

OBSERVAÇÕES SOBRE POESIA E MAGIA

João Guilherme Paiva (doutor em Literatura comparada pela UFRJ)

RESUMO

Nos regimes de similitude, em que palavras e coisas aparecem como “interdependentes”, pode-se identificar uma relação explícita entre poesia e magia. O fundamento dessa relação, no mundo ocidental, deu-se pela harmonia entre microcosmo e macrocosmo. Mas o declínio da similitude desloca a noção de “harmonia” (do cosmos) para a de “desproporção” (do Eu), como aparece na filosofia idealista de J. Fichte – resultando no problema da “magia da linguagem” de Novalis. Isto é, magia da linguagem como nostalgia do poeta mago. O artigo procura demonstrar a vinculação dessa problemática ao conceito benjaminiano de “aura”, pois a sua consequência é a possibilidade de um secreto retorno da “magia” ao mundo da vida moderna.

Palavras-chave: Poesia moderna. Magia. Romantismo alemão. Walter Benjamin.

ABSTRACT

We can identify an explicit relationship between poetry and magic in regimes of similarity, where words and things appear as "interdependent". In the West, the foundation of this relationship came about through the harmony between microcosm and macrocosm. However, as this appears in J. Fichte's idealistic philosophy, the decline in similarity shifts the notion of "harmony" (from the cosmos) to that of "disproportion" (from the Self). This shift results in Novalis' "magic of language" problem. This means understanding the magic of language as a nostalgia for the poet who is also a magician. This text aims to demonstrate the linkage of this problem to the Benjaminian concept of "aura", since its consequence is the possibility of a secret return of "magic" to the world of modern life.

Keywords: Modern poetry. Magic. German romanticism. Walter Benjamin.

Somente na arte acontece [...] que um homem consumido por seus desejos efetue algo que se assemelhe à realização desses desejos e o que faça com um sentido lúdico produza efeitos emocionais – graças à ilusão artística – como se fosse algo real. As pessoas falam com justiça da “magia da arte” e comparam os artistas aos mágicos.
Sigmund Freud

*Por isso entrego-me à magia,
A ver se o espiritual império
Pode entreabrir-me algum mistério.*
Fausto, J. W. Goethe

Quando Leo Spitzer escreveu *Ideias clássicas e cristãs de Harmonia do mundo*, estava, naturalmente, posicionando-se na perspectiva de um mundo sem qualquer traço ontológico de harmonia. Este nosso mundo, onde objetos se regulam pelo nosso conhecimento e não o contrário, conforme descrito desde a crítica kantiana (KANT, 2013), transforma a ideia de harmonia cósmica em (no mínimo) uma projeção humana. Mas tal ideia pregressa de um cosmos acabado em perfeita harmonia trouxe implicações decisivas para a arte. Mesmo Kant, no início do Esclarecimento, fundamenta seu conceito de belo na harmonia entre a faculdade de imaginação e a faculdade de entendimento, na concordância recíproca (*Zusammenstimmung*) e na proporção. Spitzer descreve o raciocínio de Kant como herdado da ideia antiga de *temperare*, assim como do sentido musical de “afinação” (SPITZER, 1963). A noção kantiana de belo não se desprende, nesse sentido, de anacronismos. O valor da harmonia na beleza, por assim dizer, decorre do mesmo imaginário arcaico em que as palavras, em similitude, identificavam-se com as coisas.

Na tradição ocidental greco-latina, o Canto X, da *Metamorfoses*, de Ovídio, narra a cena onde Orfeu se senta no chão, depois de perder Eurídice pela segunda vez, e desloca as árvores e os animais para perto de si.

Fora esta a floresta que o divino cantor atraíra a si, e estava sentado
no meio de animais selvagens e de um incontável bando de aves.
Depois de experimentar as cordas, que fez vibrar com o polegar,

e de se certificar de que os vários sons se harmonizavam (OVÍDIO, 2017, p. 537)¹

Na cena descrita, Orfeu une o lamento lutuoso ao poder de fascinar a natureza por meio da harmonia dos sons. Os cantos de Orfeu, como arquétipo do belo na poesia, conhecem os segredos profundos da harmonia. Dominar o harmônico significa dizer os nomes certos, capazes de chamar as coisas, como na magia. Existe uma relação entre a magia e a harmonia que as cordas operam. Isso ocorre (possivelmente) porque o poeta foi capaz de entremear-se à harmonia do cosmos.

