não aceita as delimitações das disciplinas acadêmicas, neutraliza conceitos dominantes através da sua redefinição sugestiva. Esta estratégia serve-se de técnicas esotéricas: *da citação que quase parece um assalto, da imagem carregada de experiência, da definição peremptória, do salto imperceptível do fluxo das ideias e da analogia que choca*” (BARRENTO, 2013, p. 71, grifo meu).

Dessa forma, ao enaltecer o caráter estético da filosofia de Benjamin e promover uma aproximação entre filosofia e arte, esta pesquisa visa compreender outros meios e formas de expor o processo histórico e a verdade, questionando de forma crítica a retórica da certeza positivista que permeia tanto a história da filosofia quanto a história da arte. Portanto, o parentesco entre arte e filosofia presente nas considerações de Benjamin e Didi-Huberman será o fio condutor desta monografia, e tem por finalidade alavancar uma aproximação entre ambos no que diz respeito à exposição de verdade e seu exercício constante de abertura, proporcionando uma nova estruturação epistemológica, abrindo uma constelação de possibilidades que, ao pensar por imagens, se revela de maneira mais contemplativa e poética.

O que parece fundamental a Benjamin na elaboração de sua crítica a esse aspecto conceitualista no discurso filosófico, é elaborar uma nova maneira de perceber e experienciar o próprio tempo histórico. Para alcançar esse objetivo, num primeiro momento, apresentaremos o conceito de história em Benjamin por meio de sua obra tardia sobre as *Teses do conceito de história*, enaltecendo a sua forma estética atrelada a uma força política que, pela relação tensa entre presente e passado, apresenta o conceito de “tempo pleno” sobre a história. Recorreremos também à dimensão da teologia messiânica, que proporciona uma abertura crítica à visão historicista da história e ao progresso do materialismo histórico, que se apoiam na homogeneidade do “tempo vazio”. A partir disso, esboçaremos o processo político-prático nas teses e mostraremos os pontos cruciais do tema da rememoração, que compõem uma abertura dinâmica na história, indo contra a rigidez da linearidade cronológica dos fatos históricos. Agindo dessa forma, Benjamin ressoa um incômodo com a tradição positivista da história, a partir da relação contínua e tensa entre passado e presente.

Pensar criticamente a estrutura temporal na base dessa ordem benjaminiana exposta no primeiro capítulo nos serve de base para, no segundo capítulo, explorarmos a proposta teórica do filósofo francês da arte, Didi-Huberman, o qual dialoga em demasia com a filosofia de Benjamin para repensar criticamente a metodologia e a história da disciplina história da arte. A questão a ser levantada é: como fazer história da arte a partir de Walter Benjamin? O

objetivo é demonstrar que a forma como a arte lida com os seus objetos possui também implicações filosóficas que questionam a sua pretensão historiográfica, ressaltando a importância de uma constelação dialética histórica benjaminiana, que desafia o legado de conceitos já consolidados na tradição da arte. Assim, a maneira como esses dois campos — arte e filosofia — se tocam, demonstra uma nova relação com a verdade histórica, permitindo uma maior abertura para a crítica, a imaginação e as possibilidades de um novo conhecer.

Portanto, nessa perspectiva de Didi-Huberman, fazer história da arte não se resume a interpretar o seu material do ponto de vista cronológico, biográfico e, por vezes, até mesmo positivista, ao se pretender em demasia a elementos iconográficos e iconológicos, como veremos com Erwin Panofsky e Giorgio Vasari, grandes teóricos influentes da história da arte. Ao refletir sobre as imagens, o teórico francês contempla outros aspectos que escapam à crença da visibilidade material objetiva. Para ele, é necessário “rachar ao meio a simples noção de *imagem* e rachar ao meio a noção de simples *lógica*” (HUBERMAN, 2013, p.187, grifos do autor). Nesse sentido, para reforçar a ideia de que a arte não pode ser reduzida à esfera do tangível, como já criticado pelo positivismo histórico, apresentaremos a concepção de Didi-Huberman sobre a postura diante de uma obra que, ao ser vista, também nos observa, revelando a crítica de que não captamos completamente o sentido das imagens, percebendo nelas aspectos que estão além do visível. Essa abordagem, presente em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, valoriza um olhar que transcende o visível, proporcionando uma abertura maior à verdade da arte.

Toda a construção desse conceito benjaminiano de história, ancorada intimamente à filosofia de Didi-Huberman, nos mostra que, em linhas gerais, as verdades históricas da arte e da filosofia, caracterizadas mais pelo seu aspecto imagético do que conceitual, possuem um caráter movente de verdade. Dentro desse cenário, Benjamin propõe que ambos os campos não se definam como sistemas fechados e delimitados na representação racionalista da tradição filosófica, e isto nos permite adentrar às questões epistemológicas sobre a sua concepção de verdade contemplativa, conforme exposta em seu texto juvenil, no prólogo epistemológico-crítico *Prefácio segundo o Drama Barroco*. Dessa forma, para alcançar o almejado objetivo, é importante mencionar que partimos de uma leitura das obras de Benjamin que não visa uma separação sistemática entre o jovem Benjamin e o Benjamin

tardio⁴. Acreditamos que, ao percorrermos os seus escritos, podemos perceber uma confluência de singularidades de estilos presentes em suas obras.

A partir disso, o último capítulo desta monografia dedica-se a uma explicação de nível mais epistemológico. Investigaremos como o pensamento racionalista, consagrado por Descartes e Kant, marcado por um discurso mecanicista e geralmente determinado por sistemas e representações conceituais, tende a buscar uma totalidade que muitas vezes enclausura a verdade filosófica. Isso, por sua vez, acaba por desqualificar o campo estético na busca por uma verdade que se expõe por si mesma, conforme propõe Benjamin, desviando-se de uma finalidade de método claro e distinto, permitindo uma verdade inacabada. Introduziremos então o conceito de “exposição” (*Darstellung*)⁵ em Benjamin para contrapor o conceito de representação, passando brevemente pela influência platônica em seu pensamento, na qual a verdade, como ideia, não se reduz a métodos sistemáticos, mas se expõe de forma estética e contemplativa. Assim, buscaremos ressaltar a importância da forma de exposição da verdade filosófica, compreendendo-a como desvio de método e autoapresentável em sua própria construção expositiva.

Diante dessas perspectivas, o entrelaçamento entre filosofia e arte se revela como exercício contínuo de expor essa verdade, ainda que reconheçamos a impossibilidade de atingir esse objetivo de maneira plena. Nesse sentido, a questão delineada se coloca e recoloca, sempre ganhando novos contornos, estando longe de se fechar definitivamente no presente estudo. A filosofia de Benjamin está ancorada em questões que levantam mais perguntas do que respondem, reverberando um incômodo que se desvela como necessário.

Por fim, em um mundo onde tudo parece curvar-se a uma normalidade embrutecida, entre mentes apressadas e conformadas, tenho em mim, com muito apreço, o desejo e o empenho de permanecer na arte e, sobretudo, na filosofia, que me arrancam de qualquer lugar protegido. A filosofia, à luz de Benjamin, pelo primado do fragmento, do retorno do olhar às minúcias, da contemplação das paralisações diante das contradições, dos rastros e cacos da história, me ensinou a enxergar um pouco mais longe. Esse atravessamento entre arte e

⁴ Nos apoiaremos na visão conciliadora de Jeanne-Marie Gagnebin ao afirmar que: “em vez de estabelecer uma separação categórica entre um Benjamin moço, idealista e místico, e um Benjamin de idade madura, materialista e marxista. É uma leitura que tem (...) o grande mérito de afirmar que convicções políticas de esquerda, até marxistas, e convicções religiosas não se excluem necessariamente mas, ao contrário, podem fortalecer-se mutuamente. (...) Finalmente, tal convergência contribui de modo salutar a fragilizar a redução positivista do fenômeno religioso ao irracional, em oposição ao político como esfera do desdobramento da razão.” (GAGNEBIN, 2014, pp. 183-4.)

