

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

A ALEGORIA COMO CONCEITO:

UMA LEITURA BENJAMINIANA DO BARROCO

Zahira Souki Cordeiro

Dissertação apresentada ao Departamento
de Filosofia da Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Filosofia

"A criatura muda pode ter a esperança de
salvar-se através das coisas significadas"

Walter Benjamim

AGRADEÇO

a Professora Maria Eugênia Dias de Oliveira pelo estímulo e pelas valiosas sugestões que recebi na orientação deste trabalho;

a Professora Sônia Maria Viegas de Andrade, com especial gratidão, *In Memoriam*;

a Professora Mariângela Paraízo de Andrade, pela atenciosa revisão do texto;

a Ângela Maria Lopes de Figueiredo e a Elisa Heilbuth Verçoza, pelo cuidado na edição do texto.

Dissertação defendida e *aprovada* pela Banca
Examinadora constituída dos Professores:

Carlos Antônio Leite Brandão

Prof. Carlos Antônio Leite Brandão

Rodrigo Duarte

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Maria Eugênia Dias de Oliveira

Professora Maria Eugênia Dias de Oliveira
Orientadora da Dissertação

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, *12* de *março* de 1992

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. BENJAMIM, ENCONTRO DE MUITOS CAMINHOS.....	5
Benjamim e o Seu Tempo.....	13
Benjamim e o Romantismo.....	16
Benjamim e o Judaísmo.....	19
Benjamin e o Materialismo Dialético.....	24
Benjamin e a Psicanálise.....	26
Benjamin e as Experiências de Recuperação da Consciência.....	29
Benjamin e a História.....	36
A Teoria Benjaminiana das Idéias.....	40
Conceitos Auxiliares na Compreensão da Alegoria Benjaminiana.....	43
As Mônadas.....	44
O Conceito de "Constelação".....	47
2. O PERCURSO HISTÓRICO DA ALEGORIA.....	49
Alegoria, uma Linguagem Oblíqua.....	49
A Alegoria na História.....	53
3. CRÍTICA DA CONCEPÇÃO ROMÂNTICA DA ALEGORIA.....	71
O Símbolo: A Linguagem do Romantismo.....	71
A Litografia.....	77
A Fotografia.....	83
A Imprensa Jornalística e o Homem do Século XIX.....	88

O Nascimento do Romance.....	91
A Era da Reprodutibilidade Técnica e o Símbolo.....	94
O Símbolo e a Alegoria.....	96
4. A ALEGORIA E O DRAMA BARROCO.....	102
O Olhar Benjaminiano Sobre o Drama Barroco Alemão...102	
O Drama Barroco e a Tragédia Clássica.....112	
Teoria das Idéias e O Drama Barroco Alemão.....118	
Os Elementos do Drama Barroco.....120	
A Origem da Idéia de Barroco.....127	
A Alegoria Barroca.....132	
5. CONCLUSÃO: ALEGORIA, A REMISSÃO DO REJEITADO.....	145
BIBLIOGRAFIA.....	162

INTRODUÇÃO

Ler a obra de Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, é uma aventura. Mas, dito assim, isso pouco acrescentaria, pois a leitura de qualquer obra fundamental de um pensador sempre pressupõe dificuldades, riscos e surpresas. No caso dessa obra, a leitura é uma viagem singular que implica em assumir o fragmento como ponto de partida. Para Benjamin o mundo se apresenta expondo sua face fragmentada, e sua obra, que pretende espelhar este mundo, é composta de fragmentos. Os avanços e recuos do processo de criação estão ali mantidos. Qualquer retificação posterior que visasse a uma compreensão mais imediata faria com que a obra perdesse o seu poder de sugestão e descoberta. Na verdade, tal retificação poderia vir a destruir as próprias promessas que Benjamin pressentiu na sua intuição.

A obra foi escrita como que surpreendendo o próprio ato de criação. Com isso Benjamin se mantém coerente com o que propõe como tarefa crítica da cultura de "ler o que não foi escrito". Na *Origem do Drama Barroco Alemão* não está, pois, nem um hermetismo descuidado e nem um hermetismo intencionalmente buscado que protegesse a verdade de olhares banalizadores. E, além disso, não poderia ser outra a sua forma de expressão, pois, tendo na alegoria uma linguagem privilegiada, Benjamin se mantém fiel ao fragmento. Para ele, o disperso e aquilo que parece ter perdido o sentido se

transformam em algo enigmático que exige decifração. Assim, o seu olhar se dirige para um mundo produtor de ruínas. A tentativa de descrever o que sob elas se mantém vivo constitui a trama dessa obra.

Nem só no aspecto fragmentário da obra residem os obstáculos que obrigam o leitor a dispender um esforço de atenção. Está também no uso da metáfora. Esta não é nem um recurso retórico e nem tem apenas a finalidade de ilustração. É um desvio para dizer o que não poderia ser dito de outra forma. Outra possível dificuldade estaria no fato de que a obra estudada -- o drama barroco alemão -- é secundária tanto na dramaturgia alemã quanto na literatura barroca. Daí a dificuldade de acesso a ela. E, finalmente, a proposta metodológica benjaminiana encerra em si tendências vistas como divergentes dentro da ortodoxia filosófica.

A *Origem do Drama Barroco Alemão*, obra de 1925, contém o início do trabalho de vários conceitos que constituirão o arcabouço do instrumental crítico benjaminiano. Deste conjunto fazem parte os conceitos: alegoria, mônada, constelação, origem, redenção platônica, melancolia, luto, entre outros. É um texto que se coloca decididamente a favor da filosofia da arte. Enquanto o artista é um leitor privilegiado do mundo, para Benjamin o filósofo o é do artista. Este, como o anão que vê sobre os ombros do gigante, ao cumprir a função crítica da cultura, não destruirá os segredos da obra de arte, mas lhe fará justiça. Apontando para além da obra, o trabalho do crítico

vai tocar em enigmas que, decifrados, intensificam o seu poder de iluminação. Aprender a ler este livro é iniciar-se na aprendizagem de Benjamin. A leitura que aqui é feita não tem outra intenção que a de contribuir como um dos percursos possíveis de introdução à *Origem do Drama Barroco Alemão*.

Esta leitura está baseada no itinerário percorrido pelo próprio Benjamin que o leva desde as suas inquietações críticas da pobreza de experiência do homem contemporâneo, passando por um confronto com os ideais da estética romântica, até chegar à alegoria, linguagem essencial do drama barroco alemão, no século XVII. Itinerário que faz jus ao aforisma de Karl Kraus, numa das epígrafes de seu trabalho *Sobre o Conceito de História*: "A origem é o alvo". A alegoria, que Benjamin retirou da linguagem e transformou em conceito crítico, será o conceito dominante, em torno do qual se agruparão os fragmentos desta leitura.

No capítulo 1 - *Benjamin, Encontro de Muitos Caminhos* - procurou-se construir um quadro das influências teóricas de Benjamin, que ressaltasse o seu compromisso inalienável com a curiosidade, a sua imensa coragem crítica, a sua confiança na reflexão. Benjamin deixa-se influenciar por tudo aquilo que contribuía para fortalecer a sua capacidade crítica. Ao mesmo tempo, formula também, conceitos aptos a integrar a diversidade de suas teorias.

No capítulo 2 - *Percurso Histórico da Alegoria* - foi tratado o itinerário histórico da alegoria. A intenção

foi tentar ressaltar a originalidade da contribuição benjaminiana no resgate da linguagem alegórica.

O capítulo 3 - *Crítica da Concepção Romântica da Alegoria* - aborda a questão do símbolo no romantismo como reação às ameaças sofridas pela arte na época da reprodutibilidade técnica; o símbolo oferece resistência à perda da aura. O resgate da alegoria só pôde ser feito a partir de uma crítica à perspectiva alegórica mantida pelo romantismo, que a obscurecia diante da magnificência do símbolo.

No capítulo 4 - *A Alegoria e o Drama Barroco* - é mostrada uma análise estrutural do fenômeno submetido à crítica, o drama barroco alemão, feita a partir do conceito de alegoria.

Por fim, no capítulo 5 - *Conclusão: Alegoria, a Remissão do Rejeitado* - estão os principais resultados da leitura e as possibilidades críticas advindas do resgate da alegoria para o filósofo como crítico de arte.

1. BENJAMIM, ENCONTRO DE MUITOS CAMINHOS

A vida e a obra de Walter Benjamin se configuram como um mosaico¹ que se define integrando fragmentos aparentemente desconexos. Independente de estilos, sem obedecer a qualquer organização prévia, Benjamin se apoiava na confiança de uma coerência oculta, que se situava para além dos fragmentos. Sua obra foi construída a partir de um vasto universo, que obriga o seu leitor a se apoiar em alguns de seus temas, como referência, na tentativa de criar um todo orgânico que venha auxiliar na leitura desse aparente caos temático. Nenhuma expressão se esgota no significado inicial; cada uma delas se transforma, levando sempre a uma nova possibilidade de ampliação da compreensão. Essa forma de expressão fragmentada e descontínua não é um simples capricho ou uma imaturidade de Benjamin, como alguns chegaram a pensar. É, antes de tudo, uma convicção de que a verdade não se dá nem na imediaticidade, nem dedutivamente e nem indutivamente, mas através de contradições, e até mesmo de expressões secundárias, que se organizam de forma subterrânea. Na analogia entre a verdade e o mosaico, Benjamin sugeriu o seu método de representar a verdade: os

¹ O conceito de mosaico foi tratado por Benjamin na *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 50:

"Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como ~~o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua~~ majestade."

fragmentos se relacionam com a verdade assim como as partículas se relacionam com a imagem virtual do mosaico.