Ao comentar outra tradição, a dos cabalistas e necromantes, Giorgio Agamben define a essência da magia como uma ciência dos nomes secretos. “Cada coisa, cada ser, tem, além do seu nome manifesto, um nome escondido [...] Ser mago significa conhecer e evocar esse arquônimo.” (AGAMBEN, 2007, p. 25). O autor italiano descreve, ainda, mais uma tradição, em que o nome secreto seria o nome com o qual a criatura havia sido chamada no Éden, tendo sido a pronúncia de tal nome a responsável pelo arruinamento de Babel. Nesse caso, o nome é impronunciável, não deve ser dito.

Nos relatos da antropologia estrutural, por sua vez, “a eficácia da magia implica a crença na magia” pelos membros da comunidade (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 182), demonstrando que as aproximações entre poesia e magia se estabeleceriam, justamente, a partir de certo lugar do poeta no interior da comunidade. Seu trabalho guardaria potência de magia, pois a sua matéria, a linguagem, estaria inserida na ordem do todo. Por isso, no Ocidente, esse arquétipo se liga ao mito de Orfeu e à reminiscência desse mito. Desvendar as palavras e desvendar o universo são gestos que se equiparam. E, no caso arquetípico de Orfeu, evocar as palavras significa evocar o mundo contemplado.

A analogia, como atributo antropológico, possui variadas histórias e percursos diversos, mas sempre retém uma relação – ainda quando de reminiscência – com a experiência da magia no campo da linguagem. Não nos interessa identificar, aqui, as variações de

1 “Tale nemus uates attraxerat inque ferarum/ concilio medius turba uolucrumque sedebat/ ut satis impulsas temptauit pollice chordas/ et sensit uarios, quamuis diuersa sonarent, [...]” Tradução de Domingos Lucas Dias.

proximidade e distância da linguagem poética em relação à analogia e da analogia em relação à magia, conforme esta ou aquela cultura, este ou aquele regime de verdade. Mas é importante ressaltar que as culturas, nas quais palavras e coisas se configuram como interdependentes, costumam legitimar uma potência mágica na palavra poética. Seja no exemplo do xamã, em sua cultura tribal, ou no caso do mago Orfeu, na mitologia grega, até um exemplo inteiramente diverso, que é o do trovador da Idade Média, tudo pressupõe aquela relação *encantada* com a linguagem – experiência oferecida pela comunidade e não pelo desejo do poeta. Nos versos em que Dante, por exemplo, associa a verdade a um Livro de páginas dispersas, isto é, derivadas dele, pressupõe-se a mesma unidade². Com o pressuposto da unidade, rapidamente a “harmonia” torna-se um atributo central para o belo. E, se o mundo mítico ou medieval é afastado de Kant, Michel Foucault demonstra que ainda no século XVI europeu a mesma configuração se reapresentava, conforme descrito na sua arqueologia *As Palavras e as Coisas*:

No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais. (FOUCAULT, 2017, p. 47-48)

Na releitura de Fichte para o conceito de belo em Kant, sintomaticamente, desaparece a dimensão da harmonia. Em *Sobre o espírito e a letra na filosofia*, de 1795, ao aproximar filosofia e arte, Fichte localiza a problemática em termos de disposição estética (*ästhetischen Stimmung*), argumentando que essa disposição estética se desenvolve livremente no interior da faculdade da imaginação, desativando o jogo harmônico entre imaginação e entendimento. “No puro e límpido éter de sua terra natal há apenas as vibrações que ele

2 Na tradução para o português: “substância e acidente, e o seu compor-/ se, unificados de maneira tal/ que o meu dizer lhes traz só tênue albor”. Na versão original: “sustanze e accidenti e lor costume/ quasi conflati insieme, per tal modo/ che ciò ch’i’ dico è un semplice lume”. (ALIGHIERI, 1998, p. 232)

próprio produz com suas asas.” (FICHTE, 2014, p. 143); voltando-se agora para a imaginação do artista, a música desprende-se da necessária harmonia com a natureza, pois as “vibrações” devem corresponder ao mundo do Eu e da interioridade, abrindo espaço à dissonância no contato com o mundo do outro. Em certo sentido, a “quebra” da relação entre palavras e coisas direciona o artista para o isolamento do seu próprio mundo: “já não nos interessam mais as qualidades reais das coisas, e sim sua concordância com o nosso espírito” (p. 142).

