

O NOME E O BARRO: UM ESTUDO SOBRE A QUESTÃO DO SABER E DA TRADIÇÃO, NA PERSPECTIVA BENJAMINIANA

Olga Valeska

I

Memória e Exílio

(...) assim, também o delírio [que procede dos deuses] é mais nobre que a sabedoria que vem dos homens.

(Platão)

W Benjamin, ao criticar uma perspectiva linear da história, paralelamente questiona também o conhecimento monumentalizante consuetudinário pelo saber cientificista que domina a cultura ocidental, principalmente, a partir do séc. XIX. Um saber cumulativo, atrelado a uma idéia de tradição que, estando vinculada a uma concepção de progresso linear, contínuo e inevitável — força motriz da história — soterra, no esquecimento do passado, outras culturas, outros mundos:

(...) os que num momento dado dominam são herdeiros de todos os que viveram antes (...) Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são chamados bens culturais (...) nunca houve um

monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.¹

Para Benjamin, a perspectiva evolucionista de tempo violenta a história do mundo, constituindo uma catástrofe cósmica que, no mesmo gesto de encaideamento dos chamados “fatos históricos”, fratura o “corpus” do universo factual e marca o passado com o signo da perda: “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. (...) Essa tempestade é o que chamamos progresso”².

Em outro aspecto, esse desfile ininterrupto de elementos através da vacuidade do tempo homogêneo e vazio também se caracteriza por uma atividade mnemônica que seleciona, acumula e ordena esses elementos construindo uma lógica capaz de dar sentido ao universo constituído e instaurar paradigmas de comportamento. O passado é, assim, capturado e forçado a significar um discurso hegemônico, o que caracteriza uma manipulação da *lembrança*, do *esquecimento* e da *invenção* visando a edificação de um monumento que se quer inteiro, mas que no entanto, ergue-se sobre as ruínas de tudo aquilo que escapa à sua intenção pedagógica e dominadora.

É importante destacar, no texto de Benjamin, uma configuração ambígua das idéias de *tradição* e *memória* que podem aparecer em sua face tirânica (definida acima) e em sua imagem redentora capaz de evocar o passado oprimido salvando-o, em uma constelação/mônada que se manifesta como um relâmpago:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja, irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.³

E esse relâmpago é uma resposta ao apelo do passado oprimido que “graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história”⁴, ou seja, para um agora semeado por “estilhaços do messiânico”.

O tempo é, assim, para o autor, constituído por “agoras” (tese 14) que não funcionam como trampolins que se lançam para um futuro utópico (que no fim das contas nunca é atingido) mas uma represa capaz de sedimentar as ruínas do passado e que, imobilizando o fluxo do devir (tese 16), possibilita um *Encontro*: “alguém na terra está à nossa espera”⁵, que não se constitui enquanto fusão, mas como um salto revolucionário capaz de explodir a lógica do mundo, “pour arrêter le jour”, através de um instante que se constitui como uma experiência única: a cintilação de uma imagem que deixa entrever as distâncias no tempo e no espaço.

Na perspectiva judaico-cristã, que nos interessa de perto pelas constantes referências de Benjamin a esse contexto, a memória também se apresenta com a mesma ambigüidade (significando esquecimento ou lembrança) e pode estar ligada à idéia de *promessa, salvação, castigo e perdão*. A situação de exílio, dentro desse quadro, significa a lembrança da culpa original — cicatriz impressa no corpo (lugar da culpa por excelência) mas que se quer como esquecimento: “(...) o esquecimento diz sempre respeito ao melhor, porque diz respeito à possibilidade de redenção”⁶.

Assim, na continuidade da lembrança, nessa mesma perspectiva, não há espaço para salvação/perdão, a lembrança demarca o percurso do julgamento — processo ininterrupto, irreversível e impiedoso: “A memória enquanto piedade desempenha aqui um papel supremamente misterioso. O mais profundo atributo de Jeová é que ele recorda, que ele conserva a memória infalível até a terceira e quarta geração, até a centésima geração; o momento mais sacrossanto do ritual é o apagamento dos pecados no livro da memória”⁷.