*"O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material."*²

A metáfora do mosaico pretendeu mostrar que os aspectos isolados e heterogêneos de uma contemplação se configuram como uma imagem cujo impacto é uma transfiguração do elemento isolado. Sobre *As Passagens*, uma das principais obras de Benjamin, onde ele, através do uso da alegoria, faz uma crítica da estética e dos costumes do século XIX, Sérgio Paulo Rouanet considerou que cada um dos detalhes que compõem a obra continha a síntese do pensamento do autor.

*"Influenciado pela mística judaica, e convencido de que para fazer as coisas falarem, basta chamá-las pelo seu verdadeiro nome, Benjamin acreditava que a simples "montagem" dos fatos era suficiente para que eles revelassem a sua verdade, sem qualquer necessidade de interpretá-los. A técnica de citação, tirando os enunciados do seu solo original, e reordenando-os em novas relações, criaria um mosaico dotado de uma significação própria, que irromperia espontaneamente do novo conjunto, sem a interferência da teoria."*³

² Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 51.

³ Rouanet, Sérgio Paulo. *"As Passagens de Paris I"*, Rev. Tempo Brasileiro. N. 68, p. 44.

A falta de definição metodológica devidamente explicitada tem sido apontada como uma das maiores dificuldades para se chegar aos fundamentos do pensamento de Benjamin. Muitos o consideram confuso e inacessível. Flávio René Kothe,⁴ um estudioso de suas obras, se refere à *Origem do Drama Barroco Alemão* como um trabalho imaturo: "...realmente não corresponde ao que se espera de uma tese acadêmica. É um livro confuso por não ter ainda chegado a uma clareza metodológica."⁵ Aliás, foi com um julgamento semelhante que essa obra foi recusada como trabalho acadêmico pelos professores da Universidade de Frankfurt,⁶ quando do seu exame de livre docência em 1925.

De fato, a crítica de Kothe, que se baseia numa comparação com Lukács,⁷ não leva em consideração a diferença das direções tomadas, que se reflete em diferenças

⁴ Flávio René Kothe é um estudioso de Benjamin. Publicou, entre outras, as seguintes obras: *Para ler Benjamin, Benjamin e Adorno; Confrontos e A Alegoria*. Organizou e traduziu os textos que fazem parte do volume dedicado a *Walter Benjamin da Coleção Sociologia*.

⁵ Apud Konder, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, p. 25.

⁶ Esboçada em 1916 e escrita em 1925, esta obra foi apresentada por Benjamin à Universidade de Frankfurt, como tese de livre docência, na tentativa de ingressar naquela instituição. Entretanto, foi recusada por ser considerada incompreensível.

⁷ Georg Lukács pensador húngaro de origem judaica, é considerado como um marxista clássico que trouxe contribuições renovadoras para os valores estéticos. Escreveu *Introdução a uma Estética Marxista*. A comparação com Lukács foi explicitada por Leandro Konder em sua obra *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, pp 25 a 27.

Embora o próprio Benjamin tenha reconhecido a influência de Lukács, não se sentiu impelido a submeter-se à mesma coerência. Pelo contrário, baseou-se em uma convicção de que era necessário submeter a continuidade à descontinuidade. O objetivo era fazer aparecer uma realidade mais ampla. A coerência lukacsiana corria o risco de expulsar traços importantes dessa mesma realidade. E é justamente aí que se situaria a força de integração do pensamento benjaminiano. No dizer de Konder:

*"E a maior aceitação da descontinuidade acaba favorecendo, no movimento do pensamento de Benjamin, paradoxalmente, uma continuidade mais assumidamente efetiva: as idéias já elaboradas dispõem de maiores possibilidades de se combinarem às idéias novas e de sobreviverem, no âmbito de uma dinâmica mais receptiva ao descontínuo"*¹⁰

Dentro da mesma perspectiva se colocou Hannah Arendt¹¹ quando o apresentou como uma personalidade fora dos padrões da intelectualidade de sua época. As múltiplas habilidades aparentemente contraditórias de que era possuidor faziam com que coexistissem no interior de seu pensamento idéias polarizadas. *"Era um escritor nato, mas sua maior ambição era produzir uma obra que consistisse inteiramente em citações"*.¹²

¹⁰ Konder, Leandro. *Ibidem*, p. 26.

¹¹ Hannah Arendt dedicou a Walter Benjamin um capítulo em sua obra *Homens em Tempos Sombrios*.

¹² Arendt, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*, p. 135.

Segundo Richard Wolin,¹³ o pensamento de Benjamin fundamentou-se nas leituras cabalísticas de Abraham Abulafia, teólogo do século XII, que acreditava numa recuperação redentora das experiências vividas na origem da humanidade.

Os cabalistas viam o mundo como o desdobramento da linguagem divina, e a linguagem humana não apenas um meio convencional de comunicação, mas como uma concentração de energia que exprime uma riqueza de significados. Dessas leituras talvez pudesse surgir uma explicação para a persistência com que Benjamin se ocupou com as questões ligadas à linguagem,¹⁴ principalmente no que se refere à alegoria, um dos temas mais significativos abordados na *Origem do Drama Barroco Alemão*. A alegoria não é em Benjamin apenas uma figura de linguagem tratada de modo particular. Ela configura um conceito apto a explicitar a origem da obra de arte. A própria concepção crítica da realidade para Benjamin está em sintonia com uma visão alegórica do mundo.

É possível mostrar que a alegoria serviu de referência para outras direções tomadas por Benjamin, mesmo que essas, à primeira vista, possam parecer estranhas à visão alegórica. A alegoria, como se verá adiante, é um

¹³ Apud Leandro Konder, in *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, p. 31.

¹⁴ Em 1916, Benjamin publicou *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Ser Humano*. Em 1933, escreveu *A Doutrina da Semelhança e Sobre a Faculdade Mimética*. Em 1935, *Problemas de Sociologia da Linguagem*.

instrumento utilíssimo para o trânsito entre o plano da teoria e o plano da descrição. O que Benjamin procura evitar sempre é a compartimentalização temática, de modo que no texto ideal haja um intenso diálogo entre temas.¹⁵

Geralmente, diante de uma obra de Benjamin, o leitor é tomado por uma dupla emoção. Até mesmo sua biógrafa, Jeanne-Marie Gagnebin, ao se referir à obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, confirma essa perplexidade: "*Tenta-se lê-lo, não se o entende, tenta-se esquecê-lo, retorna-se a ele,...*".¹⁶ Do mesmo modo, Hofmannsthal, crítico de arte alemão, ao entrar em contato pela primeira vez com a obra de Benjamin, através de um artigo sobre Goethe (1928), constatou estar diante de uma obra *sui generis*, e acreditava tratar-se de algo "*absolutamente incomparável*".¹⁷

Mas será essa mesma dificuldade que exigirá do leitor adquirir uma nova habilidade para se aproximar das obras de Benjamin. Os fragmentos dispersos pressupõem um princípio de composição ainda desconhecido. O leitor, para

¹⁵ Segundo Rouanet:

"A intenção de Benjamin era deixar todos esses elementos, por mais heterogêneos que fossem, interagirem continuamente uns com os outros, num movimento livre entre o plano da teoria e o da descrição, sem qualquer compartimentalização temática. O comentário ideal seria aquele que conservasse o movimento dessa dialética." ("As Passagens de Paris I", Rev. Tempo Brasileiro, N.68 p. 46)

¹⁶ Gagnebin, Jeanne Marie. *Folha de São Paulo* 9/7/84. Apud Leandro Konder, in *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, p. 25.

¹⁷ Veja a respeito na obra de Hanna Arendt *Homens em Tempos Sombrios*, pp. 134-135.

superar as dificuldades de compreensão, é forçado a descobrir uma lógica subterrânea, que se situa para além dos fragmentos. À medida em que se penetra no emaranhado de temas, aparentemente dispersos, qualquer sugestão de aleatoriedade, em relação ao tema ou a forma, desaparece.

Enfim, a amplitude de suas atividades intelectuais o exclui de qualquer classificação dentro dos limites habituais em que se situa a filosofia da arte. O que organiza essa multiplicidade de atividades é, sem dúvida, a sua própria personalidade. Evidentemente, a compreensão de uma obra intelectual deve ser procurada independente da personalidade do autor. Mas, no caso de Benjamin, traços de sua personalidade trazem informações que, longe de serem periféricas, contribuem significativamente para a compreensão da obra. Isso pode ser constatado em um comentário de Hannah Arendt sobre a obra de Benjamin, quando mostrou a necessidade de se ampliarem os padrões classificatórios para incluir a proposta benjaminiana, a partir mesmo de informações não necessariamente contidas na obra.

"Para descrever adequadamente sua obra e seu perfil de autor dentro de nosso quadro habitual de referências, seria preciso apresentar uma série imensa de declarações negativas, tais como: sua erudição era grande, mas não era um erudito; o assunto dos seus temas compreendia textos e interpretação, mas não era filósofo. Resenhava livros e escreveu uma série de ensaios sobre o barroco alemão e deixou um imenso estudo inacabado sobre o século XIX francês, mas não era historiador, literato ou

*o que for; tentarei mostrar que ele pensava poeticamente, mas não era poeta nem filósofo."*¹⁸

Benjamin e o seu Tempo

Através de uma observação feita por Jurgen Habermas sobre as amizades de Benjamin, pode-se constatar que, assim como ele soube cultivar idéias polarizadas, soube também conviver com os representantes das mais diversas linhas do pensamento de sua época:

*"Reunir para um tranqüilo debate, digamos, Scholem, Adorno e Brecht a uma mesa-redonda, sob a qual estão agachados Breton e Aragon, enquanto Wyneken se detém na soleira da porta - eis uma idéia que somente uma cena surrealista poderia conceber."*¹⁹

Benjamin se formou dentro dos padrões filosóficos de seu tempo. Foi produto da tradição romântica judaica e da literatura clássica alemã. Embora se identificasse com muitas correntes do pensamento, manteve-se à margem de todas elas, conduzindo-se apenas pela sua curiosidade. Desejando compreender a sua cultura e sua sociedade, desvencilhou-se dos compromissos ideológicos e rompeu com limites para conservar a sua originalidade. Essa sua inclusão em espaços

¹⁸ Arendt, Hanna. *Homens em Tempos Sombrios*, p. 135.