Por essa razão, Wellbery denomina, com muito acerto, a *Stimmung* estética em Fichte de “interioridade radical”, uma vez que não se trata mais de uma relação de proporção entre as faculdades, mas do “direcionamento do impulso estético”, o qual realiza na obra aquilo que é desejado pelo gênio; essa disposição não consciente e que, por isso mesmo, permanece oculta, é associada ao rouxinol. (SILVA, 2016, p. 56)

O romantismo alemão, no seu diálogo com Fichte, encontrará nessa livre música da interioridade uma forma possível de reencantamento do mundo, assumindo o contexto do desencanto moderno. Novalis programa reorientar a poesia em direção à magia, buscando aquela “ingenuidade” do mago, mas desta vez a partir da nostalgia e consciência de perda e ruptura com o *vínculo natural* entre palavras e coisas, isto é, um tipo de magia não entregue pelo mundo, mas produzida pela vontade do artista. Nesse sentido, o elogio do poeta “ingênuo”, em contraponto ao “sentimental”, é um elogio de quem não abandonou a reminiscência do mago. O poeta ingênuo era capaz de perceber e receber a plenitude de sentido das coisas nos seus nomes. Aliás, exatamente esse mundo de pedras, plantas, ervas e animais, mencionado por Foucault, e que também é o mundo de Orfeu, é associado ao mundo da infância em Schiller³. Essa infância que, para a modernidade, segundo Schiller, estaria perdida. Aquele regime em que a semelhança permitia ao poeta nomear as coisas não pode mais ser acessado, a não ser como investigação histórica⁴.

3 “Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada.” (SCHILLER, 1995, p. 55)

4 “Bergengruen retoma a conexão do pensador romântico com o saber da semelhança: ‘Na descrição de Novalis dos tempos antigos aparece uma característica importante da magia natural: o cruzamento de microcosmo e macrocosmo através de simpatia, a doutrina do efeito secreto da natureza’.” (LOSSO, 2016,

O que se vê é uma tentativa de restaurar os saberes conformados a um outro modo de compreensão da realidade. Justamente a realidade inacessível ao poeta moderno – ou, em Schiller, ao poeta “sentimental”. O traço característico do poeta antigo em relação à magia é o fato de que essa relação se oferece como possível. Os poemas antigos podem não ser mágicos, mas a situação do poeta em regimes de “profunda interdependência da linguagem e do mundo” (FOUCAULT, 2007, p. 59) garante esse lugar – de reminiscência do mago ou do xamã – como possibilidade, através da analogia. Dessa forma, no momento em que Novalis procura restaurar o vínculo perdido a partir do cruzamento entre microcosmo e macrocosmo, o que chega às mãos do poeta moderno é simplesmente o vazio dessa relação. Encontramos, no início do *Fausto* de Goethe, a nostalgia do herói pelas aspirações espirituais totalizantes, ali calcada no movimento pansófico. No interior da cena “Noite”, na estreiteza do seu quarto (“antro vil”), Fausto abre o livro mágico e avista o signo do macrocosmo, regozijando-se com a visão harmoniosa entre as coisas. Mas, em seguida, é tomado pelo desespero, pois essa visão não passa de uma imagem. O signo é apenas um signo, sem correspondência com o mundo: “Ah, que visão! Mas só visão ainda!” (GOETHE, 2004, p. 69). Não existe um vínculo de necessidade, como queria a doutrina do efeito secreto. E a própria ideia de analogia terá de ser reinterpretada e modificada, convertendo, no mínimo, o “cosmos fechado” para um tipo de “cosmos aberto”.

Se a filosofia oculta pensava que as conexões entre as coisas se davam num cosmos fechado, a liberdade subjetiva idealista introduz no pensamento romântico uma combinação infinita de assinaturas (*Signaturen*), feita pelo sujeito poético. (LOSSO, 2016, p. 56)

Quando o “microcosmo” não possui relação necessária com qualquer “macrocosmo”, constituir tal relação converte-se logo em uma tarefa, o que faz lembrar o conceito de esforço (*Streben*) de Fichte, ao falar sobre realização artística do que está contido na “alma”. Tudo isso

p. 55). A referência de Bergengruen se localiza em: BERGENGRUEN, Maximilian. “Magischer Organismus. Ritters und Novalis' 'Kunst, die Natur zu modificiren”. in: HERMANN, Britta et al. (org.). *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750-1850*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, p. 39-54.

participa de uma tarefa de interpretação e de uma posição que deve ser tomada pelo sujeito, inscrevendo um potencial de liberdade no lugar onde, antes, reinava a pura necessidade.