⁵ Nos apoiaremos na tradução de Jeanne-Marie Gagnebin por ‘exposição’ ou ‘apresentação’, ver nota 18.

filosofia reconfigura minha sensibilidade, enobrece minhas percepções íntimas do mundo e reforma em mim qualquer beleza perdida. Portanto, o caminho traçado por este trabalho orientou-se, sobretudo, pelo apreço e desejo de destrinchar o pensamento de Benjamin e de Didi-Huberman.

2 História e estética em Walter Benjamin

*“Tal como as flores se voltam para o sol, assim também,
por força de um heliotropismo secreto, o passado aspira a
poder voltar-se para aquele sol que está a levantar-se no céu
da história”.*

*Walter Benjamin*⁶

Ao refletirmos sobre o pensamento estético em Walter Benjamin, é essencial desde já pontuar a necessidade de uma reflexão filosófica sobre a própria história. Atentando-se sobretudo ao cuidado em não formular respostas definitivas a tais questões, trata-se, antes, de enaltecer a sua aproximação com uma forma estética de apresentação da filosofia da história⁷. Em sua obra tardia, *Teses sobre o conceito de história*, escrita em 1940, Benjamin apresenta uma escrita fragmentária, articulando uma inovação política de dimensão epistemológica ligada ao materialismo histórico. Apesar do conteúdo político, essa obra permanece permeada por uma forma estética presente em muitos de seus escritos anteriores, recorrendo a construções de imagens alegóricas e artísticas – como, por exemplo, a pintura de Paul Klee, o *Angelus Novus*, a partir da qual Benjamin propõe uma alegoria sobre a história⁸. Fica perceptível também, pela forma da sua escrita sobre as teses, um empenho em apresentar uma filosofia que busca expor as contradições e tensões da história, em vez de sistematizar um discurso que identifica um objeto específico da filosofia, indo contra, portanto, as doutrinas teóricas acabadas da tradição filosófica.

Dentro desse modelo estético-político proposto, primeiramente é importante esclarecer o seu compromisso em construir uma concepção de tempo pleno que, através da rememoração e da dialética tensa entre passado e presente, vislumbramos uma perspectiva epistemológica, política e histórica. Portanto, o conceito de história benjaminiano, para além

⁶ BENJAMIN, W. O anjo da história. Trad. J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, Página:11.

⁷ Em “caminhar nas ruínas” Katia Muricy demonstra como as teses “Articulam a novidade do conteúdo político e a novidade da forma estética, fiel neste procedimento à estrutura mais íntima do pensamento de Benjamin. Menos que teses, no sentido habitual da escrita política, elas são construções alegóricas, imagens dialéticas, obtidas pela combinação de elementos diversos, deslocados de suas inscrições literárias, artísticas e filosóficas.” Enaltecendo, portanto, o entrelaçamento entre a forma estética e o conteúdo político em suas obras (MURICY, Katia. “Caminhar nas Ruínas”. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 88-107.)

⁸ O anjo representa a perspectiva histórica benjaminiana: fixado no passado, ele testemunha não uma sucessão linear de eventos, mas uma catástrofe contínua acumula “ruínas sobre ruínas”. O desejo é de interromper este ciclo, mas um vendaval o impulsiona para o futuro, impossibilitando-o de agir. Esta imagem simboliza a visão crítica de Benjamin sobre a história como um acumular de tragédias interrompidas pelo progresso (BENJAMIN, 2010, p.14).

da sua dimensão estética citada, é claramente marcado por uma força política, perfazendo nesta obra um novo sentido da luta política, no nível político-prático.

A reflexão sobre a história de um determinado povo nos leva, inevitavelmente, a considerar as lembranças por meio do ato de contar. O conhecimento histórico suscita reações diferentes, que podem desencadear algum tipo de inquietação política, um desejo de saber, sentimentos religiosos ou, muitas vezes, passar despercebido, como se fossem meros fatos consumados. Ao refletirmos sobre essas narrativas históricas, percebemos que a memória contada geralmente se limita a um relato historiográfico cru e direto, no qual a narração se torna apenas uma evidência empírica de fatos, um mero instrumento de informação. Essa abordagem, aos olhos de Benjamin, empobrece a narrativa, despojando-a de suas profundidades, quando, na verdade, ela sempre foi carregada de elementos que a atravessam.

Adentrando na questão, em sua obra fragmentária *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin observa, diante das ruínas de um contexto político marcado por guerras, que “foi-nos dada, como todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito” (BENJAMIN, 2010, p.10). Partindo dessa perspectiva, o seu modo de conceber história recorre a uma dimensão teológica, inspirada no messianismo judaico, conferindo sentido à relação dialética entre passado e presente. Na tese II e III, Benjamin (2010, p.10) destaca a necessidade de uma ação redentora na história ao afirmar que “Na ideia que fazemos da felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção.” e que “só a humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado.” (BENJAMIN, 2010, p.10). Dessa forma, é evidente que a busca por uma restauração social, com vistas à felicidade, está presente tanto em Benjamin quanto na luta político-econômica do materialismo histórico.

Entretanto, essa aparente aproximação é construída de maneira crítica, uma vez que essa teoria do materialismo histórico, inspirada em Karl Marx, não leva em consideração o movimento espiritual da teologia⁹, que, para Benjamin, é fundamental para dar sentido ao passado. É importante ressaltar que Benjamin não propõe uma teoria religiosa, restaurando as ordens sagradas; o seu interesse não reside na ortodoxia judaica, mas sim em determinados aspectos do pensamento messiânico que apontam para uma preocupação que irrompe no

⁹ Francisco Pinheiro, ao analisar a tese IV de Benjamin, argumenta que a luta de classes, segundo Benjamin, embora centrada em questões materiais como alimentação e vestuário, não deve ser reduzida a uma mera busca por bens materiais. Ele critica a ideia de que as conquistas espirituais e culturais se tornam apenas despojos nas mãos dos vencedores, enfatizando que essas dimensões espirituais, como confiança e coragem, permanecem ativas na luta de classes. Essa força invisível, comparada ao heliotropismo das flores, representa uma força messiânica que pode romper ordens opressoras, sugerindo que a busca pela felicidade e libertação é intrinsicamente ligada a essas dimensões espirituais. (MACHADO, 2013, p.27).

processo histórico. Como observou Francisco Pinheiro, para Benjamin “trata-se antes da constatação de que o materialismo histórico se apoia numa compreensão revolucionária da história, que tem a ver com categorias teológicas secularizadas” (MACHADO, 2013, p.27).

Segundo Benjamin, essa perspectiva messiânica conduz a ação e a luta por meio de uma concepção de felicidade almejada no presente, percebida como um lampejo do passado. Essa lembrança do que foi “traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção” (BENJAMIN, 2010, p.10). De forma contrária, segundo o materialismo histórico, a reparação histórica surge da aspiração por uma felicidade futura, idealizada e consagrada no por vir, formulando um pensamento materialista de progresso e concebendo a história como um processo contínuo de desenvolvimento. Nesse contexto, o passado é visto apenas como um estágio a ser superado e o presente como uma etapa transitória, a ser também ultrapassada, o que descola a consciência histórica em direção ao futuro, “de modo que em cada momento do presente somos impedidos de perceber a catástrofe como tal e de fazer algo a respeito” (MACHADO, 2013, p.33)¹⁰, resultando em uma concepção de tempo homogêneo e vazio.