¹⁹ Gagnebin, Jeanne Marie. *Benjamin*, p. 24.

aparentemente contraditórios possibilitou a produção de uma obra repleta de elementos novos, capazes de renovar a compreensão de sua cultura.

Num momento em que muitos pensadores se agrupavam em estilos ou crenças, Adorno reconheceu em Benjamin uma marcante liberdade pessoal. Escreveu sobre ele um artigo intitulado "*Distante de Todas as Correntes*".²⁰ Michael Löwy acrescentou a essa afirmativa algo que pôde salientar os traços definidores de seu estilo. Em sua obra "*Redenção e Utopia*", o capítulo dedicado a Benjamin recebeu o título: "*Distante de Todas as Correntes e no Cruzamento de todas Elas*".²¹ Assim Löwy, indo além de Adorno, ressaltou a tentativa de Benjamin de sintetizar as tendências dos pensamentos de sua época.

"De fato, a singularidade da obra de Benjamin situa-o como um ser à parte, à margem das principais tendências intelectuais ou políticas da Europa no início do século: neo-kantismo ou fenomenologia, marxismo ou positivismo, liberalismo ou conservadorismo. Estritamente inclassificável, irreduzível aos modelos estabelecidos, ele está ao mesmo tempo no cruzamento de todas as estradas, no centro da rede complexa de relações que se tecem no meio judaico-alemão."²²

²⁰ Adorno, Theodor W.. *Le Monde* 31/5/69. Apud Michael Löwy, in *Redenção e Utopia*, p. 85.

²¹ Michael Löwy dedicou a Benjamin um capítulo intitulado "*Distante de Todas as Correntes e no Cruzamento de Todas Elas*", em sua obra *Redenção e Utopia*.

²² Löwy, Michael. *Redenção e Utopia*, p. 85.

Sua obra reflete o esplendor da busca de conhecimentos vivida pela intelectualidade da época e, ao mesmo tempo, a sua perplexidade diante do caos político e social. A síntese da enorme multiplicidade de influências recebidas por ele, obrigou-o a um esforço para construir uma teoria que organizasse um mundo inteiramente convulsionado. Para Löwy, é nesse esforço que está a contribuição original de Benjamin.

*"Walter Benjamin seria um dos raros autores nos quais a afinidade eletiva entre messianismo judaico e utopia libertária resultou numa verdadeira fusão, isto é, no nascimento de uma forma de pensamento nova, irredutível a seus componentes."*²³

Acolhendo os fragmentos e reconstituindo-os numa nova organização, o que resultou num ultrapassamento das influências de seu meio, ele lança um novo olhar sobre a temporalidade histórica. E o seu produto, como mostrou Löwy, foi uma nova concepção de história.

*"Porque Benjamin, ao contrário do que se pensa frequentemente, não é apenas um grande crítico literário ou um renovador da estética marxista: o rasgo mais profundo de sua obra, como observaram certos autores (sobretudo Miguel Abensour e Stephane Moses), é uma nova concepção da história, que se encontra esboçada nos escritos dos outros pensadores messiânicos-libertários mas atinge nele sua mais alta expressão filosófica."*²⁴

²³ Löwy, Michael. *Ibidem*, p. 85.

²⁴ *Idem*, *ibidem*, pp. 85 e 86.

Compreender a trama original de influências recebidas por Benjamin não seria possível se não se percorressem os principais caminhos de uma procura, que se apoiava sempre na crença radical da redenção humana. Estaria talvez aí a explicação da coragem de seu pensamento que, entrando em contato com abordagens críticas até mesmo contraditórias, nunca se deixou aprisionar por nenhuma delas. É possível ler na *Origem do Drama Barroco Alemão* não só as influências recebidas até então, mas também o impulso que o levaria a procurar futuras abordagens críticas, que ali já antecipavam-se. Entre as várias influências importantes para uma leitura compreensiva dessa obra estariam o Romantismo, o judaísmo, o materialismo dialético, a psicanálise e os movimentos de ativação da consciência (surrealismo, experiências com haxixe). Enfim, uma trama de influências que culmina numa nova concepção de história e numa teoria benjaminiana das idéias.

Benjamin e o Romantismo

Como todo jovem de seu tempo, Benjamin recebeu uma marcante influência do pensamento romântico. Em 1913, publicou um artigo intitulado *Romantik*, através do qual reconheceu na cultura moderna três elementos românticos: a

vontade da beleza, da verdade e da ação. Como leitor, a sua preferência estava em Hölderlin, Novalis, Friederich Schlegel, Tieck e Goethe.²⁵ Em 1919, através de sua tese *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, mostrou que seria a partir de uma crítica do Romantismo que se iniciaria o esforço de compreender a sua época. Nessa direção, interessou-se, de modo especial, por Franz von Baader e Franz Joseph Molitor, românticos que tiveram uma ligação com a mística judaica e com a Cabala.

Foi justamente através de uma crítica à concepção romântica que sobrepunha o símbolo à alegoria que Benjamin pôde construir uma de suas mais originais idéias: a recuperação da linguagem alegórica barroca para o mundo contemporâneo. O Romantismo, numa tentativa de preservar valores ameaçados pela voragem de transformações resultantes da reprodução técnica da arte, funde, através da predominância do símbolo, o ético no estético. Com isso, ao mesmo tempo que consegue exprimir a intensa nostalgia de um tempo que retirava segurança da inquestionabilidade da arte, que por sua vez se sustentava na unicidade da obra, na nobreza dos temas, na noção de belo absoluto, acabava

²⁵ Em 1922, Benjamin escreveu um ensaio sobre Goethe: *As Afinidades Eletivas*. Mais tarde ocupou-se do verbete sobre Goethe para *Grande Enciclopédia Soviética*, que sofreu grandes transformações de terceiros para moldar-se aos parâmetros ideológicos da época.

excluindo tudo aquilo que não se submetesse a esses critérios. O banal, o grotesco, o fragmento disperso, enfim, tudo que faz parte de uma vida imersa num mundo oscilante de constantes choques, não poderia, dentro do Romantismo, encontrar seu meio de expressão. Isso porque a figuração simbólica adotada pelo Romantismo repousa sobre uma transparência utópica do sentido.

Benjamin pôde então ver, através da crítica do Romantismo, as possibilidades expressivas da alegoria, cuja função era a de recolher fragmentos dando-lhes uma significação, reabilitando assim questões tidas como anti-estéticas. A alegoria, ao contrário do símbolo, vai mostrar que não é o ético que se sustenta no belo, mas que "...*compete à verdade garantir o Ser da beleza*".²⁶ Essa é a resposta que Platão, no *Banquete*, daria à pergunta: a verdade poderia fazer justiça à beleza? Em Platão, Benjamin iria encontrar o fio condutor para proceder à síntese de suas influências teóricas. No capítulo 3, *Crítica à Concepção Romântica da Alegoria*, procurou-se mostrar, através do confronto entre símbolo e alegoria, o suporte teórico sobre o qual se apoia a força expressiva da linguagem alegórica.

²⁶ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 53.

Benjamin e o Judaísmo

Embora não se originasse de família praticante do judaísmo ortodoxo, Benjamin foi fortemente influenciado por sua origem judaica. Desde muito cedo se interessou por seus princípios, principalmente pelas reflexões vinculadas às correntes místicas heréticas, escatológicas e anárquicas da história ligadas à Cabala. Através de sua amizade com Gershom Scholem, manteve uma estreita ligação com o judaísmo.²⁷

²⁷ No período de 1933 a 1940, Scholem e Benjamin mantiveram uma correspondência, que proporcionou a Scholem a elaboração da obra intitulada *Walter Benjamin a História de uma Amizade*, publicada em 1975. Assim, muitas das questões teóricas puderam ser tratadas, revelando a preocupação desses dois amigos em conhecer a teologia mística judaica e a crítica dos valores culturais, políticos e religiosos de sua época. Tanto nesta obra, quanto nessa amizade, Scholem representou a mística judaica, enquanto Benjamin representava a crítica aos valores e costumes de sua época. A frequência com que se viram, nos anos 1918 e 1919, possibilitou a criação de uma afinidade teórica, que se prolongou vencendo o tempo e a distância, apesar de toda adversidade vivida por ambos, principalmente por Benjamin. Foi nessa época que tiveram a oportunidade de discutir as questões ligadas à matemática, à filosofia de Kant e ao Romantismo alemão. Em 1979, Scholem descobriu, junto a outros pertences de Benjamin, as cartas que ele lhe havia enviado. Assim, o diálogo inicialmente montado a partir somente das cartas de Benjamin para Scholem, foi acrescido das respostas deste. Estas representaram um papel de complementação de um diálogo, a princípio limitado. Foi então publicado *Correspondências*, uma versão mais fiel e mais rica. Diante das duas partes dessa discussão teórica, muitos detalhes esquecidos por Scholem na primeira obra puderam vir à tona, tornando o debate mais vivo e possibilitando uma avaliação mais consistente dos assuntos discutidos.

Benjamin compartilhou com os movimentos sionistas as críticas à sociedade burguesa, mas muitas vezes esses próprios movimentos eram também objetos de suas críticas. Chegou até mesmo a romper com eles, ao constatar tendências às mistificação e distorções, principalmente em relação à raça judaica. Mesmo faltando-lhe convicção religiosa e fazendo uma severa crítica ao sionismo, Benjamin jamais se desligou do judaísmo.