No subcapítulo sobre Novalis, em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich organiza o problema do poeta mago; Friedrich situa o projeto romântico de Novalis nos fundamentos da lírica moderna. O termo “magia da linguagem” aparece, então, como uma estética, isto é, como uma qualidade secular. “Da magia, Novalis deduz o conceito de encantamento. ‘Cada palavra é um encantamento.’” (FRIEDRICH, 1978, p. 28). Assim chegamos ao problema central, na perspectiva de Friedrich: “É, portanto, permitido à magia linguística fragmentar o mundo a serviço do encantamento.” (p. 29). Nomear as coisas, agora, torna-se um exorcismo das coisas. Assim, parte do programa poético moderno explorará essa fissura na representação. A objetividade problemática deve ser contornada por uma linguagem não mais aprisionada à significação das palavras. Tal procedimento, análogo a uma secularização do elemento mágico do poema, irá transformar, no romantismo, a relação do microcosmo e do macrocosmo em uma relação entre particular e universal.

Mas, ao mesmo tempo em que a “magia da linguagem” deriva de uma autoconsciência do poeta em relação à condição da linguagem fora do regime de semelhança, a tradição inaugurada por Novalis se vincula à similitude pela *nostalgia* da similitude. É por isso que, frequentemente, essa tradição imprime um tom grave nos seus poemas – tonalidade própria da nostalgia, em geral. Esse efeito mágico que procura reverter o caráter arbitrário da língua e devolvê-la ao estatuto mimético (onde as palavras imitavam as coisas), vai transformar a experiência da poesia em uma procura do reenlace entre palavra e coisa, ajustando essa relação por meio da música, pela imagem, deixando em segundo plano qualquer sentido estrito. Essa *abertura* provocada pelo reconhecimento da língua como pura convenção, no interior do mesmo processo que identifica os gêneros literários classicistas como, igualmente, pura convenção, vai absorver, no mesmo gesto de sua nostalgia, também uma tentativa (clara ou mascarada) de restauração do regime de linguagem anterior, através de um aprofundamento no mistério da língua e do elemento sonoro⁵. Esse poder sonoro de flutuar acima dos sentidos

5 A filosofia da linguagem de Benjamin, como se sabe, não guarda simpatias pela concepção linguística de total arbitrariedade dos signos. Para responder a esse problema, na esteira da tradição romântica e da teologia judaica, Benjamin elabora a categoria de “semelhança não-sensível”. (Cf. BENJAMIN, 2018)

levou tais poetas a verdadeiras expedições pelo fundo íntimo e remoto da linguagem, produzindo, com tal poder, formas novas na poesia moderna, sem tirar de vista que o “irracionalismo” aparente da “magia da linguagem” é na realidade uma nostalgia de uma ordem anterior, pois afastar-se da razão moderna não significa uma carência de ordem.

O mais importante nesse transcurso é que a “magia da linguagem”, estando nas bases da lírica moderna investigada por Friedrich, irá manter um elemento mágico secularizado no interior da nova tradição. O mesmo elemento mágico que produz o vínculo entre micro e macro. Em termos de história literária, a principal consequência estética da fissura entre palavras e coisas será esse desmoronamento dos códigos do classicismo. Extinta a relação de necessidade entre o nome e o nomeado, trocando o estado de necessidade pelo estado (por assim dizer) de “liberdade” da poesia moderna, a linguagem da magia, do ponto de vista linguístico, definitivamente se converte em uma “magia da linguagem”. E se a linguagem não remete mais ao que remetia anteriormente (modelo greco-romano), o idioma local assumirá o centro dos interesses, integrando a língua na cultura e enxergando essa trama de singularidades como valor. Somando-se a isso, a consciência da historicidade das línguas cobrirá de dimensão histórica, isto é, contingente, todo trabalho literário, transformando a nostalgia (e o desejo de restauração do antigo vínculo de necessidade) em um estado permanente de crise do poeta “mágico” com sua poesia.

Com tantas mudanças, a literatura romântica torna problemática a pretensão do universal. O problema está ausente do classicismo porque este identificava a beleza com a verdade; os códigos demonstravam, por via da tradição, como fazer um poema belo etc. E a imediata correlação entre beleza e verdade garantia, mais do que simples universalidade, a absolutização do objeto no regime de verdade em que estava inserido. Essa correspondência tornou-se possível, a princípio, porque um atributo estético se identificou com um atributo ontológico – que é o caso da harmonia e da proporção no interior do cosmos ordenado.