Na contramão desse discurso, para Benjamin, ocorre uma interrupção no progresso desse tempo, onde o presente é interrompido pelo passado a ser redimido. A rememoração do passado é uma pausa, um repouso do curso normal da história. As experiências históricas carregadas de críticas, as fraturas do passado esquecidas reluzem no tempo de agora, almejando uma descontinuidade no tempo. Sendo assim, essa interrupção confere ao presente uma responsabilidade e um compromisso com essa restauração, trazendo à tona uma aspiração de felicidade que primeiro se volta para o passado. Essa dinâmica temporal aponta para uma dimensão ético-política da história, incorporando, dessa forma, o passado para dentro do presente. Assim, a perspectiva messiânica de Benjamin permite que sua teoria confronte a visão materialista da história, entendendo o passado não como um fato encerrado no curso da história, mas como eventos que estão abertos, exigindo restauração no presente.

Inevitavelmente, essa crítica ao progresso nos leva também à crítica do historicismo, que concebe a história como uma mera cadeia cronológica de eventos. Sob essa perspectiva, os fatos passados são vistos apenas como sucessões de ocorrências isoladas, sem relação com o presente, onde os eventos históricos são tratados como concluídos e imersos em seu próprio tempo. Em contraste, a teoria benjaminiana ao invés de construir uma narrativa histórica

¹⁰ “O conceito de progresso deve ser fundamentado na idéia de catástrofe. Que “as coisas continuam assim” — eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma (*em Rumo a Damasco?*): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui.” (BENJAMIN, 2009, N9a, 1, p.515.).

homogênea, linear em seu progresso, atenta-se em mostrar a heterogeneidade, “atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2010, p.13). Compreendendo-a, assim, como um tempo de fraturas, conflitos e contradições, no qual não seria possível uma história lisa. Nesse cenário, ele enxerga o mosaico histórico entre passado e presente como uma constelação tensa, uma relação única que se apresenta no momento de perigo, capaz de transformar a história, abrindo espaço para um templo pleno, em oposição ao tempo vazio, visto como eternamente concluído e isolado no passado do historicismo. Na tese VI fica claro:

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo "tal como ele foi". Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. (BENJAMIN, 2010, p.11)

Diante desse historicismo que valoriza o progresso, Benjamin critica essa concepção por adotar um olhar sobre a história que privilegia os vencedores. Para ele, dentro dessa lógica, os dominadores de hoje são frequentemente vistos como os herdeiros dos vencedores de outros tempos, perpetuando uma concepção de história sem espaço para os esquecidos e injustiçados. Em contrapartida, a visão redentiva de Benjamin, que enfatiza a rememoração do sofrimento dos injustiçados e que perscruta os fatos recônditos da história, suscita uma possibilidade de reparação histórica nos tempos de agora, demonstrando, portanto, sua íntima relação com um discurso que pensa na salvação político-prática daqueles que foram esquecidos.

Dessa forma, toda essa concepção de história proposta por Benjamin até aqui, enaltece a abertura e o inacabamento na história e no pensamento, em contraste com a rigidez historicista da tradição filosófica, no entanto, “sem cair na ilusão de uma liberdade absoluta” (LOWY, 2015, p.147), como bem observou Michael Löwy em sua obra *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Ao refletir sobre as *Teses sobre o conceito de história*, ele diz:

Na história das idéias do século XX, as "Teses" de Benjamin parecem um desvio, um atalho, ao lado de grandes auto-estradas do pensamento. Mas enquanto essas são bem delimitadas, visivelmente demarcadas e conduzem a etapas devidamente classificadas, a pequena trilha benjaminiana leva a um destino desconhecido. As teses de 1940 constituem uma espécie de manifesto filosófico - em forma de alegorias e de imagens dialéticas mais do que de silogismos abstratos - para a abertura da história', uma concepção do processo histórico que dá acesso a um vertiginoso campo dos possíveis, uma vasta arborescência de alternativas, sem no entanto cair na ilusão de uma liberdade absoluta: as condições "objetivas" são também condições de possibilidade. (LOWY, 2015, p.147)

É de se notar ainda que a filosofia benjaminiana preza pelas ruínas do passado, que carregam as fendas das injustiças e as desigualdades sociais dos esquecidos pela história, a tradição dos oprimidos frequentemente rejeitados diante da classe dominante. Segundo o historiador da arte Didi-Huberman, Benjamin “compreendeu rapidamente que o leito da história é complexo, não cristalino, semelhante a um monte de trapos. Logo, procurou na impureza – na escória – a espessura temporal das coisas.” (HUBERMAN, 2015, p.123). É uma filosofia do vestígio, de uma observação atenta aos pormenores, que enxerga possibilidade também no fragmentário, nas fissuras vivas do passado, de modo a romper com a pretensa homogeneidade da historiografia tradicional positivista, pois “os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”. (BENJAMIN, 2009, N 1a, 8, p.512). Didi-Huberman, em sua obra *Diante do tempo*, ao refletir sobre as relações da infância e da história em Benjamin, diz:

O historiador, segundo Benjamin, vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história. Ele salta de um objeto de angústia a outro, "mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo.” (HUBERMAN, 2015, p.123)

Portanto, é importante ressaltar que a pretensão de realizar uma leitura de Benjamin que destaque algumas particularidades e singularidades do seu pensamento, mostra como suas obras contribuíram – especialmente, neste capítulo, a sua obra póstuma – para uma compreensão de história mais abrangente, vislumbrando a possibilidade de construir uma filosofia que se revela de maneira poética, teológica e, sobretudo, estética, que não se deixa levar a um domínio específico. Jeanne-Marie Gagnebin (2014, p. 193) notou um brilho singular nas *Teses sobre o conceito de história* de Benjamin, que resulta da audaciosa e magnífica fusão de motivos materialistas e marxistas com temas teológicos e messiânicos. Segundo a autora, essa mistura tem sido fonte de numerosos mal-entendidos entre aqueles que interpretam Benjamin como puramente materialista ou como um pensador místico-teológico. No entanto, ao longo do tempo, essas interpretações divergentes têm sido substituídas por estudos mais abrangentes e integrados sobre o autor. Nessa perspectiva, ela observa:

[...] sob a diversidade dos temas e dos estilos, o pensamento de Benjamin é, no entanto, atravessado, já em suas obras de juventude e ainda nos fragmentos do *Passagenwerk*, por determinados motivos-chaves: a desconfiança para com a tradição afirmativa burguesa, a preocupação com o singular, o detalhe, os fenômenos estranhos e extremos contra a média niveladora, enfim, reunindo essas duas primeiras características, uma concepção da interpretação e da história acompanhada por uma vontade soteriológica, um desejo de memória e preservação dos elementos preteridos e esquecidos pela historiografia burguesa, sempre apologética: os excluídos e vencidos, mas também o não-clássico, o não-representativo, o estranho, o barroco etc.”(GAGNEBIN, 2014, p. 193.)

A complexidade e riqueza dessa abordagem é importante para percebermos como essas esferas se relacionam, combinando entre si, a fim de produzir uma nova disposição de compreensão, proporcionando uma configuração e reconfiguração de sentidos que se abrem tanto para a história da filosofia quanto para a história da arte, que será discutida no próximo capítulo, onde, nessa relação íntima entre arte e filosofia, podemos contemplar outras dimensões da imaginação e deslocamentos das verdades.

3 Filosofia na história da arte

“Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.”