Além disso, as próprias práticas religiosas, nesse contexto — como os rituais, as datas comemorativas, o estudo dos textos sagrados e a missão apostólica — derivam, essencialmente, do exercício e da matéria da memória. A título de curiosidade, J. Le Goff, em seu estudo sobre a memória⁸, destaca a recorrência significativa, no texto bíblico, de palavras formadas pela raiz “ZēKar” (por exemplo: *Zacarias* — em hebraico, ZēKar - Yāh: Jeová recorda-se) o que denuncia toda uma lógica doutrinária sedimentada na memória como forma de religamento ou separação do homem e a instância divina.

Assim, memória também é (re)cordar (trazer de volta para o coração), é a reminiscência que deriva de um esquecimento primeiro, é a capacidade de evocar o passado que é salvo enquanto traço, vestígio, de uma vivência de totalidade. A reminiscência revela-se, assim, como o perdão que rasura o pecado original e (re)inscreve a criatura no livro sagrado da vida. Ou, talvez, ao contrário, ela possa ser pensada como a força que faz emergir, na criatura, os vestígios dos dedos do criador deixados no barro indiferenciado do esquecimento.

É interessante observar que, para Benjamin, a libertação do passado da camisa de força do sentido linear e progressivo da história significa um ato *revolucionário*: “O mesmo salto, sob o livre céu da história é o salto dialético da revolução, como o concebeu Marx”⁹, porém, paradoxalmente, significa também uma convicção teológica: “Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias”¹⁰.

II

O Nome

Nada para além desse ponto é cognoscível, e é por isso que se chama ‘reschit’, começo, a primeira daquelas palavras criadoras por meio das quais o universo foi gerado.

(Zohar I, 15a)

Na Antigüidade grega, a memória tem um papel importante no eixo saber/poder. Em Hesíodo, as musas (filhas de Mnemosine) cantam as glórias de Zeus e, nesse cantar numinoso, criam e legitimam uma ordem perpetuada pelo poderio dos deuses olímpicos. Por outro lado, ligada a um saber trans-

cedente, a memória também aparece entre os gregos “como um dom para iniciados; e a ‘anamnésis’, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística”¹¹.

No contexto platônico, a verdade também tem um caráter transcendente, sendo que a aquisição do saber advém (em *Fedro*) da “anamnésis”: “(...) a inteligência do homem deve se exercer segundo aquilo que a recordação das Verdades Eternas que a nossa alma contemplou quando acompanhou a alma divina nas suas evoluções”¹². E esse saber, Platão identifica com uma inspiração de Eros¹³ que faz do filósofo/poeta um amante da beleza e da verdade: “A sabedoria, efetivamente, é uma das coisas mais belas que há, e Eros tem como objeto de seu amor precisamente o que é belo. Logo, devemos reconhecer que Eros é necessariamente um filósofo e, como tal, ocupa o meio termo entre o sábio e o tolo”¹⁴.

É interessante destacar que, ao identificar o *saber* com o *belo*, Platão identifica também a busca da Verdade Eterna com o desejo de eternidade: “(...) o desejo de imortalidade é inseparável do desejo do bem¹⁵, pois que o amor consiste no desejo da posse perpétua do bem; donde resulta que o amor é também desejo de imortalidade”¹⁶. Assim, o homem, sujeito às transformações do mundo e à morte, poderá aspirar, através da ascese, um conhecimento da Beleza Absoluta e da Verdade Eterna e, no dizer do filósofo, “se é dado ao homem tornar-se imortal, ninguém mais do que esse homem, o consegue”¹⁷.

Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin articula, também, Beleza e Verdade partindo de dois princípios platônicos, a saber: “a Verdade é conteúdo essencial do belo (o reino das Idéias)”; “a Verdade é bela”. E nessa articulação, o autor critica a postura onipotente da ciência, fazendo uma distinção entre *saber* e *verdade*: o saber liga-se ao desejo de posse do objeto estudado, posse obtida por um conhecimento sistematizado cuja aparência de verdade advém de uma “coerência mediata, produzida pelos conhecimentos parciais e de certa forma por seu equilíbrio”¹⁸.