Nesse tema, Fichte vai elaborar uma distinção entre espírito e letra, na Terceira Carta, com o posicionamento de que a *Stimmung* comunicada decorre de uma desproporção (exatamente o contrário do ideal clássico): “[...] haja visto que a *Stimmung* não está na obra, mas na própria forma do movimento da subjetividade do artista” (SILVA, 2016, p. 57). A

primazia filosófica do movimento só pode levar à desproporção, pois a harmonia exige um acabamento. Mais do que isso, a harmonia exige certa distância capaz de perceber as coisas em uma imagem estática. Fichte define o espírito como algo que não pode ser descrito, mas pode ser comunicado. E as formas contingentes como algo possível de ser descrito, mas não comunicado.

Esse “indiscernível” é o ponto indeterminado que algumas tradições filosóficas tentaram apreender. Na teoria de Fichte é o espírito. No conceito de belo benjaminiano, a duplicidade continua sendo uma marca do belo, possivelmente elaborada a partir de releituras dessa tradição que segue de Fichte. Para Walter Benjamin, aquela distribuição de semelhança apresentada nos regimes de “harmonia do mundo” possui laços estreitos com o próprio conceito de belo: “o belo como [sendo] o objeto da experiência no estado da similitude” (2015, p. 136). A similitude é fundamental para o belo, embora, para Benjamin, a duplicidade do belo receba a dimensão de verdadeira aporia. A simples “reprodução” da aparência não permite a existência do belo; o belo exige um invólucro (*Hülle*), uma distância que torne inalcançável algo de seu interior. Por um lado, não subsiste beleza sem aparência, por outro, o belo é irreduzível à aparência do objeto: ele é, a um só tempo, fruto da similitude e o elemento hermético e indefinível das coisas.

Nós podemos recordar o arcaísmo da magia como algo integrado a essa experiência do belo. A magia exige a similitude proveniente da pretensão de uma natureza acabada. É um gesto que identifica sujeito (o enunciador) e objeto (o enunciado) em grau de comunhão, pois só assim o encantamento se realiza. Por isso era concebida como uma forma anterior de ciência. A “magia da linguagem”, no sentido moderno, é uma magia equívoca, ferida pelo seu vazio inerente – não idêntica, está sempre inacabada, assim como a natureza. A linguagem da magia procurava o nome secreto das coisas, a “magia da linguagem” empreende criar novas conexões secretas entre as coisas. Afinal, se a natureza está inacabada, o produto humano também vai estar. Esse inacabamento ajuda a desfazer o conceito de belo como harmonia, visto que a harmonia entre as partes se estabelece a partir de algo acabado, com suas partes definidas. Por isso Benjamin, no seu conceito de belo, ao mesmo tempo em que o liga ao belo natural, não introduz qualquer noção de “harmonia” no seu interior. O belo, em Benjamin,

relaciona-se com o mistério e com a sua inapreensibilidade, com o que não tem proporção nem régua. Mas, ainda assim, o regime inerente ao belo é o regime de similitude: o valor do belo no mundo contemporâneo foi herdado. Também se tornou um valor de testemunha. A categoria do belo, no entanto, configura-se insuficiente para descrever as problemáticas dos objetos pertencentes a outros regimes de verdade. O conceito mais apropriado, em Benjamin, para tanto, é o conceito de “aura”.

O belo e a aura surgem como uma experiência do espectral, constituídos de afinidades com a magia, porque rememoram um encantamento do mundo. A espectralidade deriva dessa filiação a um “valor de culto” ancestral, ao “mágico” anacrônico – “De fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto”, escreve Benjamin sobre a aura (2015, p. 144). Essa experiência situa-se num período histórico, em que todos os fundamentos de uma realidade encantada caíram por terra.

O conceito benjaminiano de “aura” aproxima-se, então, do conceito de belo. Mas a aura não diz mais respeito a um regime de similitude: ela circula por diversos regimes de verdade. A aura, como o belo, funda-se na distância em que opera – não tão distante que faça o objeto desaparecer, nem tão próxima que permita a sua apreensão. O aurático é também portador de um invólucro. Algo que constitui o objeto e que não podemos acessar. Nesse aspecto, a aura parece ter algo em comum à noção de universal de Baudelaire (“elemento eterno” e “invariável” do objeto).