De acordo com a tradição judaica, a Cabala pretende manter o respeito pela origem divina através do texto, sem cristalizá-lo ou reduzi-lo, mas ampliando-o ao infinito. A lógica cabalista implica em que a cada nova leitura o texto seja renovado. Qualquer fato pode então receber sempre uma nova interpretação. Para o cabalista, há um inacabamento radical. De acordo com a Cabala, a palavra de Deus é representada pelo número 7 ou 49, isto é, 7 ao quadrado, demonstrando assim a crença em infinitos desdobramentos. Benjamin se apoiou nessa tradição para ampliar os limites das interpretações históricas e modificar os conceitos que a definiram com um sentido unívoco e definitivo.

Os conceitos de *mônada* e de *constelação*, que estão na *Origem do Drama Barroco Alemão*, nascem das propostas lógicas contidas na Cabala. Daí Benjamin achar que somente aqueles que tinham algum conhecimento da Cabala poderiam compreender a proposta desenvolvida nessa sua obra. Nesse

sentido, a afirmação de Scholem vem confirmar até onde os conceitos utilizados por Benjamin são devedores da mística judaica.

*"Continuo a achar estranho que, por volta de 1930, Benjamin tenha dito pelo menos a dois homens, Max Rychner e Theodor Adorno, que somente alguém que conhecesse a Cabala poderia entender a introdução da obra sobre o drama trágico o que, no fundo, me deixava como o único leitor à mão. Cada um destes dois homens, independentemente um do outro, ouviram dele esta observação e me perguntaram, mais de vinte anos depois, se ela era correta e até que ponto."*²⁸

A explicitação do relacionamento entre a Cabala e a obra de Benjamin torna-se pois inestimável para a compreensão do seu pensamento. A acusação de imaturidade ou de falta de unidade perdem, desse modo, os seus possíveis pontos de apoio. Mesmo assim, raras foram as ocasiões em que o próprio Benjamin se referiu a essa importante influência na sua formação. Ela apenas é entrevistada numa dedicatória a Scholem. É o próprio Scholem que narra:

*"Mas para mim mesmo, que seria, por assim dizer, o destinatário de tal observação, ele nunca se exprimiu nesse sentido, nem por escrito nem verbalmente, a não ser de modo implícito na dedicatória do meu exemplar do livro: - "A Gerhard Scholem, doado à última Thule da sua biblioteca cabalística" - como se esta obra, de alguma maneira, pertencesse mesmo a uma biblioteca cabalística."*²⁹

²⁸ Scholem, Gershom. *Walter Benjamin: A História de uma Amizade*, p. 128.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 128.

Benjamin e Scholem, apesar das diferenças radicais quanto às convicções religiosas, se mantiveram próximos no que diz respeito às concepções de um esoterismo reformador. Ambos compartilharam do mesmo movimento de valorização dos princípios cabalísticos que, subjacentes, sustentaram as polarizações aparentemente incoerentes de um novo tipo de pensamento crítico. Löwy exemplificou até que ponto era estreita a ligação entre esses dois pensamentos, no capítulo sobre Scholem em sua obra *"Redenção e Utopia"*.

"Em seu artigo de 1921 sobre a Cabala, interessa-se pelas concepções proféticas segundo as quais - 'a humanidade messiânica falará por hinos' - (um tema que reaparecerá nos escritos lingüísticos de Benjamin). E opõe, pelo menos implicitamente, temporalidade messiânica à temporalidade histórica, ao sublinhar que a decisão sobre o valor positivo ou negativo da tradição 'não pertence à história mundial mas ao Tribunal do Mundo' - isto é, o Juízo Final -, formulação dirigida expressamente contra o historicismo hegeliano que 'encaixa as duas.' "30

Apesar de manter sua independência frente ao próprio judaísmo, conquistada através de inserções e rupturas, a estrutura básica do pensamento místico cabalista sempre se manteve como uma espécie de referência, orientação que permeava toda a sua postura crítica.

³⁰ Löwy, Michael. *Redenção e Utopia*, p. 59.

"Eu nunca pude pesquisar ou pensar senão num sentido, se me atrevo a dizê-lo, teológico - isto é, de acordo com a doutrina talmúdica dos quarenta e nove níveis de sentido de cada passagem da Torá".³¹

Para muitos, essa declaração era uma profissão de fé ao judaísmo. Mas ela também pode ser vista como uma maneira de Benjamin recuperar a tradição judaica naquilo que ela possuía de mais crítico. Apoiando-se na Cabala, mas nunca deixando de se guiar pela sua curiosidade, Benjamin vai procurar em outros territórios instrumentos que o conduzam a um aprofundamento de seu pensamento. Perplexo diante de um mundo que se destroça, nenhum pensamento construído na coerência da tradição seria suficiente para satisfazê-lo. De uma certa maneira, todas as teorias conhecidas tinham fracassado na tentativa de explicar o horror que o homem do século XX presenciava. Daí o esforço incansável de prosseguir para além de todas as tradições.

"Atualmente mal me sinto forçado a tentar entender essa condição do mundo. Nesse planeta, um grande número de civilizações pereceu em sangue e horror. Naturalmente é preciso desejar ao planeta que algum dia experimente uma civilização que tenha abandonado o sangue e o horror; de fato estou (...) inclinado a supor que nosso planeta espera por isso. Mas é terrivelmente duvidoso que nós consigamos trazer tal presente em sua festa de aniversário de cem milhões ou quatrocentos milhões de anos. E se não o fazemos, o planeta finalmente punirá a nós, com nossos irrefletidos bons votos a ele, presenteando-nos com o Juízo Final."³²

³¹ Gagnebin, Jeanne Marie. *Benjamin*, p. 39.

³² Arendt, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*, p. 165.

Benjamin e o Materialismo Dialético

Benjamin recebe, também, a partir de 1913, uma decisiva influência do materialismo dialético. Embora seus trabalhos anteriores àquele período já contivessem uma forte tendência dialética e materialista, foi depois da leitura da obra de George Lukács, intitulada *História da Consciência de Classe*, que ele se declarou materialista e desejou mesmo filiar-se ao Partido Comunista.³³ O que nunca viria a ocorrer de fato, pois ele preferiu se orientar na perspectiva de manter seu poder de crítica.³⁴

Para Brecht, que via em Benjamin um pensador de tendências burguesas e que não compartilhava com a escolha de seus temas, a *Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica* era o trabalho de Benjamin que mais se aproximaria do materialismo dialético. Nesse

³³ Em 1925, em uma carta a Scholem, Benjamin afirma:

"Provavelmente intensificarei meus contatos com a política marxista e ingressarei no partido". (Apud Leandro Konder, in - *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, p. 33).

³⁴ Outros fatos tão significativos quanto a descoberta de Lukács ligaram Benjamin ao Marxismo: seu encontro com Brecht e sua amizade com Asja Lacis. Esta jovem revolucionária da Letônia, a quem Benjamin dedicou a obra *Rua de Mão Única*, foi responsável pela sua ida a Moscou em dezembro de 1926 e janeiro de 1927. Essa experiência foi registrada em sua obra *Diário de Moscou*, na qual, através de um relato pessoal, descreveu o cotidiano de uma confusa cidade em processo de socialização.

trabalho, ele parte das mudanças ocorridas na produção para explicar as suas repercussões ao nível da consciência.³⁵

Brecht expressa sua censura de modo irônico:

*"Ele parte de algo que chama de aura, e que tem a ver com os sonhos (os sonhos acordados). Ele diz: quando sentimos um [olhar dirigido a nós, mesmo que pelas costas, nós retribuimos] (!). A expectativa de que isso que olhamos devolva-nos o olhar cria a aura. Esta deve estar, nos últimos tempos, em desagregação, ligada à do próprio elemento do culto. Benjamin descobriu isso ao analisar o cinema, onde a reprodutibilidade das obras de arte conduz à desagregação da aura. Tudo mística, numa atitude antimística. É assim que a compreensão materialista da história é adaptada! Bastante espantoso."*³⁶

Como as suas idéias divergissem do sociologismo predominante no pensamento marxista de sua época, Benjamin permanece num quase isolamento. Entretanto, Brecht, mais tarde, afirmou existirem, em seu ensaio sobre Baudelaire, surpreendentes características revolucionárias:

³⁵ Embora Brecht tenha sido acusado por muitos, principalmente por Scholem, de haver tentado conduzir Benjamin para o materialismo, ele nunca se convenceu de que Benjamin tivesse se definido por essa linha de pensamento. Na verdade, Brecht, com muita frequência, se irritava com a indecisão do amigo, embora reconhecesse na sua proposta um componente de alto valor revolucionário. Benjamin nunca se vinculou ao modelo marxista a ponto de desprezar o valor do texto para as propostas políticas.

³⁶ Apud Gagnebin, Jeanne Marie. *L'Allégorie, Face Souffrante du Monde. Revue de Théologie*, 115 (1983), p. 276.

"Seus ensaios sobre Baudelaire mostrarão ao contrário, o quanto um autor politicamente conservador pode ser revolucionário do ponto de vista estético, quando sua obra é determinada pela contradição entre os limites formais impostos pela tradição e a consciência aguda da insuficiência que as caracteriza."³⁷

Benjamin e a Psicanálise

Considerando as diferenças metodológicas existentes entre Freud e Benjamin, bem como a reduzida frequência pela qual este recorreu aos temas característicos da psicanálise, não é comum relacionar a obra desses dois pensadores. Rouanet, no entanto, numa obra intitulada *Édipo e o Anjo*, aproxima Freud e Benjamin através de pontos de contato para mostrar conexões teóricas entre eles. O que resulta deste confronto é a revelação de uma afinidade temática insuspeitada, pois estavam ambos imersos na crítica da cultura e psicologia de massa do homem contemporâneo.