*Didi-Huberman*¹¹

O caminho filosófico da história traçado por Benjamin até aqui, demonstra, em linhas gerais, uma rejeição da orientação positivista no curso da história. Nesse contexto, a concepção de arte formulada por Georges Didi-Huberman, em seu constante diálogo com a filosofia de Benjamin, ganha um novo enredo dentro da disciplina história da arte. A reflexão benjaminiana sobre o tempo pleno serve como base para a crítica que Didi-Huberman constrói em relação à metodologia da história da arte, desafiando a rigidez linear do tempo e as pretensões totalizadoras positivistas. Portanto, compreender como arte e filosofia se entrelaçam, consciente ou inconscientemente, é essencial para construir um pensamento que desafie a visão tradicional da história da arte, que reduz as verdades artísticas a um tom de certeza, promovendo um legado na disciplina de exatidão objetiva. Apoiar-se na filosofia é proporcionar uma configuração metodológica diferente. Atentando-se a essa importante aproximação, em *Diante da Imagem*, Didi-Huberman afirma que:

[...] o historiador da arte, em cada um de seus gestos, por humilde ou complexo ou rotineiro que seja, não cessa de operar *escolhas filosóficas*. Elas o orientam, o ajudam silenciosamente a resolver um dilema, elas formam abstratamente sua eminência parda — mesmo e sobretudo quando ele não o sabe.” (HUBERMAN, 2013, p.13, grifo do autor).

Segundo Didi-Huberman, tradicionalmente, a disciplina da história da arte parece ter o seu estatuto resumido em conceber um conhecimento baseado no acúmulo de informações que se consolidaram ao longo da história. Essa abordagem, inspirada pelo historiador da arte Erwin Panofsky, consagrada em sua obra *“Studies in Iconology”*, propõe um modelo de iconologia que estabelece a representação do objeto de estudo de forma sistemática, priorizando na disciplina a eficácia de uma interpretação objetiva. Segundo Didi-Huberman, a “iconologia entregava portanto toda imagem à tirania do conceito, da definição e, no fundo, do nomeável e do *legível*: o legível compreendido como a operação sintética, iconológica, na

¹¹ HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, página 34.

qual se “traduziriam” no *visível*.” (HUBERMAN, 2013, p. 163, grifo do autor). Nesse cenário, o historiador da arte parece adotar uma atitude científica diante do seu objeto de estudo, valorizando o progresso resultante do acúmulo evidente de conhecimentos catalogados¹².

Esse modelo historiográfico iconológico foi influenciado, em parte, pela tradição estabelecida pelo historiador da arte Giorgio Vasari, e seu período histórico bastante significativo para o progresso da arte: o Renascimento. Embora Vasari não possa ser considerado um positivista no sentido estrito do termo, ele contribuiu para o desenvolvimento de uma metodologia que destaca a percepção de arte na qual preza pela perfeição da técnica, almejando um idealismo de perspectiva e apresentando representações bastante realistas da natureza e retratos, enaltecendo, portanto, a ordem visível na obra e a falsa sensação de um domínio da própria natureza através do progresso da técnica artística. Com um desejo de eternizar artistas, períodos históricos e estilos, Vasari, de maneira semelhante a alguns historiadores da arte posteriores, influenciou uma metodologia que prioriza a documentação, listagem e pesquisa, com o objetivo de sistematizar a arte por meio dos dados e solidificar signos e conceitos, muitas vezes de forma dogmática.

Ao refletir criticamente sobre a exatidão desse progresso e projeto histórico consolidado na história da arte, Didi-Huberman observa que essa abordagem pode ser vista como limitada. Ele diz:

A exatidão pode constituir um meio da verdade - mas não poderia ser seu único fim, muito menos sua forma exclusiva. A exatidão constitui um meio da verdade somente quando a verdade do objeto estudado é reconhecida como admitindo uma possível exatidão da observação ou da descrição. Ora, há objetos, mesmo objetos físicos, a propósito dos quais a descrição exata não traz verdade alguma. O objeto da história da arte faz parte dos objetos a propósito dos quais ser exato equivale a dizer a verdade? A pergunta merece ser colocada, e para cada objeto recolocada. (HUBERMAN, 2013, p.42).

Considerando isso, sua crítica é conduzida a repensar essa arqueologia da história da arte. Para Didi-Huberman, seu desejo é ultrapassar não apenas o interesse pela datação, nomeação e cronologia desses fatos, mas também perceber que o tempo não é uma questão exterior à arte; ele está intrinsecamente atrelado à própria experiência da arte, que se aproxima de uma construção dialética filosófica.

¹² Segundo Didi-huberman em *Diante da imagem* “fazer um catálogo não significa um puro e simples saber dos objetos logicamente agenciados: pois há sempre a escolha entre dez maneiras de saber, dez lógicas de agenciamentos, e cada catálogo em particular resulta de uma opção — implícita ou não, consciente ou não, em todo caso ideológica — em relação a um tipo particular de categorias classificatórias.” (HUBERMAN, 2013, p.46-47).

Utilizando-se dos pressupostos teóricos de Benjamin, presente em *Teses sobre o conceito de história*, os modelos de temporalidade presentes na disciplina da história da arte serão questionados por Didi-Huberman em sua obra *Diante do tempo*, abordando a historicidade dos objetos da disciplina a contrapelo, atentando-se a necessidade de “*contrariar* violentamente o “sentido do pelo”, ou seja, “o movimento espontâneo pela qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo.”(HUBERMAN, 2015, p.102, grifo do autor). Segundo ele, abordar a história dessa forma benjaminiana é perceber outras configurações e possibilidades de sentidos, que perpassam o movimento linear e natural do progresso do historicismo, é destacar a “pele subjacente, a carne escondida por detrás das coisas.” (HUBERMAN, 2015, p.101).

Partindo desse enlace íntimo com a filosofia de Benjamin, Didi-Huberman, ao pensar nas obras de artes, ou seja, tudo aquilo que diz respeito à imagem, a análise própria da imagem será o seu ponto de partida, propondo uma profunda reflexão sobre a potência dessas imagens¹³, isto é, o conhecimento pela imaginação que podem suscitar novas relações. Sua proposta é compreendê-la dentro da constelação dialética do passado e presente de Benjamin, pois, segundo o teórico francês, frente a uma imagem, mesmo que seja de tempos remotos, “o presente nunca cessa de se reconfigurar [...] Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar” (HUBERMAN, 2015, p.16). Dessa forma, Didi-Huberman se apoia no conceito benjaminiano de imagem dialética, o qual compreende a história como paralisação de pensamento, que “se imobiliza numa constelação saturada de tensões” (BENJAMIN, 2009, N 10a, 3, p.518), descrevendo uma história composta por imagens que representam rupturas lineares no curso do tempo. Nesse sentido, a imagem é compreendida como um momento de repouso, movimentando essa história a partir da sua interrupção que, dentro da relação dialética do ocorrido com o agora, desconstrói para apresentar novas figuras, novas possibilidades de construção e abertura. Nas palavras de Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são

¹³ Didi-Huberman, durante várias de suas obras, formulou seu pensamento imagético através da análise de objetos de estudos como as pinturas e afrescos do Renascimento, o cinema de Pasolini, esculturas modernistas, fotografias de campos de concentração nazistas e entre outras.

imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, N 3, 1, p.504)

Essa imobilização da imagem dialética aponta para uma concepção monadológica, na qual “contém todo o campo de força, toda a tensão dos opostos dialéticos e históricos com que o objeto pode ser retirado do *continuum* da história”. (MACHADO, 2013, p.153, grifo do autor). A partir desse conceito dialético que evoca a memória, a atualidade do passado no presente, Didi-Huberman concebe a noção de anacronismo como uma forma de negar o passado coerente e fechado do historicismo, colocando em dúvida o acesso pleno à continuidade histórica na arte. Ao pensarmos nas imagens e sua história, a necessidade do “anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (HUBERMAN, 2015, p.22,).