Já a *Verdade* não representa o desejo de posse e de nenhuma articulação no campo da consciência. Ela faz parte da esfera do “Ser” das Idéias

Eternas, e, portanto, não participa da relatividade do mundo das coisas e nem da intenção consciente do sujeito. A busca da Verdade não está ligada a nenhum procedimento dedutivo: “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis”¹⁹. Para Benjamin, cabe ao *conceito* estabelecer uma *mediação* entre o mundo das idéias e os fenômenos, ou, usando as palavras do autor: “salvar o fenômeno e representar as idéias”²⁰. Porém essa representação não é fruto de um saber guiado por uma sistematização de ordem racionalista, e sim por uma reminiscência: “A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior. (...) A “anamnesis” platônica talvez não esteja longe desse gênero de reminiscência. Somente, não se trata de uma atualização visual das imagens, mas de um processo em que, na contemplação filosófica a idéia se libera, *enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação*”²¹.

Assim, Benjamin transfere o questionamento do saber cientificista para a esfera da linguagem. Para o autor, a verdade encontra-se em estado latente na linguagem que, liberta de sua função cognitiva e comunicativa, seria capaz de retornar à sua dimensão original — o Nome: “o saber em geral, e o saber do bem e do mal, em particular, surgiram depois da queda quando a linguagem deixou de ser pura nomeação adamítica, tornando-se significativa”²².

Dessa maneira, pode-se pensar que a linguagem, tal como o homem, também conhece uma situação de exílio. A cadeia de significação atrela a linguagem a um movimento contínuo que a separa de seu estado paradisíaco²³. E essa abstração subtrai a linguagem de sua intimidade com o mundo das coisas por ela nomeadas e a arrasta em uma torrente ininterrupta que se dissocia em várias possibilidades de sentido, todas relativas, todas mortais. E, nessa dinâmica, o corpo da palavra perde a sua densidade original (do Nome) tornando-se mero veículo da função (sem sentido) de sempre significar.

O intrigante é o senhor das significações. Eles inibem o fluxo inocente de uma linguagem natural onomatopaica, e originam um estado de luto, pelo qual

elas são responsáveis, juntamente com o intrigante²⁴. E para Benjamin, o filósofo deverá resgatar a cintilação dos vestígios da voz arcaica, nomeadora, que pode irromper, em um agora messiânico, do fluxo homogêneo e vazio da significação.

III

Riso e Melancolia

É belo contemplar as ruínas das cidades, mas, mais belo ainda, é contemplar ruínas dos humanos

(Lautréamont)

Segundo Benjamin, o espírito barroco concebe a história como “natureza” que assume uma conotação de imanência e morte. A alegoria, nesse contexto, procede a uma entrega, irrelutante e fatal, das coisas à melancolia do jogo das dualidades e das tensões efêmeras do mundo, petrificando essa relatividade estéril na forma de emblemas: “Daí a importância, no teatro barroco, da caveira e da ruína. Na perspectiva da história-natureza, o mundo é um campo de ruínas, como alegorias da história coletiva, é um depósito de ossadas, como alegorias da história individual”²⁵.

O significado alegórico é buscado na fragmentação do mundo que é, literalmente, “despedaçado para que, em seus fragmentos, a significação autêntica, fixa e escritural, se torne legível”²⁶. Seu saber se fundamenta na perspectiva antitética de mundo, não num processo de fusão harmônica e unívoca das oposições, mas configurando um quebra-cabeças que forma imagens disjuntas que apontam, em última instância, para o universo temporal: “como uma parede de alvenaria num prédio sem reboco” que exhibe as rachaduras do efêmero, do “demasiadamente terreno”, com toda a sua carga emblemática. E

esse significado que emerge da representação do alegórico é o saber que deriva da posse; “se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer”²⁷.