Uma primeira afinidade apontada por Rouanet estaria no procedimento alegórico de Benjamin com o método imanente de Freud. Em ambos, aquilo que é rejeitado recebe uma atenção especial. Na alegorização, o rejeitado, a ruína e o fragmento recebem uma nova significação e assim se salvam da dispersão na qual estavam lançados. No ato falho,

³⁷ Apud Gagnebin, Jeanne Marie. *Benjamin*, p. 37.

no sonho, no sintoma, encontram-se as possibilidades de revelação daquilo mesmo que, mantendo-se escondido, era fonte de sofrimento. É no lixo psíquico que Freud vai buscar a leitura do que se recusa a se manifestar. Para ambos, o mundo é "...uma reserva inesgotável de objetos simbolizáveis".³⁸ Mas para Benjamin, o procedimento do alegorista é o mesmo do melancólico que priva o objeto de seu contexto, para só então lançá-lo em outro, onde receberá uma nova significação. A melancolia é, para Benjamin, um processo lutuoso, mas positivo. Diferentemente, Freud só vê na melancolia um desinvestimento do mundo que é uma reação à perda do objeto, introjetada no inconsciente. Enquanto a relação do alegorista é monológica, o saber que vai estabelecer a relação inter-subjetiva entre analista e analisando, de modo a recuperar o introjetado, é dialógica.

A segunda afinidade estaria no fato de que o homem contemporâneo, exposto a constantes situações de choques, se vê obrigado a um trabalho contínuo de interpretação das excitações recebidas. A consequência é que todo investimento psíquico é dispendido nessa tarefa. Para Benjamin, esse esforço faz com que nenhum traço seja deixado na memória, isto é, o homem contemporâneo é na verdade desprovido de memória. Sem memória, o homem se encontra desprovido de sua tradição e portanto incapacitado de recuperar o passado, de onde nasce um apelo de redenção. Já para Freud, o resultado

³⁸ Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*, p. 165.

do esforço de defesa será a neurose. De fato, o esforço fracassa e o trauma, que reaparece sempre, é o produtor de efeitos patogênicos. É na recordação do trauma que estes se desvaneceriam.

Uma terceira afinidade poderia ser encontrada no sonho. Para Benjamin, o sonho é um desarticulador das relações lógicas e espaço-temporais. O acontecimento, no sonho, é retirado do seu contexto habitual e recebe novas relações. Esse fato por si só já desvelaria aquilo que no contexto habitual se mantinha oculto. Freud, no entanto, via no sonho dois textos: um manifesto e um outro latente que precisava ser interpretado. Para ele, também, as relações de semelhança sobrepujavam as relações lógicas. Mas a simples descrição dos acontecimentos recontextualizados não seria suficiente para mostrar o significado das relações de semelhança.

E, finalmente, tanto para Benjamin como para Freud, haveria uma mimesis perversa e uma mimesis libertadora. A linguagem e a arte, para Benjamin, seriam dotadas desse poder mimético. A linguagem do contemporâneo, empobrecida pelo seu desenraizamento, guardaria ainda restos de uma linguagem nomeadora da essência do objeto. Seria possível, num trabalho de anamnesis, resgatar, a partir dos restos disponíveis, a palavra nomeadora do objeto proferida pelo homem primitivo. A arte também conservaria esse primitivo dom mimético. A arte imita a natureza, não a

natureza que aparece a uma visão ingênua, mas a que integra um olhar comprometido com os movimentos da cultura. Entretanto, no desamparo de seu desenraizamento, o homem do século XX perdeu a capacidade de perceber semelhanças, tornando-se vítima de um processo mimético do qual ele não tem consciência. Mas a essa mimesis perversa é possível opor a mimesis libertadora, que, descobrindo as relações de semelhança ocultas, faz romper as conexões de domínio.

É no processo de identificação, mimesis psíquica, que, para Freud, o sujeito assimila traços de seu modelo. A identificação, processo formador da personalidade, pode conduzir tanto à autonomia quanto à heteronomia. As condições de libertação também estariam na linguagem: *"...o reino da palavra nomeadora, que salva, através da junção das representações de palavra com as representações de coisa, os objetos perdidos, que flutuam, como sombras, no inconsciente..."*³⁹

Benjamin e as Experiências da Recuperação da Consciência

Guiado pela tentativa de recuperar a consciência que tinha se perdido numa cultura incapaz de traduzir as vivências cotidianas e que tinha lançado o homem num isolamento atroz, Benjamin utilizou-se de várias abordagens,

³⁹ Rouanet, Sérgio Paulo. *Ibidem*, p. 171.

as mais diferentes, disponíveis à época. Abordagens que, juntamente com os recursos da filosofia, arte, teologia e ciência compõem um quadro crítico que, antes de tudo, demonstra um esforço incansável e uma liberdade de experimentação surpreendentes. Assim, aproximou-se do surrealismo, na busca de novas dimensões do real, procurou em Proust a diferenciação entre a memória e a consciência, nos experimentos com o haxixe a intensificação da sensibilidade, na crítica da linguagem a perda da nomeação, na análise do jogo e da embriaguez viu repostas do homem à busca da felicidade e de uma visão imediata do real.

O surrealismo, um movimento essencialmente experimental, compunha-se de uma proposta de investigação que ia além da realidade perceptível.⁴⁰ Capaz de proporcionar uma emergência da subjetividade perdida na "riqueza" de idéias, sustentadora de uma pretensa "subjetividade", o Surrealismo seria uma forma de tentar romper os limites de uma percepção saturada de estímulos por

⁴⁰ O movimento Surrealista teve, como proposta, a expressão do real funcionamento do pensamento. Sem qualquer controle racional ou pré-conceitos morais ou estéticos, tinha como ponto de partida o sonho. Seu primeiro manifesto, em 1924, foi assinado por André Breton, com quem Benjamin teve algum contato. Embora visse nesse manifesto uma possibilidade de se atingir a realidade, não se deteve a ele. Escreveu sobre ele um ensaio intitulado "*O Surrealismo - O último Instantâneo da Inteligência Européia*", quando afirmou existir no surrealismo uma promessa de emergência da subjetividade negada ao homem depois da Revolução Industrial. Seguindo o modelo surrealista, Benjamin escreveu ainda *Central Park*.

uma cultura que usa de artifícios para cobrir de pompa e erudição o contato direto com a experiência.

No seu trabalho *A Imagem de Proust*, Benjamin mostrou que não era apenas o neurótico que estava obrigado a rememorar para tomar consciência de suas fantasias, como pensava Freud, mas o homem do século XX, perdido nos fragmentos do cotidiano, precisava também de conscientizar-se do que foi vivido. Jogado no turbilhão dos acontecimentos que se sucedem numa constante ameaça, ele se vê impossibilitado de encontrar sentido para a sua própria vida. Os acontecimentos murcham e se extinguem, deixando nos rostos traços, não de uma experiência, mas o seu contrário, a própria ausência. São faces de uma nova forma de miséria.

*"A 'la recherche du temps perdu' é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. O procedimento de Proust não é reflexão, e sim a consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isto que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são inscrições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa."*⁴¹

Benjamin reconheceu em Proust uma de suas convicções mais preciosas: a de que existe uma organização subterrânea capaz de unir, numa dimensão mais ampla, os mais dispersos fragmentos de uma experiência vivida. O que por

⁴¹ Benjamin, Walter. *"A Imagem de Proust"*, in: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 46, *Obras Escolhidas* Vol. 1.

algum tempo permaneceu indiferenciado, poderá, através da consciência, ser renovado dentro de uma outra dimensão, a do sentido da vida. Desse modo, os fragmentos que, à primeira vista, são objetos de dispersão e de afastamento, através da consciência adquirem um poder de organização surpreendentemente amplo.

Prosseguindo na busca da recuperação da consciência, ele se volta para a crítica da linguagem, na qual se inserem, entre outros, os trabalhos *Experiência e Pobreza* e o *Narrador*. A perda de contato com suas experiências, empobreceu o ato de nomear do homem contemporâneo. Empobrecimento que, fruto da era industrial, está vinculado a uma riqueza de idéias, que cada vez mais passou a fazer parte da vida das pessoas, mas sem qualquer ligação com elas. E é a partir da constatação dessa enorme, mas paradoxal riqueza, que ele vai introduzir um novo conceito, o de nova barbárie. Em meio a essa riqueza vive um homem desprovido de experiência, sem memória e, conseqüentemente sem tradição, impossibilitado de se apropriar de seu verdadeiro espólio cultural.

"Pois qual é o valor do nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando

*a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza.*⁴²

O conceito de nova barbárie é positivo. É na verdade uma *tábula rasa* da qual uma nova cultura deve se iniciar. E isso se torna necessário porque o homem trocou o seu patrimônio cultural pela *moeda miúda do atual*. Só restaria mesmo "*...começar de novo, contentar-se com pouco, a construir com pouco,...*"⁴³ Mas sempre foi assim, os grandes criadores na ciência ou na arte operaram implacavelmente "*a partir de uma tábula rasa*".⁴⁴ Descartes, Einstein, Klee ou Brecht fazem parte destes criadores que começaram de novo a partir de uma desilusão radical com o seu século "*...e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século...*"⁴⁵ Desilusão porque tiveram a coragem de reconhecer a pobreza, fidelidade porque partiram dela. Por isso mesmo, Benjamin não acreditava que o homem empobrecido da nova barbárie desejasse novas experiências, mas sim libertar-se de todas elas porque essa carga cultural que lhe era imposta, sem qualquer vinculação subjetiva, o tornava cansado.

"Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência

⁴² Benjamin, Walter. "*Experiência e Pobreza*", in: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 115.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 116.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 116.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 116.

inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças"⁴⁶

E para que ele próprio pudesse conhecer as promessas existentes nesse começar de novo, Benjamin procurou na experiência com o haxixe, relatada em *Haxixe em Marselha*, descobrir meios de ultrapassar o estágio de torpor a que a consciência estava submetida. Foi dessa experiência que o conceito de aura se explicitou.⁴⁷ A partir daí, não é difícil constatar a existência de uma semelhança entre os efeitos do haxixe, a embriaguez e o jogo. Estes dois últimos, descritos em *Charles Baudelaire; Um lírico no Auge do Capitalismo e Jogo e Prostituição*, que fazem parte de *As Passagens*.

De fato, todas essas experiências podem ser vistas como uma promessa de felicidade: "A embriaguez é a única experiência na qual nos certificamos do mais imediato e do mais remoto; e nunca de um sem o outro".⁴⁸ Diante da falta de subjetividade imposta pelas técnicas modernas, o homem procura a bebida e o jogo numa tentativa de restituir o seu

⁴⁶ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 116.

⁴⁷ Sob a orientação de dois médicos ex-colegas de ginásio, Ernst Joel e Friz Frankel, Benjamin e Ernst Bloch fizeram, em 1928, experiência com haxixe. Essa experiência resultou na criação de um de seus conceitos mais significativos para a arte moderna: "aura", desenvolvido depois no texto *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*.

⁴⁸ Konder, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, p. 42.

contato com a experiência. Embora estes elementos sejam artificiais, eles conseguem, mesmo que provisoriamente dar uma satisfação imediata.

O jogo, uma de suas paixões, pode também, segundo Benjamin, representar todo o descontentamento com a excessiva objetividade do homem moderno. Porque, para ele, o jogo contém de forma muito clara uma das características mais fortes do ser humano: "...a incansável e inesgotável esperança que nós temos de ser felizes".⁴⁹

É a consciência da pobreza de experiência que leva o homem a procurar uma consciência perdida da realidade. A consciência perdida pode ser recuperada numa "iluminação profana".⁵⁰ Nela, e não no estímulo artificial do narcótico, é que estaria uma promessa de superação do isolamento vivenciado pela pobreza de experiência.

*"Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica."*⁵¹

⁴⁹ Konder, Leandro. *Ibidem*, pp. 43-44.

⁵⁰ A iluminação profana é um conceito desenvolvido por Benjamin, advindo de sua idéia de *aura*. Diferentemente da iluminação religiosa, ela está ligada a idéia de consciência.

⁵¹ Konder, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, p. 43.

Benjamin e a História

Benjamin fundiu as idéias do materialismo dialético à teologia cabalística, empregando o conceito de redenção ("*Rettung*"). Para ele, o mundo estará sempre em pedaços e a história se assemelha a um "amontoado de ruínas", que somente poderão ser salvas através de um longo e paciente recolhimento de fragmentos perdidos e dispersos por toda a história da humanidade. A conjugação da crítica marxista com a teologia fez surgir, de uma só vez, uma mesma proposta de libertação, que poderia ser utilizada tanto pela classe dominada quanto por aqueles que se sustentam na doutrina judaica da redenção, com base na Cabala luriânica.⁵² O materialismo dialético, como uma crítica

⁵² Segundo Gerhson Scholem em sua obra *A Cabala e Seu Simbolismo*, a mística luriânica se originou de Isaac Luria (1534-1572), numa tentativa de dar um sentido para a expulsão dos judeus da Espanha, ocorrida em 1492. Em resposta a esse exílio, Luria trabalha seu mito com uma idéia de redenção, explicando a Criação e a Salvação em três momentos principais. O primeiro momento é o *TZIMTZUM*: Deus se contrai num movimento, criando um vazio, dando a oportunidade de aparecer o mundo e o mal. A luz de Deus atinge com tal intensidade as suas criaturas, semelhantes a vasos frágeis, que se esfacelam em milhares de pedaços. Essa quebra tem o nome de *SCHEVIRA*: através dela os fragmentos jazem distanciados uns dos outros como ruínas. Essa separação é vivida como um exílio, recebendo o nome de *CHECHINA*. Ela representa uma parte exilada de Deus, ou a fidelidade dele a seu povo condenado a fragmentos e a ruínas. É vista como uma fratura ontológica, semelhante à expulsão de Adão do paraíso, ocasionando o pecado original. É explicada como uma queda, a qual somente pode ser unificada através da redenção ou *TIKKUN* - chegada do Messias.

imane, parte do fenômeno para explicitar as contradições que mostram o caminho de uma possível redenção. A mística luriânica parte dos fragmentos, que são encontrados dispersos como estilhaços de uma unidade original desfeita. Submetidos a interpretações, esses fragmentos acabam por desvelar as possibilidades do reencontro com a unidade salvadora. É interessante notar que esse procedimento se assemelha, também, ao adotado pela psicanálise e pela arte de seu tempo. Fragmentos estão nos sonhos, no lixo psíquico, na colagem dos surrealistas e no desdobrar do espaço cubista.

A intensa valorização do fragmento trouxe, como consequência, a necessidade de redefinir a concepção de história fundamentada no progresso contínuo, que nasce no século XVIII. Para Benjamin, um momento histórico contém todos os outros momentos. Cada momento histórico conteria, assim, toda a história e, portanto, estaria também nele contido a possibilidade de redenção. Opôs-se, assim, à visão hegeliana do desenvolvimento progressivo da história, que de certa forma permaneceu implícita no marxismo. Essa história, no entanto, teria somente a perspectiva do vencedor, transformada em história oficial.

Criticando os limites impostos pelos vencedores à escrita e à leitura da historiografia vigente, ao propor que cada fato histórico fosse tomado como único, terminava por contrariar a idéia de progresso, consequência natural do ideal acumulativo do capitalismo. A tarefa da filosofia é,

pois, penetrar no fato histórico, retirando-o do fluxo no qual se encontrava, para, num trabalho de anamnesis, explicitar a redenção prometida que permaneceu nele oculta.

Em cada fragmento vivido existiria o poder de projetar o futuro. "*A história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'*".⁵³ Cada geração possui uma "*...frágil força messiânica, para o qual o passado dirige um apelo*".⁵⁴ No entanto, nem sempre esse apelo é escutado. Obcecados pelo presente onde se travam as lutas, os homens, quando se voltam para o passado, se deparam apenas com ruínas silenciosas. "*Irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ele*".⁵⁵ Aproximar-se de um fato histórico, somente se torna possível quando se objetiva apropriar-se do que não foi falado. Só assim é que os fragmentos desconhecidos para a história oficial emergem. Do mesmo modo que o passado lança um apelo ao presente, este apela ao futuro. Mas somente àqueles para quem as ruínas, no seu silêncio, falaram, estaria reservado escutar o apelo que o presente lança ao futuro. Assim, recorrer ao passado não seria um retrocesso, mas um resgate. Influenciados por Benjamin,

⁵³ Benjamin, Walter. "*Sobre o Conceito da História*", in: *Magia e Técnica, Arte e Política*, Obras Escolhidas, Vol. 1, p. 229.

⁵⁴ Rouanet, Sérgio Paulo. "*Apresentação*", in *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 44.

⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 44.

Adorno e Horkheimer vão posteriormente retomar essa visão: "*Não é da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada que se trata*".⁵⁶

A história da humanidade tem tradicionalmente mantido sobre cada fato uma única interpretação, deixando em seu rastro infinitos fragmentos que jazem em ruínas. "*Hoje, porém, o passado se prolonga como destruição do passado*".⁵⁷ Mas, através de uma abordagem semelhante à do alegorista que retira o objeto do contexto para dar-lhe uma nova significação, a história pode ser vista como um palimpsesto onde, sob o texto visível, se ocultam inscrições soterradas nos escombros de uma história seletiva. Uma linguagem direta e definitiva não teria elementos capazes de retomar as ruínas para fazê-las dizer o que foi impossível ser dito. A opção de Benjamin pela alegoria se afigura como força capaz, como na memória involuntária de Proust, de recuperar, num instante, o apelo de redenção de cada fragmento da história. Para Benjamin, a busca da felicidade a que cada homem tem direito estava intimamente ligada à idéia de salvação.

"Como escreve ainda P.Szondi, a filosofia da história de Benjamin se desdobra no tempo paradoxal do futuro do pretérito: isto que teria podido se construir no futuro do passado. Proust e Benjamin participaram, realmente, da mesma convicção de que o passado comporta elementos inacabados: e além

⁵⁶ Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*, p. 15.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 15.

disso, que aguardavam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver."⁵⁸

A Teoria Benjaminiana das Idéias

Questionando a metodologia científica em vigor nos trabalhos acadêmicos de sua época, Benjamin denunciou a tendência ilusória de se buscar a verdade apoiando-se na exaustibilidade tanto dedutiva quanto indutiva. O pressuposto que suporta essa ilusão se ampara na crença de que uma idéia pode atingir um fenômeno diretamente, isto é, que seria possível ir diretamente da idéia ao fenômeno e deste à idéia. Para Benjamin, a tarefa da filosofia sempre foi a de representar as idéias. Mas isso só poderia ser feito através da restauração do poder nomeador da palavra que tinha se perdido na função de ser mero veículo de comunicação. Neste trabalho de restauração, que é uma anamnesis, o conceito assume o papel de mediador entre o fenômeno e a idéia. Os fenômenos são, por si, distantes das idéias. São os conceitos que organizam os elementos constitutivos dos fenômenos de tal maneira que estes possam apontar para as idéias, suas origens. A esse processo que busca a origem do fenômeno, a idéia, e ao mesmo tempo a representa, Benjamin chamou de *redenção platônica*.

⁵⁸ Gagnebin, Jeanne Marie. *Benjamin*, p. 71.