Ainda nessa perspectiva, em *Diante do tempo*, ao questionar a natureza da imagem, Didi-Huberman destaca a sua complexidade, ao afirmar que “A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua” (HUBERMAN, 2015, p.126,). O filósofo entende que a imagem dialética carrega consigo dimensões que perpassam a determinação da representação. Segundo Benjamin, a potência dessa imagem dialética está ligada ao momento do despertar¹⁴. Ela desagrega a historicidade, seu movimento não é determinado, é uma constelação de sentidos que exige uma leitura crítica, atentando-se ao seu processo fulgurante de abertura. Didi-Huberman diz que:

Mas esse corte na continuidade não é simplesmente uma interrupção de ritmo: ele faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história. Interessar-se pelos “restos da história” (Abfall der Geschichte) não é, portanto, refletir sob o ângulo da simples negatividade, mas sob o ângulo de uma “formação” sobrevivente repentinamente tornada visível na cesura - na fratura - aberta (HUBERMAN, 2015, p.129).

Portanto, o conceito de imagem, que não se cristaliza num fato histórico passado, proposta por Didi-Huberman, e inspirado na imagem dialética de Benjamin, aponta para um questionamento crítico da constituição da imagem como representação pictórica, como mera imitação das coisas, compreendida por Benjamin como figurabilidade.

¹⁴ No livro *As passagens*, Benjamin utiliza o conceito de despertar como “síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência de vigília” [N 3a, 3]. O “agora da cognoscibilidade” [N 18, 4] histórica surge como uma imagem dialética entre sonho e despertar. “Assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da história deve também começar com o despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa” [N 4, 3], pois é a imagem que o despertar libera. Portanto, a história da arte, segundo Benjamin, recomeça com a imagem no centro do processo histórico (BENJAMIN, 2009, p.505-506).

Percebemos, então, que a crítica, conduzida ao tom de certeza positivista na arte, nos permite notar outros aspectos complexos que interrompem a história da arte e até mesmo a maneira como a disciplina lida com a verdade e a sua metodologia. A relação entre imagem, história e filosofia, segundo Didi-Huberman, nos mostra que existem outros significados profundos que vão além da visibilidade legitimada pelos aspectos positivistas de, por exemplo, Panofsky e Vasari. Segundo o teórico francês, geralmente a tendência do historiador da arte é “guardar para si e salvaguardar seu objeto ao encerrá-lo no que ele chama uma especificidade. Mas, ao fazer isso, ele mesmo se encerra dentro dos limites impostos ao objeto por essa premissa - esse ideal, essa ideologia - do fechamento.” (HUBERMAN, 2013, p. 45). Ao questionarmos o fechamento desta metodologia, percebemos uma hierarquia de conhecimento na disciplina, na qual se empenha em decifrar e abarcar todos os sentidos do objeto, buscando verdades claras e distintas em todas as faces presente do objeto, consolidando, assim, uma disciplina reduzida ao domínio do visível, que será considerada legível apenas de forma objetiva.

A grande questão seria que a retórica dessa certeza presente na história da arte “ignora com frequência que está confrontada por natureza a esse tipo de problema: *escolhas* de conhecimento, alternativas em que há uma perda, seja qual for o partido adotado” (HUBERMAN, 2013 p.43, grifo do autor). Nesse sentido, Didi-Huberman acena para o fato que existem outros saberes deslocados, ressaltando certas propriedades que as diferem do discurso científico, aos quais são retrabalhados em profundidade, quando ao olharmos para uma obra de arte deveríamos “pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não *saber*” (HUBERMAN, 2013, p.15, grifo do autor). Dentro dessa configuração podemos perceber as complexidades, os ritmos latentes, os sintomas¹⁵ presentes na arte, enaltecendo o caráter de ordem oculta e lacunar – o não saber –, como uma possível forma de compreensão legível.

Ao refletir sobre as perdas nas rachaduras da totalidade do conhecimento, veladas pelo pensamento positivista, o conceito de verdade ultrapassa uma ideia meramente descritiva daquilo que vemos, da modalidade do que é visível. De maneira complementar a esse

¹⁵Didi-Huberman, em *Diante da imagem*, argumenta que o destino dado à palavra "sintoma" neste contexto não se relaciona com aplicação clínica ou resolução terapêutica da psicanálise, mas sim com uma abordagem crítica que utiliza conceitos freudianos para reavaliar o objeto de estudo na história da arte, explorando conceitos como repetição e deformação. Segundo o autor, essa “ferramenta crítica deveria aqui permitir reconsiderar, no quadro da história da arte, o estatuto mesmo desse objeto de saber em relação ao qual seríamos agora convocados a pensar o que ganhamos no exercício da nossa disciplina em face do que nela perdemos: em face de uma mais obscura e não menos soberana coerção ao não-saber” (HUBERMAN, 2013, p.43,).

raciocínio, Didi-Huberman, em sua obra *O que vemos o que nos olha*, observa que o ato de ver uma obra não se resume apenas à sensação de segurança ao perceber o que é empiricamente real. No ato de conhecer, não somos meros detentores do que vemos distintamente – o objeto dado, fechado em suas evidências. Assim, as artes demandam um olhar crítico em movimento, que, a partir da dialética filosófica exposta no capítulo, “consiste em não apreender a imagem e em deixar-se, antes, ser apreendido por ela: portanto, em deixar-se desprender do seu saber sobre ela.” (HUBERMAN, 2013, p. 24). Nesse contexto, somos confrontados pelo oculto, pelas latências daquilo que também nos olha. É através dos seus vazios que temos a possibilidade de encontrar outros lugares, quando ver não é apenas possuir, mas ressurgir em possibilidade e abertura.

[...] a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, votada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (HUBERMAN, 2010, p.34).

Com base na filosofia de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, a crítica apresentada no capítulo pretende propor que a arte e a filosofia se dispõem em trabalhar com um método de exposição inacabado, criticando o conhecimento enquanto apropriação, permitindo repensar as próprias condições de apresentação dessa verdade. No próximo capítulo, através do prefácio da obra *Origem do drama Barroco Alemão*, Benjamin apresenta uma verdade contemplativa, no qual sua forma de apresentação é expositiva, verdade que escapa da completude formal por estar em movimento.

4 Verdade como desvio de método

“[...]O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. - Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo - que, para outros, perturbam as “grandes Unhas” da pesquisa.”

Walter Benjamin ¹⁶

A querela de análises que elaboramos até aqui destaca, de maneira geral, o desconforto de Benjamin em relação ao pensamento iluminista, tão afeiçoado à noção de progresso. Como já dito anteriormente, a crítica benjaminiana à história, associada à crítica da disciplina de arte realizada por Georges Didi-Huberman, pode ser compreendida como uma relação que potencializa a abertura e a reflexão sobre novas formas de lidar com o conhecimento na arte e na filosofia. Essa relação demanda maneiras diferentes de perceber e experienciar a verdade. Dessa maneira, ao abordar questões do âmbito epistemológico, a partir das *Questões Introdutórias de Crítica do Conhecimento*, no prefácio do seu livro *Origem do drama Barroco Alemão*, nossa reflexão neste capítulo busca aprofundar uma das reflexões do jovem Benjamin acerca do conhecimento. Ele sugere uma alternativa à epistemologia conceitualista, desvinculando o saber dos automatismos do pensamento racionalista e concebendo a linguagem como um lugar de apresentação contemplativa dessa verdade filosófica.

Segundo Reyes Mate (2011, p. 20), a pasta onde Benjamin guardava os rascunhos das *Teses sobre o conceito de história* estava intitulada como “Conhecimento Teórico, Teoria do Progresso”. Em uma carta a Horkheimer¹⁷, Benjamin afirma que seus escritos sobre história e política “não podem deixar de ter consequências para a teoria do conhecimento”. Isso evidencia que, mesmo em obras voltadas para questões históricas e políticas, como as *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin desenvolve e aprofunda, de certa forma, sua estrutura epistemológica, utilizando-a para criticar o iluminismo e consequentemente refletir sobre os limites da teoria do conhecimento tradicional.