O alegorista, dessa maneira, empreende um desnudamento que “humilha” o mundo das coisas e submete-o à sua tirania, “como um negro sultão no harém das coisas”²⁸. A intenção alegórica é tão oposta à voltada para a verdade, que nela se manifesta com incomparável clareza, a unidade de uma pura curiosidade, visando um mero saber como o arrogante isolamento do homem”²⁹. E esse “ser prometico”, esquecido do modelo divino, passa a (re)criar a miragem da autonomia da consciência “o que seduz, é a ilusão da liberdade na investigação do proibido, a ilusão da autonomia no ato de segregar-se da comunidade dos crentes; e a ilusão do infinito no abismo infinito do mal”³⁰. É como se o mal se insinuasse no mundo das coisas através da capacidade de julgamento inerente à própria subjetividade humana, ou talvez, seja como se ele (o mal) emergisse da matéria do mundo, transmutada e corrompida pelo próprio pensamento do homem, que, imitando o gesto do rei Midas, transforma em significação tudo aquilo que toca. Porém, é “próprio da mão de Midas do alegorista transformar tudo em tudo, mas o esquema básico da alegoria é a metamorfose do vivo no morto”³¹. Assim, o saber do homem se cristaliza na máscara mortuária que, com um riso (tão profunda quanto um grito de socorro) desfaz a ilusão onipotente do voluntarismo humano: tudo é efêmero, tudo são ruínas. “(...) nesse riso a mudez da matéria é vencida, justamente no riso, a matéria se espiritualiza de forma exuberante, distorcida de modo altamente excêntrico”³².

Esse riso pode ser pensado como o “riso destruidor” das máscaras carnavalescas que, por estarem vazias, denunciam a arbitrariedade das hierarquias do mundo. O “rei-tirano” transforma-se em “bobo” e ostenta a sua inconsistência enquanto instância de verdade. O rei, manifestação física do poder julgador, que submete o mundo ao jugo de seus pesos e medidas, na instância carnavalesca, se transforma em palhaço que destrói esses mesmos

valores libertando a matéria dos grilhões da significação que sempre conforma as coisas à imagem e semelhança da subjetividade humana.

O carnaval desafia as certezas hierarquizantes do saber mundano (e também o conformismo (“acedia?”) reconfortante que tende a manter o mundo seguro a uma continuidade rígida e inerte). Suas verdades são fruto do delírio que desloca e remodula as idéias configurando um mundo insólito cuja imagem última é a alegoria (allos/agoreuein). A cosmovisão carnavalesca, que se manifesta nos arabescos desenhados nas evoluções das danças e nas cores das máscaras, sempre diz o “Outro”, o excêntrico, na “alegre relatividade de seu mundo”.

À lógica, se contrapõe a loucura; ao luto se contrapõe o brinquedo; e ao saber humano se opõe o riso. E o mesmo relâmpago que transforma “uma harpa em machado de carrasco”³³ pode, em uma inversão, transformar também o poder do mundo em auto-ilusão (des) mascarada pela fanfarra carnavalesca: “assim, a intenção alegórica se perderia de símile em símile, na vertigem de suas profundezas abissais, se não precisasse, mesmo no mais extremo desses símiles, agir de tal modo que toda a sua escuridão, vanglória e irreligiosidade apareça como auto-ilusão (...) Pois nas visões induzidas pela embriaguez do aniquilamento, nas quais tudo o que é terreno desaba em ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da auto-absorção alegórica, como o seu limite (...) A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado; a alegoria da ressurreição”³⁴.

O riso que irrompe do mundo das coisas não pode integrar a cadeia ininterrupta da palavra em estado de “queda”, dessa maneira, ele quebra a sua linearidade pondo em questão a própria lógica da significação, e, por fim, denuncia o abismo especulativo que instituiu o saber do “Bem” e do “Mal”. “Pois o Bem e o Mal não têm Nome, são inomeáveis”³⁵ e dessa forma estão fora da “percepção primordial em que as palavras não perderam, em benefício da dimensão cognitiva, sua dimensão nomeadora”³⁵.