O mistério inerente ao objeto envolvido pela aura é algo que surge do próprio objeto: a sua capacidade de olhar de volta quando é olhado. Por isso Benjamin vai descrever a experiência da aura como “transposição de uma forma de reação corrente na sociedade humana para a relação do mundo inerte ou da natureza com o homem” (2015, p. 143). O poder de olhar oferece também a capacidade de fazer exigências com esse olhar. Assim a aura coloca-se mais além da própria estrutura da obra, do seu acabamento (ou inacabamento), da sua materialidade simples (por isso as estátuas quebradas da Antiguidade continuam auráticas). O objeto capaz de devolver o olhar parece possuir algo a dizer, mas esse algo a dizer nunca é dito inteiramente, claramente: ele preserva uma suspensão no que é dito. Benjamin vai associar a experiência da aura ao aparente, mas também no movimento que contraria a

aparência, em algo inalcançável, encoberto por ela, que chega a nomear de o “sem expressão” (*Ausdruckslose*).

Na realidade, enquanto Fichte descrevia os movimentos internos do “Eu”, valorando positivamente a desproporção, ele também ajudava a descrever os impulsos que a “interioridade” é capaz de tomar para todos os lados, na medida em que sua teoria negava o espírito estático. Não demorou muito para que o impulso irrompesse para aquilo que os românticos denominavam “mundo objetivo”, extravasando o “Eu” (anteriormente circunscrito) agora perdido de suas margens. Por esse caminho, o romantismo buscou extrapolar os limites da forma do objeto artístico para uma forma-de-vida, na tentativa de penetrar nos meandros obscuros entre a aparência e o “sem expressão”. No ensaio sobre o surrealismo, Walter Benjamin identifica, na pretensão dos poetas surrealistas, uma passagem da “magia da linguagem” para uma nova experiência da magia – nesse universo, ainda, onde o domínio da literatura “foi explodido a partir de dentro” (2012, p. 22), a definição de “magia da linguagem” segue os mesmos termos de Novalis:

A linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem têm precedência. (p. 22-23)

A dificuldade em extrapolar a forma artística para uma forma-de-vida consiste, principalmente, no hábito. Aquela reprodução material da vida que se opõe, em tudo, ao encanto. Pura continuidade que resiste a toda descontinuidade. Esse problema esteve no centro da experiência surrealista e, justamente por isso, eles procuraram internalizar o cotidiano, invadindo a cidade, por exemplo, sob o signo da embriaguez, dando forma plástica às atmosferas nos contornos dos objetos banais. É aqui onde Benjamin finalmente distingue os poetas surrealistas dos poetas românticos:

Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, pressupõe implicações dialéticas de que o espírito romântico não pode jamais se apropriar. Pois não nos serve de nada sublinhar patética ou fanaticamente no enigmático o seu lado enigmático;

muito antes, só penetramos o mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótima dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (p. 33)

A tentativa surrealista de reintegrar a “magia da linguagem” à experiência, retirando-a da sua forma literária (“são experiências mágicas com as palavras, e não exercícios artísticos” (p. 28), descreve Benjamin), significa introduzir o elemento aurático no dia-a-dia, onde a presença do mistério se tensiona com a cotidianidade. Ocorre que as bifurcações instauradas pela “magia da linguagem” não levam a novas conexões das palavras com as coisas se este movimento ocorrer fora do mundo da vida. Para alcançar a experiência autêntica do mistério, e do seu invólucro, exige-se o olhar dialético, capaz de reconhecer o mistério por detrás do aspecto banal das coisas gastas e espalhadas.

Essa leitura do surrealismo feita por Walter Benjamin coloca em questão os *limites* do aurático – os limites da “magia da linguagem”, cujo horizonte de desejo é se reconciliar com a magia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia – Paraíso**. Trad. Ítalo Mauro. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. Em: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Linguagem, Tradução, Literatura: Filosofia, teoria e crítica**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FICHTE, Johann G. **Sobre o espírito e a letra na filosofia**. Trad. de Ulisses Vaccari. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise Curioni; Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOETHE, Johann W. **Fausto: Uma tragédia – Primeira parte**. Trad. Jenny Segall. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2004.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Fernando Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Magia e religião”. Em: **Antropologia estrutural**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LOSSO, Eduardo. “O que há de magia na poesia? Comparando poéticas do encantamento”. **Interações: Cultura e comunidade**. v. 11, n. 9, p. 43-60. 2016.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Domingos Dias. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2017.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVA, Arlenice. “As Noções de Stimmung em uma Série Histórica: entre Disposição e Atmosfera”. **Trans/Form/Ação**. v. 39, p. 53-74. 2016.

SPITZER, Leo. **Classical and christian ideas of word harmony: prolegomena to an interpretation of the word “Stimmung”**. Baltimore: Johns Hopkins, 1963.