Francisco Machado (2013, p.157) observa que Benjamin define os métodos da historiografia, conforme exposto nos capítulos anteriores deste estudo, de maneira

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Passagens. Organização e tradução de Irene Aron Cleonice Paes e Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

¹⁷ A carta em que Benjamin menciona a relação entre seus escritos históricos e políticos e a teoria do conhecimento foi enviada a Max Horkheimer em 16 de abril de 1938. Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe* (Cartas Reunidas), volume VI: 1938–1940. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

semelhante, ainda que com diferentes ênfases, ao processo epistemológico apresentado no prefácio. A forma de apresentação dessa verdade filosófica e o método historiográfico estão interligados, visando um processo inacabado que se renova continuamente frente à atualidade da possibilidade de abertura conceitual. Assim, ambos, seja de modo consciente ou inconscientemente, desafiam o progresso positivista que, não resiste às descontinuidades do pensamento.

Dessa forma, o jovem Benjamin expressa, em suas primeiras reflexões, um desconforto pertinente com a concepção lógico-sistemática que permeia a tradição filosófica. A partir de uma abordagem metódica da razão, Descartes consolida, por meio de sua dúvida metódica, uma segurança metodológica do conhecimento, questionando de maneira radical tudo o que é duvidoso para “estabelecer em algum momento algo firme e permanente nas ciências” (DESCARTES, 2005, p. 21). Essa postura cética surge de um desejo de construir um conhecimento seguro, fundamentado em bases rigorosas, distante da incerteza, e formulado por meio de um caminho claro e direto. Em sua obra *Crítica da Razão Pura*, ao se questionar sobre o que seria a verdade, Kant afirma que é necessário refletirmos “qual é o critério universal e seguro da verdade de cada conhecimento” (KANT, 2012, p.100). Essas linhas de raciocínio influenciaram profundamente a concepção formalista de apreensão da verdade na história da filosofia, caracterizada por uma sistematicidade fechada e uma condução soberana dos métodos.

Essa atitude rígida, com pretensões totalizadoras, mencionada por Benjamin no “Prefácio” como *metodo geometrio*, não condiz com a “forma filosófica” (BENJAMIN, 1984, p.50). Segundo o filósofo, “se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como representação da verdade e *não como guia para o conhecimento*, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e *não à sua antecipação, como sistema.*” (BENJAMIN, 1984, p.50, grifo meu). Diante dessa orientação, o saber científico, fundamentado no universalismo e ideias formais rigidamente estabelecidas pelo sistema, resulta em um saber estruturado em fórmulas prontas, que visa o domínio sobre os objetos. Por meio desse método *more geométrico*, a filosofia, como sistema epistemológico, engendra um conhecimento que se define pelo *ter*, ou seja, pela posse, baseado em um método seguro que pressupõe a posse do objeto. Dessa forma, o processo de conhecimento é materializado como um caminho preestabelecido em direção à apropriação. Mas, segundo Benjamin:

A verdade, presente no bailado das idéias representadas, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber. O saber é posse. A especificidade do objeto do saber é

que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente. A representação, para essa posse, é secundária. O objeto não preexiste, como algo que se autorepresente. O contrário ocorre com a verdade. (BENJAMIN, 1984, p.51,52)

Essa filosofia, marcada por certezas análogas ao método *more geométrico* e consagrada ao modo de pensar matemático, foi profundamente influenciada por Kant. Em suas obras, podemos observar o esforço de consolidar uma dimensão de domínio apriorístico do conhecimento, aspecto criticado por Benjamin. Segundo a teoria do conhecimento kantiana, que culmina na noção de sujeito transcendental¹⁸, a objetividade de um saber é construída a partir de um sujeito que reconhece as condições de possibilidade da experiência. Como ele afirma, “os objetos da intuição sensível tenham de ser conformes às condições formais existentes a priori na mente é algo claro, de fato, na medida em que de outro modo eles não seriam objetos para nós” (KANT, 2012, p.124). É somente por meio dessa relação entre sujeito e objeto que é possível conceber a validade de um conhecimento universalizante. Para Kant, conhecemos apenas o que nos aparece, ou seja, o fenômeno, que se estrutura nessa relação. O conhecimento da coisa em si, o *noumenon*¹⁹, é inacessível, pois transcende as capacidades cognitivas do sujeito, limitadas pelas categorias e formas de percepção que determinam as condições do conhecimento. Nesse sentido, a compreensão do mundo parece ser um produto da consciência cognoscente do sujeito. Assim, é o sujeito que instancia e confere sentido à verdade. Segundo Francisco Machado, “Kant e os neokantianos teriam superado a natureza objetiva da coisa em si como causa das sensações; mas agora faltaria superar a natureza subjetiva da consciência cognoscente.” (MACHADO, 2013, p.107).

É importante ressaltar que a crítica conduzida por Benjamin não se dirige contra a razão em si, mas sim ao conceito excessivamente restrito de conhecimento proposto pelo pensamento iluminista, que se apoia exclusivamente em um sistema ordenado que reduz o saber ao seu próprio modo de conhecer. Isso não significa uma rejeição total da filosofia de Kant e Descartes, mas sim a defesa de uma outra forma de fazer filosofia. Trata-se de uma crítica voltada para a forma limitada e exclusiva de conceber o conhecimento, especialmente a especificidade de resolução do método científico, e não à razão em geral. Essa abordagem

¹⁸“toda experiência contém ainda o conceito de um objeto que é dado ou aparece na intuição; de acordo com isto, conceitos de objetos em geral servirão de fundamento, como condições a priori, para todo conhecimento por experiência, e, conseqüentemente, a validade objetiva das categorias, como conceitos a priori, repousará em que apenas por meio delas é possível a experiência (segundo a forma do pensamento). Pois assim elas se referem de maneira necessária e a priori a objetos da experiência, já que apenas por meio delas pode um objeto qualquer da experiência ser em geral pensado (KANT, 2012, p.126).

¹⁹“O conceito de noumenon não é, portanto, o conceito de um objeto, mas sim a questão, inevitavelmente atrelada à limitação de nossa sensibilidade, de saber se não poderia haver objetos inteiramente desligados daquela sua intuição”. (KANT, 2012, p.272, grifo meu)

acaba por negligenciar outras maneiras de saber, provenientes de diferentes âmbitos, que abarcam outras formas de experiência. Em contrapartida, Benjamin desloca e amplia essa perspectiva, convocando a filosofia a repensar suas próprias formas de exposição ao insistir na busca por uma verdade que se expõe por si mesma.

De maneira geral, observamos que a rejeição de Benjamin se direciona à noção conceitualista de representação (*Vorstellung*)²⁰. Diante das críticas a essa forma de conhecimento, sua concepção de verdade como exposição (*Darstellung*)²¹ encontra respaldo na filosofia platônica, que a entende como “unidade no Ser, e não como unidade no Conceito” (BENJAMIN, 1984, p. 52). Em outras palavras, a verdade é compreendida como um ser ou uma ideia platônica²², e não como algo meramente representado na consciência, tal como ocorre na relação delimitada entre fenômeno e conceito (MACHADO, 2013, p. 127-128). Enquanto ser e ideia, a verdade possui intrinsecamente sua própria forma de exposição, e, portanto, o método não se dissocia dela, pois sua “unidade é uma determinação direta e imediata” (BENJAMIN, 1984, p. 52). De acordo com o artigo publicado pela Jeanne-Marie Gagnebin:

Exposição da verdade” significa, de um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade, mas significa também, do outro lado, que *a verdade só pode existir enquanto se expõe*, se apresenta, se mostra a si mesma. No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, *é a própria verdade que tem um movimento essencial de exposição de si mesma*. Esses dois momentos são complementares e indissociáveis. (GAGNEBIN, 2005, p.187, grifos meus).

Assim, diferentemente da representação, a verdade se autoexpõe, não dependendo da intencionalidade da consciência subjetiva, como discutido anteriormente. Daí a necessidade de que a forma filosófica, por si só, apresente a verdade, sem submetê-la a um tratamento soberano que a enclausura.