IV

O Barro

Vou contar de novo a história da Bela Adormecida

(W. Benjamin)

“Vasilha de barro cozido: não a ponhas na vitrina dos objetos raros. Faria mau papel. Sua beleza está aliada ao líquido que contém e à sede que sacia. Sua beleza é corporal: vejo-a, toco-a, cheiro-a, ouço-a. Se está vazia, é preciso enchê-la, e se está cheia, é preciso esvaziá-la. Tomo-a pela asa torneada, como a uma mulher pelo braço; levando-a, inclino-a sobre um jarro em que derramo leite ou quaisquer líquidos lunares que abrem as portas do amanhecer e do anoitecer, do despertar e do dormir. Não é um objeto para contemplar, mas para dar de beber”³⁷.

O artesanato tem uma relação ahistórica com a tradição, o ato criador que produz a obra artesanal não se pensa como invenção, como novidade, mas, produzindo um objeto único, se mantém numa relação física com o arcaico: as marcas dos dedos que se deixam ver na superfície do barro são vestígios, fragmentos de passados distantes que convergem num agora cristalizado pela forma desse objeto: “O artesanato é um signo que expressa a sociedade não como um trabalho (técnica) nem como símbolo (arte e religião) mas como vida física compartilhada”³⁸.

O artesanato transpira a linguagem da terra e se deixa tocar, numa cumplicidade tátil. Sua beleza fulgura no lugar mesmo de sua utilidade, ou talvez, mais ainda, por sua capacidade infinita de despertar um saber sensível que se desprende da familiaridade de sua presença.

O vaso descrito por Octavio Paz é uma forma de Belo, porém, avessa à sedimentação aurática — o objeto artesanal é um exemplar entre outros que se encontram no espaço cotidiano e não se pretende, nunca, como alvo de

adoração: “O artesanato escapa ao museu, e quando cai em suas vitrinas defende-se honrosamente: não é um objeto, é uma amostra. É um exemplar cativo e não um ídolo”³⁹.

Também o conhecimento do narrador benjaminiano pode ser pensado como conhecimento tátil da experiência. Em seu texto, repetido como camadas translúcidas de laca sobre a madeira, pode-se perceber os traços do arcaico: “cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade dos homens”⁴⁰.

W. Benjamin, faz da oficina do artífice ponto de convergência, onde o saber ancestral do camponês e o “saber das terras distantes” do viajante se interpenetram constituindo a matéria viva do saber narrativo. Ambos trazem, no sopro de ar apreendido na distância, ecos de vozes emudecidas, fragmentos de mundos em ruína.

Bordejando o limiar entre o sagrado e o profano, as narrativas tradicionais rasuram os limites entre a verdade e a imaginação tornando “difícil decidir se o fundo sobre o qual elas se destacam é a trama dourada de uma concepção religiosa da história ou a trama colorida de uma concepção profana”⁴¹. O texto narrado estende suas linhas até o infinito (... Era uma vez ... e viveram felizes para sempre...) e sela um pacto que confere à morte as feições da “renovatio”. A narrativa não se conclui, não se fecha, mas se distende numa eterna seqüência de reticências que forçam o tempo a dobrar-se numa conformação espiralada: cada fim abre-se para um novo início, nunca idêntico, já que o ato de narrar instaura um “lugar” de encontro em que a narrativa “recebe toda a sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesma, e para as produzir”⁴².

E o Conselho⁴³ que se desprende da matéria narrativa constitui-se como reminiscência de um saber arcaico sedimentado por uma tradição — transmitida num processo em que o corpo também participa: “o artífice perfeito tem acesso aos arcanos mais secretos do mundo criado” pois ele sabe se mover para cima e para baixo na escada da experiência coletiva, “uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens”⁴⁴.

O gesto de narrar não ostenta a aura da arte ou da ciência, seu saber é para ser tocado, manuseado pelas mãos hábeis do artesão da linguagem e, nesse toque, esse saber silencioso assimila o ritmo do trabalho e a música das palavras. Assim, a matéria humana se mistura aos seguimentos narrativos numa alquimia capaz de transcender a consciência distraída do narrador, do ouvinte e do próprio texto narrado que se converte em “conselho obtido a partir de uma cumplicidade com a natureza”⁴⁵. O ato de narrar faz emergir na superfície da linguagem “o feitiço libertador do conto de fadas [que] não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado”⁴⁶. É o momento em que, num encontro, torna-se possível “o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica”⁴⁷; “um momento crítico que o leitor [ou o ouvinte] por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias”⁴⁸.