"Graças a seu papel mediador, os conceitos permitem aos fenômenos participarem do Ser das idéias. Esse mesmo papel mediador torna-os aptos para a outra tarefa da filosofia, igualmente primordial: a representação das idéias."⁵⁹

Sem as idéias, os fenômenos se perderiam na dispersão ou no *continuum* do fluxo da história, enquanto que, sem eles, as idéias estariam desatualizadas e sem vida, exigindo, cada vez mais, um exaustivo e estéril exercício dedutivo. A idéia é o universal, isto é, a essência que pode ser participada por muitos fenômenos. "A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo."⁶⁰ As idéias permanecem obscuras enquanto não são reconhecidas nos fenômenos. Mas esses só são agrupáveis se deles puderem ser extraídos, pelos conceitos, seus elementos constitutivos. Os conceitos organizam os elementos constitutivos do fenômeno e as idéias, ao representarem a si mesmas na linguagem, são a verdade, força sustentadora de sua representação, os fenômenos.

Benjamin via na "descrição do mundo, tal como empreendida por Platão, com sua doutrina das idéias",⁶¹ um esboço válido do mundo dos fenômenos. No *Banquete*,

"...a verdade é apresentada como o conteúdo essencial do Belo, no reino das idéias, e a verdade é considerada bela. A compreensão dessas teses platônicas sobre a relação entre a verdade e a beleza tem

⁵⁹ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 56.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 57.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 54.

importância capital não somente para qualquer filosofia da arte, como para a própria determinação do conceito de verdade".⁶²

Estando num polo oposto ao dos articuladores de discursos normativos e de sistemas acabados, Benjamin acreditava que a explicitação da verdade só poderia se concretizar através de uma imersão nas particularidades aparentemente dispersas. Os discursos normativos e sistemas acabados permanecem na superficialidade ao fracassarem na captura da singularidade, onde reside a possibilidade de revelação da essência. Com isso Benjamin procurou encontrar um caminho alternativo tanto para a exaustibilidade sem lacunas prometida por uma coerência dedutiva como para a fascinação pelo múltiplo própria de uma indução acrítica.

"Se essa reconstrução do método que Benjamin não chegou a aplicar é exata, é lícito supor que as "Passagens", em sua versão final, teriam conseguido o objetivo, contestado por Adorno, de criar para o pensamento filosófico uma nova linguagem, capaz de fixar o que não é captável nem pelas simples imagens, reino das correspondências indiferenciadas, nem pelo simples pensamento, incompetente para transcender suas leis formais de funcionamento: uma linguagem que supõe, em todos os instantes, uma cumplicidade entre o texto montado e as imagens que ele suscita no Leitor."⁶³

Sua experiência com os estudos da Cabala, a postura crítica do materialismo dialético, as sugestões

⁶² Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 52-53.

⁶³ Rouanet, Sérgio Paulo. "As Passagens de Paris II", in *Rev. Tempo Brasileiro*, N.69, p. 39.

provenientes do processo imanente da psicanálise, as pesquisas com o surrealismo e um platonismo *sui generis*, deram-lhe a oportunidade de compor um quadro crítico poderoso, capaz de romper camadas do real que permaneciam intactas quando abordadas a partir de só uma dessas visadas.

Conceitos Auxiliares na Compreensão da Alegoria Benjaminiana

O conceito predominante da *Origem do Drama Barroco Alemão* é o de alegoria, para Benjamin uma forma particular de percepção artística. Esse conceito faz parte de um *corpus* no qual se destacam também *mônada* e *constelação*, cuja função é de auxiliar o conceito predominante na busca da idéia, origem do fenômeno, representado pela obra de arte. Enquanto o conceito de alegoria dissolve o fenômeno nos seus elementos constitutivos, *mônada* e *constelação* os recolhem, reorganizando-os em torno da idéia. A redenção platônica, que retira a idéia da obscuridade e o fenômeno da dispersão, onde se encontravam, não teria sido recuperada para a filosofia da arte sem a explicitação do papel de mediação exercido por esses conceitos no processo crítico. A crítica da arte teria permanecido entregue ora a uma crítica orientada por uma exaustibilidade dedutiva, que

freqüentemente se perde num excesso classificatório, ora a uma indução acrítica que resulta numa mistificação romântica.

As Mônadas

A partir da contribuição de Leibniz, Benjamin se interessou pelo conceito de *mônada*, segundo o qual o universo é constituído por substâncias simples ou *mônadas* inextensas. Cada *mônada* contém a representação de todo o universo, incluindo o passado e o futuro, conhecidos integralmente apenas por uma *mônada* suprema, Deus. Este conceito traduz a concepção de Leibniz de que tudo que é real é infinito. Além disso, o princípio empirista de que nada está no intelecto sem que tenha passado pelos sentidos é incorporado e completado pela ressalva: menos o próprio intelecto.

As *mônadas* não se interagem externamente, mas internamente, através da *mônada* suprema que regula a interdependência entre elas, garantida por uma harmonia preestabelecida. Representando todo o universo e dotadas de uma tendência espontânea para passar das percepções obscuras às mais claras, as *mônadas* se hierarquizam de acordo com os diversos graus de consciência da própria percepção.

Foi através da analogia com as *mônadas* que Benjamin reafirmou a possibilidade do todo emergir através das partes, possibilidade esta que se constitui em um tema frequente da Filosofia, principalmente a partir de Hegel, mas que permanece ainda como uma das questões do homem contemporâneo. A superação dessa dispersão somente se dará através da representação do todo, mas não antes de ser percorrido todo o ciclo de extremos possíveis nele contido. *"A representação de uma idéia não pode de maneira alguma ser vista como bem-sucedida, enquanto o ciclo dos extremos nela possíveis não for virtualmente percorrido."*⁶⁴

A necessidade da inclusão dos extremos só aparece quando se tem a convicção de que a verdade não pode ser expressa através de um pensamento direto. Ela se dá pela superação de cada uma das particularidades e de uma interligação entre uma e outra que, vista por um pensamento direto, permaneceria invisível. Um fenômeno visto por um pensamento que não contempla extremos se expressará através de uma idéia estática que na verdade dilui toda a singularidade do fenômeno. Tal fato faz com que o pensamento perca oportunidades desveladoras e que relações e conflitos aparentemente paradoxais permaneçam, desse modo, velados. Ao contrário, para Benjamin, idéia é *mônada*.

⁶⁴ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, pp. 69-70.

*"O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias, da mesma forma que segundo Leibniz, em seu Discurso sobre metafísica, de 1686, em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais."*⁶⁵

A sugestão da existência de uma unidade oculta na linguagem alegórica do Barroco remete para uma verdadeira coerência que se esconde em meio aos fragmentos, que eram recolhidos em pretensas unidades obtidas a partir de abordagens quer dedutivas, quer indutivas, que acabavam aprisionando a obra de arte em estilos, ao invés de libertá-la de um papel meramente comprovador de definições apriorísticas. É nesse sentido que o conceito de *mônada* vem trazer uma contribuição decisiva no recolhimento daquilo que permanece disperso ou acidental na obra. O mesmo interesse pela Cabala se renova no conceito de *mônadas*, uma vez que elas representam uma abertura para novas possibilidades interpretativas. Como a Cabala que vê contida no finito a possibilidade de infinitas leituras, a Monadologia de Leibniz propõe que no infinitésimo está contido todo o universo. No dizer de Benjamin, não foi por acaso que o autor dessa proposta é o mesmo do cálculo infinitesimal: *"Na perspectiva dessa tarefa, não surpreende que o autor da Monadologia tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal"*⁶⁶ No fragmento infinitesimal reside a

⁶⁵ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 70.

⁶⁶ Leibniz inventou o cálculo infinitesimal, ramo da matemática que lida com diferenças infinitamente pequenas entre valores consecutivos de uma quantidade variável, para obter o todo. É um cálculo que introduz a concepção de movimento e

possibilidade de se encontrar o todo, isto é, a curva que, para o calculista, permanece ainda desconhecida. O fragmento é o que é dado, a curva a incógnita a ser procurada.

O Conceito de Constelação

Para trabalhar este conceito, provavelmente Benjamin se inspirou em Mallarmé (1842-1898) que, em seus últimos trabalhos, se referiu à *constelação*. Em 1924, o termo apareceu na Introdução da *Origem do Drama Barroco Alemão*, ao ser colocada a questão da relação das idéias com as coisas. Não se poderia chegar a uma verdadeira investigação filosófica sem incluir, numa "representação", os extremos, o diferente e o contraditório, como partes de uma mesma unidade.

Posteriormente, em seu trabalho *As Passagens*, escrito em 1936, a referência à *constelação* reapareceu, confirmando que não se tratava de uma simples analogia entre a organização das estrelas e a organização de conceitos. Representava sim, uma procura da superação da dispersão de conceitos. Assim como cada estrela ilumina todas as outras, e pode ser pelas outras iluminada ou obscurecida, num constante lusco-fusco, as múltiplas manifestações do

que considera como exemplo uma curva composta por segmentos que tendem para zero. A partir desses segmentos infinitamente pequenos, é possível obter o todo, isto é, a curva.

pensamento podem conter uma relação ainda incógnita, configurada na *constelação*. No conceito de *constelação*, os fragmentos são estrelas que, ao mesmo tempo, existem por si, têm luz própria e fazem parte de um conjunto. O conceito de *constelação* traz a mesma imagem de *mosaico* só que exprime uma dinamicidade que este não possui.

*"As idéias se relacionam com as coisas como a constelação com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem conceitos dessas coisas, nem as suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das idéias (...) As idéias são constelações, e a medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos."*⁶⁷

As idéias, como as *constelações*, são o ordenamento virtual dos elementos constitutivos do fenômeno. O resultado do trabalho deste ordenamento são as idéias, que são ao mesmo tempo *mônadas*, representação do universo. Esse conceito acolhe, ainda, os excessos e as expressões truncadas e desordenadas dos fragmentos, diferentemente do que se obteria com um pensamento direto *idéia-fenômeno*, e permite ver as relações entre fenômenos díspares da alegoria barroca.