²⁰Termo que pode ser traduzido como representação, no sentido da representação mental de objetos exteriores.

²¹De acordo com o artigo publicado pela Jeanne-Marie Gagnebin, Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou a verdade e a beleza, *Kriterion: Revista de Filosofia*. Vol. 46 n.112. Belo Horizonte, Dec. 2005, o primeiro mal-entendido a ser esclarecido diz respeito à tradução da palavra *Darstellung*, utilizada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica. Essa palavra não deve ser traduzida por “representação”, como fez Rouanet (embora ele tenha compreendido o alcance do texto), pois isso poderia sugerir que Benjamin se alinha à filosofia da representação, quando, na verdade, ele se distancia dela. Como ressalta a autora, “Proponho, então, que se traduza *Darstellung* por ‘apresentação’ ou ‘exposição’, e *darstellen* por ‘apresentar’ ou ‘expor’, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação)”. Essa escolha terminológica evita equívocos e preserva o sentido original proposto por Benjamin.

²² “É este o alcance da doutrina das idéias para o conceito da verdade. Como Ser, a verdade e a idéia assumem o supremo significado metafísico que lhes é atribuído expressamente pelo sistema de Platão.” (BENJAMIN, 1984, p. 52)

A partir disso, podemos esboçar que a verdade filosófica é entendida, portanto, como desvio, já que, segundo a sua forma, o “Método é caminho indireto, é desvio.” (BENJAMIN, 1984, p. 50). A verdade se apresenta como algo que escapa à totalidade, desvia-se de qualquer finalidade metodológica e resiste a ser reduzida a uma racionalidade meramente funcional, permitindo que as coisas se manifestem ao seu modo. “A verdade é a morte da intenção.” (BENJAMIN, 1984, p.58). Seu constante exercício de exposição nos leva a reconhecer o seu caráter fragmentário e inapreensível, evidenciando a relevância e potência dessa fragilidade. É precisamente nessas lacunas, quando a continuidade se rompe, que é possível encontrar algo referente à exposição da verdade. Ela se apresenta justamente onde algo se perde.

Diante dessa verdade movente, que sempre escapa às agruras dos métodos, sua forma de apresentação está mais entrelaçada ao estético e, por isso, podemos dizer que a verdade benjaminiana é essencialmente contemplativa. Francisco Machado acena para o fato de que a “apresentação contemplativa significa uma imersão sempre nova na própria coisa e uma descrição mimética de suas diferentes camadas como uma constelação descontínua” (MACHADO, 2013, p.128).

Essa concepção contemplativa nos remete de volta às influências de Platão em Benjamin, que aproxima a verdade ainda mais da arte, onde a apresentação estético-contemplativa se estrutura a partir das idéias platônicas. A verdade, como uma ideia platônica, compreendida como direta e imediata, não é alcançada por meio de um método sistemático, como já mencionado anteriormente. O método da verdade filosófica, portanto, é a sua própria exposição, sem conceber a verdade como uma correspondência do fenômeno. É importante ressaltar que isso não significa que o modo de exposição da verdade, por meio da ideia, seja da ordem do abstrato, inalcançável ou extramundano, como a ideia é concebida por Platão. Para Benjamin:

[...] a tarefa do filósofo é praticar uma descrição do mundo das idéias, *de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva*, então o filósofo assume uma posição mediadora entre a do investigador e a do artista, e mais elevada que ambas”. (BENJAMIN, 1984, p. 54, grifo meu)

Isso implica que não existe uma separação hierárquica entre o mundo empírico e mundo das ideias, mas uma relação constante entre ambos, que consagra uma tarefa essencial do filósofo como mediador entre essas duas dimensões: o fenômeno e a ideia. O processo de conceitualização não se consagra na ordenação dos particulares comuns dos fenômenos, que, por meio dessa junção, concretizam-se como conceitos universais. Pelo contrário, Benjamin atenta-se à busca no singular de cada fenômeno, à salvação dos extremos, compreendendo,

portanto, um alcance do diferente, dada pela atenção ao particular e pela tensão entre eles, a fim de resguardá-los da dominação subjetiva ou conceitualista. Segundo o estudioso Francisco Machado, essa relação é mútua e dependente, pois “sem as ideias os fenômenos caem no esquecimento; sem os fenômenos as ideias permanecem abstratas.” (MACHADO, 2013, p.129). O filósofo, portanto, diante das singularidades dos fenômenos, os contempla fora do seu contexto costumeiro, atentando-se às particularidades para incluí-los e dissolvê-los no mundo das ideias, e “ao mesmo tempo os fenômenos alcançam com isso a sua máxima intensidade luminosa”. Benjamin diz:

A redenção dos fenômenos por meio das idéias se efetua ao mesmo tempo que a representação das idéias por meio da empiria. Pois elas não se representam em si mesmas, mas unicamente através de um ordenamento de elementos materiais no conceito, de uma configuração desses elementos. (BENJAMIN, 1984, p. 56).

Esse exercício filosófico constante de expor a verdade se dá pela arte e, principalmente, pela linguagem. Não nos cabe aqui adentrar profundamente na sua teoria da linguagem e da tradução de Benjamin, mas gostaríamos de mencionar como sua escolha de escrita realça o lado mais poético e se relaciona profundamente com sua teoria epistemológica de apresentar a verdade, proporcionando uma concepção de filosofia mais estética do que conceitual, indo contra, portanto, à escrita estritamente racionalista do iluminismo.

Segundo Gagnebin, “a filosofia, se quiser mostrar, expor, apresentar a verdade, só o pode quando respeitar a incomensurabilidade desta última à linguagem — e, nesse sentido, *somente consegue expor a verdade ao mostrar a insuficiência da linguagem*” (GAGNEBIN, 2005, p.187, grifo meu). É através da escrita que contemplamos uma possibilidade reflexiva dessa verdade. Não se trata de uma forma de escrita que busca um alcance total do conceito, o que justifica a oposição aos textos doutrinários, que se baseiam no aspecto puramente semiótico da linguagem. O Iluminismo, ao se apoiar na linguagem matemática como mediação de significado, reduz a experiência e o conhecimento, tratando a linguagem como um mero instrumento de transmissão de informação. Em contraste, Benjamin salienta o lado mais poético da linguagem (MACHADO, 2013, p.126).

No começo do seu Prefácio-crítico, Benjamin evidencia a preferência pelos tratados medievais, que se aproximam mais da forma filosófica destrinchada na obra. Nos tratados, não há uma obrigatoriedade de ensino dogmático, mas sim uma “renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 50, grifo meu). A escrita aqui demanda um constante voltar-se às coisas, marcada por

intermitências, em um ritmo que exige parar e recomeçar. Esse exercício implica a possibilidade de perder-se, ainda que isso envolva o risco de não saber retornar. Nos tratados, esse “fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação” (BENJAMIN, 1984, p.50). Assim, a linguagem não é entendida como algo mediado ou como um mero instrumento de transmissão de informação, mas sim como algo que carrega em si um exercício contemplativo, que ultrapassa os lugares definidos de significação.

O modo de exposição que, por meio da linguagem, perscruta os pormenores e as latências da incompletude formal, através de um movimento reflexivo, traz à luz a imagem do mosaico benjaminiano. Tal imagem, composta de detalhes e fragmentos que se unem para formar um todo, reforça a importância da busca fragmentária pelas peças, exigindo uma imersão no detalhe, no microscópico. É somente através desse olhar atento ao fragmento que temos a possibilidade de percorrer o sentido, pois "o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material" (BENJAMIN, 1984, p.51). Portanto, esse exercício filosófico contemplativo, voltado à apresentação da verdade, demonstra a necessidade de um mergulho atento às minúcias, observando aquilo que se desvela à sua própria maneira, rejeitando, portanto, as pretensões totalizadoras.