RESUMO

Nesse artigo, pretende-se discutir a questão do saber a partir das idéias de W. Benjamin sobre história, memória, tradição e linguagem.

RÉSUMÉ

Dans cet article, on veut discuter la question du savoir à partir des idées de W. Benjamin sur l'histoire, la mémoire, la tradition et le langage.

NOTAS

¹ BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*, 1994, p.225.

² Idem, *Ibidem*, p.226.

³ Idem, *Ibidem*, p.224.

⁴ Idem, *loc. cit.*

⁵ Idem, *Ibidem*, p.223.

- ⁶ Idem, *Franz Kafka*, a propósito do décimo aniversário de sua morte, 1994, p.161.
- ⁷ Idem, *ibidem*, p.156.
- ⁸ LE GOFF, J. *História e Memória*, 1994.
- ⁹ BENJAMIN, W., *op. cit.*, p.230.
- ¹⁰ Idem, *Ibidem*, p.232.
- ¹¹ LE GOFF, *História e memória*, 1994, p.438.
- ¹² PLATÃO, *Fedro*, s.d. p.154.
- ¹³ Em *Banquete*, Platão descreve Eros como *gênio*, filho de Pênia e Poros, enquanto que, em *Fedro*, o autor o descreve como deus, filho de Afrodite.
- ¹⁴ Idem, *Banquete*, s.d. p.110.
- ¹⁵ O Bem, o Belo e a Verdade são circunscritas, em Platão, numa mesma instância: *o mundo das Idéias*.
- ¹⁶ Idem, *Ibidem*, p.112.
- ¹⁷ Idem, *Ibidem*, p.117.
- ¹⁸ BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, 1984, p.52.
- ¹⁹ Idem, *Ibidem*, p.56-57.
- ²⁰ Idem, *loc. cit.*
- ²¹ Idem, *Ibidem*, p.59. Grifo meu.
- ²² Idem, *Ibidem*, p.59.
- ²³ BENJAMIN, *op. cit.* p.231.
- ²⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, s.d., p.101.
- ²⁵ ROUANET, *op. cit.*, p.39.
- ²⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p.240.
- ²⁷ Idem, *Ibidem*.

- ²⁸ BENJAMIN, op. cit., p.206.
- ²⁹ Idem, Ibidem, p.252.
- ³⁰ Idem, Ibidem, p.253.
- ³¹ Idem, Ibidem, p.253.
- ³² ROUANET, S. P. *Apresentação*, p.38.
- ³³ Idem, Ibidem, p.254.
- ³⁴ Idem, Ibidem, p.255.
- ³⁵ Idem, Ibidem, p.256.
- ³⁶ Idem, Ibidem, p.58.
- ³⁷ PAZ, Octavio. *Convergências*, ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.49.
- ³⁸ Idem, Ibidem, p.52.
- ³⁹ Idem, Ibidem, p.57.
- ⁴⁰ Idem, Ibidem, p.51.
- ⁴¹ BENJAMIN, *O narrador*, 1994, p.199.
- ⁴² Idem, Ibidem, p.220.
- ⁴³ Lembrar que conselho também pode significar *reunião*.
- ⁴⁴ Idem, loc. cit.
- ⁴⁵ Idem, Ibidem, p.215.
- ⁴⁶ Idem, loc. cit.
- ⁴⁷ BENJAMIN, *A doutrina das semelhanças*, 1994, p.112.
- ⁴⁸ Idem, Ibidem, p.113.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Companhia das Letras: São Paulo, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e a filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* (v. I e v.III). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad., apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. (Coleção Elogio da Filosofia). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1994.
- MACIEL, M. Esther. *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. São Paulo: Nova Fronteira, s.d.
- _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PLATÃO. *Banquete*. Tradução direta do grego por Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *Fedro*. Tradução direta do grego por Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: A.B.E.U., 1988.
- SCHOLEM, G.G. *A cabala e seu simbolismo*. (Coleção Debates). Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988.