5 Conclusão

Correr riscos

e ao fim

arfante

da corrida

voltar-se

para avaliar

o traçado

*Ana Martins Marques*²³

Frente às questões que atravessam o presente estudo, demonstramos como arte e filosofia estão profundamente interligadas, especialmente na maneira como ambas elaboram suas metodologias ao lidar com uma verdade que escapa das abordagens tradicionais. Ao longo de seus diálogos constantes, Benjamin e Didi-Huberman não buscaram oferecer soluções definitivas, mas sim ressaltar uma postura crítica fundamental contra o positivismo, criando espaço para que, até os dias atuais, repensemos as pretensões de uma apropriação soberana da verdade e da história em relação aos seus objetos de investigação na arte e na filosofia.

Vimos que em Benjamin torna-se evidente que o processo histórico transcende a mera reconstrução cronológica dos fatos, propondo uma leitura crítica e redentora da história, ao apoiar-se em elementos teológicos do messianismo. Sua visão crítica às narrativas convencionais que privilegiam os esquecidos e oprimidos da história, enfatiza a importância do tempo presente como um lugar de ação e reparação. Assim, sua crítica ao historicismo e ao progresso linear abriu caminho para a concepção de um tempo heterogêneo, marcado por fraturas e contradições. Isso implica um constante voltar-se reflexivo ao passado, repensando a história não como um conjunto de fatos fechados, mas como um campo aberto de possibilidades, onde o passado e o presente dialogam constantemente. A partir dessas questões presentes em *Teses sobre o conceito de história*, podemos concluir que a filosofia benjaminiana não apenas ilumina as injustiças históricas, mas também nos convida a assumir

²³ MARQUES, Ana Martins. O livro das semelhanças. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

uma responsabilidade ético-política na atualidade, buscando a redenção e a felicidade através da rememoração.

Diante desses aspectos da filosofia da história benjaminiana, buscamos perceber de que maneira o tema está relacionado à crítica do teórico francês Didi-Huberman, concebendo, portanto, uma leitura crítica ao progresso do tempo histórico positivista que predomina tanto na história da filosofia quanto na da arte. Diante das problemáticas, apresentamos a crítica à tradição da história da arte que se apoia especialmente ao modelo iconológico de Erwin Panofsky e à metodologia positivista inspirada em Giorgio Vasari, que prioriza a catalogação, a datação e a interpretação objetiva das obras. Essa abordagem, segundo Didi-Huberman, reduz a imagem à "tirania do conceito" (HUBERMAN, 2013, p. 163) e do legível, ignorando outras complexidades. De forma contrária, apoiando-se em Benjamin, ele propõe uma leitura filosófica dialética da história da arte, em que o tempo não é linear, em que "o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico." (HUBERMAN, 2015, p.43). Apresentamos o conceito central de imagem dialética, entendida como um momento de interrupção que desestabiliza a continuidade histórica, revelando novas possibilidades de sentido, através das relações de tensões entre passado e presente. Assim, ele instiga a repensar a história da arte como uma experiência mais ampla de possibilidades, em que a imagem não se cristaliza no passado, mas se reconfigura constantemente no presente, apresentando, portanto, uma relação essencial entre o passado e o atual. O historiador, frente a este modo de olhar, precisa ser atravessado por esse anacronismo. Nesse sentido, ele diz:

Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos; só existe nas operações de um 'presente remanescente', um presente dotado da potência admirável ou perigosa de *apresentá-lo*, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de elaborá-lo, de representá-lo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.50, grifo do autor).

Ao criticar a metodologia tradicional da história da arte, que privilegia o visível e o legível, Didi-Huberman nos propõe a contemplar outras formas de saber, valorizando as lacunas, os vazios e os aspectos ocultos presentes nas obras, que escapam à essa lógica do saber totalizante. Vimos que a verdade na arte não se resume apenas a uma descrição objetiva ou a uma apropriação do visível, mas se apresenta a partir de uma relação dialética entre o que vemos e o que nos olha, entre o passado e o presente, entre o saber e o não-saber. Essa linha

de pensamento nos permite compreender a arte como uma forma de conhecimento que lida com outras aberturas, as quais transcendem o limite visível imposto pelo positivismo, onde a verdade não é fixa, mas se reconfigura constantemente, desafiando as noções de completude e domínio. De forma clara Didi-Huberman resume essa concepção explorada, concebendo a imagem como rasgadura:

Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura. *Rasgadura* seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte. (HUBERMAN, 2013, p.186)

De forma parecida, vimos que Benjamin, ao criticar a rigidez sistemática da tradição filosófica, especialmente a partir de Descartes e Kant, questiona a redução da verdade a uma representação (*Vorstellung*) mediada por definições racionalistas e métodos universalizantes, como o *more geométrico*. Esse método, que busca segurança e objetividade no conhecimento, é compreendido por Benjamin como uma forma de conhecimento reducionista, pois concebe a verdade somente de forma sistemática, através de métodos preestabelecidos. Vimos que para Benjamin a verdade transcende a relação sujeito-objeto, como propõe Kant. Em contraponto, ele propõe uma forma de expor a verdade que não é algo a ser dominado ou representado, mas sim algo que se expõe (*Darstellung*) por si mesmo, atentando-se antes a sua própria forma de exposição fragmentária e inapreensível. A partir disso, abre-se para uma percepção filosófica que valoriza o incompleto, o fragmentário e, portanto, o estético. Essa perspectiva confronta as noções tradicionais de metodologia, oferecendo uma compreensão mais contemplativa da verdade.

Assim, percebemos que o principal desenvolvimento da pesquisa, através do enlace íntimo entre filosofia e arte, consolida-se através de uma crítica de caráter historiográfica e outra de natureza epistemológica, onde em ambos os casos, a verdade e a história, revelam-se justamente nas lacunas, nas discontinuidades e nos detalhes que escapam à totalidade positivista. Para Benjamin, a verdade na filosofia não pode ser possuída ou representada de forma acabada, como propunha o Iluminismo. Para Didi-Huberman, a verdade na arte não se reduz a uma apropriação do visível. Dessa forma, tanto a arte quanto a filosofia, trabalham com métodos expositivos inacabados e oferecem-nos um tipo de conhecimento que desvela novas percepções e sentidos da verdade. Em síntese, a filosofia e a arte relacionam-se com a

verdade de maneira contemplativa, privilegiando a exposição sobre a representação e a contemplação sobre a apropriação, sempre atentas aos novos olhares e às possibilidades que criam abertura.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

BARRENTO, João. **Walter Benjamin: limiar, fronteira e método**. Olho d'água – Revista do programa de pós-graduação em letras da UNESP, São José do Rio Preto, vol. 4, n. 2, p. 41-51, jul./dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Briefe (Cartas Reunidas)**, volume VI: 1938–1940. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização e tradução de Irene Aron Cleonice Paes e Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DESCARTES, René. **Meditações sobre filosofia primeira**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Tradução de Vera Casa Nova Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou a verdade e a beleza**. Kriterion: Revista de Filosofia. Vol. 46, n. 112. Belo Horizonte, Dec. 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Fernando Costa Mattos. 4ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.

MATE, Reyes. **Meia-noite na História**. Tradução de Nélcio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

MEDEIROS, Mateus Gonçalves de. “**Sobre a Crítica do Conhecimento de Walter Benjamin**” in: Cadernos Walter Benjamin, vol. 4, jan./jun. 2010.

MURICY, Katia. **Alegorias da Dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MURICY, Katia. “**Caminhar nas Ruínas**”. Dissonância: Revista de Teoria Crítica, v. 5, Campinas, 2021, p. 88-107.

PINHEIRO MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro. **Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin**. 1. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.