⁶⁷ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 56.

2. O PERCURSO HISTÓRICO DA ALEGORIA

Alegoria, Uma Linguagem Oblíqua

Etimologicamente, alegoria deriva de "allos" - "outro" e "agorium" - "falar na ágora", usar linguagem pública. Falar alegoricamente significa falar em linguagem acessível a todos, remetendo a outro nível de significação, dizendo uma coisa e expressando outra. É por excelência, uma linguagem oblíqua.¹

Quando se fala em alegoria, é comum defini-la como uma figura de linguagem capaz de exprimir, de forma concreta, uma idéia abstrata. Ela é também associada a recursos expressivos que evidenciam a contraposição existente entre a idéia e a materialidade, através da personificação de uma abstração. Para muitos, ela se define ainda como uma expressão artilosa das funções religiosas e políticas, que servem para uma determinada intenção ideológica.² Essas atribuições, embora corretas, não esgotam as suas possibilidades, porque ela possui desdobramentos e recursos expressivos que ultrapassam em muito os limites de uma figuração de algo abstrato.

Embora uma alegoria e uma metáfora partam de princípios semelhantes, elas diferem entre si. Ambas estabelecem uma relação entre dois elementos concretos para

¹ Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, p. 22.

² Kothe, Flávio R. *A Alegoria*.

expressar um significado abstrato. Mas, enquanto a metáfora é construída a partir de uma associação que se apóia na semelhança entre dois elementos diferentes, a associação da alegoria é feita de forma arbitrária, sem nenhuma regra de similaridade. Na alegoria, o significado desejado se incorpora a um objeto escolhido, como resultado de um ato intencional. A diferença existente entre a metáfora e a alegoria se situa no fato de que, nesta, o significante, onde se apóia o significado, pode constantemente ser alterado, o que não acontece na metáfora.³

Por outro lado, as suas diferenças em relação ao símbolo, como entendido pelos românticos, são mais acentuadas. A alegoria, como cada significante foi escolhido de forma arbitrária, não lhe foram impostos limites interpretativos. Além disso, uma intenção alegórica não se prende ao significado sugerido pela sua origem, como acontece no símbolo; por exemplo sino e igreja, cruz e cristianismo. Pelo contrário, ela predispõe sempre a uma renovação de significados. Numa alegorização barroca, uma faca tanto pode significar ciúme como martírio. A alegoria,

³ Na metáfora aparecem o sentido próprio e o sentido figurado, permitindo a inferência do *tertium comparationis*. Na Alegoria só aparece o sentido figurado. O sentido próprio e o *tertium comparationis* são inferidos a partir do contexto.

"A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado in absentia, opera por analogia, através de alusão e substituição." (Hansem, João Adolfo. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. p. 16).

diferentemente do símbolo, exige sempre a presença de um contexto para a sua interpretação. Devido às reinterpretações dos contextos, nos quais as alegorias se inserem, sempre são possíveis novas leituras, pela integração de novos fatos que aparecem no desenrolar da história. Desse modo, as alegorias podem sempre revelar intenções que tinham ficado ainda subjacentes a uma primeira leitura.

A alegoria se assemelha ainda a uma fábula: ambas possuem uma dimensão corpórea e concreta, que lhes serve de instrumento de transmissão de significações intencionalmente induzidas. Tanto uma como a outra possuem, além de estarem estruturadas numa relação de texto manifesto e texto latente, uma dimensão ideal, incorpórea e abstrata. Entretanto, a fábula tem um efeito moralizante, que, embora possa aparecer provisória e ocasionalmente na alegoria, não faz parte de sua estrutura.

Muitas representações alegóricas são feitas através da pintura ou da escultura; a alegoria se harmoniza plenamente ao efeito iconográfico proposto pelos temas. Estes são preferencialmente temas clássicos greco-romanos ou da tradição religiosa. Uma representação iconográfica, muitas vezes ultrapassa o estático de uma obra acabada, aparecendo como cenas vivas no teatro ou num culto. Nesses casos, os recursos cênicos se tornam imprescindíveis e a coreografia se confunde intencionalmente ao enredo. Numa encenação religiosa, tudo é levado em conta; o discurso, os

paramentos, a iluminação, se confundem com a intenção alegórica. Diferentemente de uma representação literária, que conta apenas com as letras maiúsculas para definir uma personificação, a linguagem plástica alegórica utiliza adereços que completam a identificação de cada personagem. Assim, uma intenção alegórica é auxiliada por elementos secundários, que identificam cada personagem, diferenciando-as e ao mesmo tempo contribuindo para a construção de um impacto visual. Não seria possível reconhecer a representação da alegoria da Liberdade ou da Justiça sem que lhes tivessem sido incorporados os adereços que tornassem reconhecíveis os seus atributos. Os olhos vendados, a balança, a espada falam da imparcialidade, do equilíbrio e da firmeza da justiça como se fossem um texto visual que obrigasse a uma leitura.

Ao longo da História, a alegoria desempenhou papéis diferentes, definidos pelo próprio momento histórico, devido mesmo à sua versatilidade, de tal maneira que, na ausência da possibilidade de uma linguagem direta, a sua obliquidade surgia como uma forma de sugerir a existência de um mundo subjacente àquilo que era manifestado.

A Alegoria na História

A alegoria foi o nome dado por Filão de Alexandria (25ac - 50dc), para designar "*o outro dizer*". Através da junção das palavras (*allos*) outro e (*agorium*) dizer, a alegoria passou a ser reconhecida na Grécia helenística como uma linguagem capaz de fornecer, através das aparências, significações subjacentes. Entretanto, antes mesmo de receber este nome, a alegoria já existia e exercia a função de mediar o manifestado e o latente.

A alegoria apareceu na história como uma forma de desvelar os significados e as intenções dos hieroglifos egípcios. Considerados como a emanção da sabedoria divina, cada um dos elementos dessa linguagem continha significações incompreensíveis a uma leitura desprovida de meios interpretativos. Através da necessidade de uma mediação entre os hieroglifos e o povo egípcio, a alegoria passou a ter a função de tornar compreensível cada intenção contida nessas convenções. A religiosidade que envolvia todos os aspectos dessa cultura ultrapassava os limites místicos de modo a organizar sócio e politicamente essa cultura.

No entanto, a alegoria manteve, apesar de sua função profana, uma forte associação com o religioso. Isso se deve ao fato de que, ao desvelar o saber divino, contido em cada um dos caracteres hieroglíficos, ela se viu envolvida com o mistério divino, sugestão que a acompanhou

*objetos - estão contidas, como toda essa série associativa, na imagem sólida e específica da serpente"*⁶

Na sua associação com os hieroglifos, a alegoria conservou o seu vínculo com o sagrado, definindo-se como uma possibilidade de contato do homem com o sobrenatural. Essa sugestão religiosa fez com que, com muita freqüência, a sua função de mediadora entre o sagrado e o profano se confundisse com a própria definição da alegoria.

Na Grécia, a alegoria não teve a mesma atribuição religiosa dos egípcios, mas prestou a mediação de épocas distantes através de uma renovação de significados. Os poemas de Homero,⁷ que haviam envelhecido, tornando-se incompreensíveis para aqueles que já conheciam e veneravam a razão, com a alegoria puderam ser resgatados e reintegrados na cultura clássica grega. Nesse contexto, a utilização da alegoria representou a união de distâncias seculares.

Nos poemas de Homero, deuses antropomorfos, o fantástico e o real se confundiam numa só realidade. Contrastavam com o pensamento daqueles que já tinham adotado

⁶ Finicius, Marcilius. Apud Walter Benjamin, op. cit. p. 192.

⁷ Baseados no dialeto jônico e entremeados de expressões eólias, os poemas de Homero compõem-se de textos representativos de uma fase anterior ao grego clássico. Embora não se possa afirmar a existência de um Homero real, pode-se perceber, nessa obra, uma unidade que, de forma homogênea, se equilibra numa expressão que se configura através de características bem definidas de uma fase anterior ao clássico. Essa obra, estranha ao pensamento clássico, se caracteriza por uma mistura de história e imaginação e expressa um mundo onde seres prodigiosos se confundem às coisas reais e personagens humanas.

como verdade a existência de um deus único. Com a interpretação alegórica, foi resgatada para o pensamento clássico toda uma expressão poética que tinha se perdido no tempo. De fato, a alegoria veio mostrar a possibilidade de razão e imaginação coexistirem. Portanto, ela diminuiu a distância entre duas realidades, restituindo os antigos valores morais ao momento clássico da cultura grega.

O mesmo papel de mediação que exerceu na reintegração dos poemas de Homero na cultura grega, a alegoria desempenhou também no nascimento do Cristianismo. Aqui a leitura alegórica assumiu funções messiânicas e, ao mesmo tempo, adaptou as heranças clássicas e o Antigo Testamento aos novos valores cristãos. Na procura de unir duas diferentes formas de viver, numa experiência de transcendência, o *Cântico dos Cânticos*, composto de sensuais poemas salomônicos, inconcebíveis dentro dos padrões da moral cristã, se transformou em elemento de grande força representativa para a formação das convicções religiosas. Como num texto cristão o amor profano não poderia conter a força religiosa sugerida por Salomão, este, sob um enfoque alegórico, se transforma, ainda que contivesse muitos outros significados, na celebração do amor de Deus por sua Igreja.⁸

Orígenes, teólogo da Igreja primitiva (182-252), viu na alegoria um instrumento capaz de realizar a visão neo-platônica do mundo. Assim como, para o neo-platonismo, o

⁸ Gagnebin, Jeanne Marie. *Alegoria: Que Outro Dizer?*, p. 3.

homem se compunha de corpo, alma e espírito, também os ensinamentos cristãos se faziam em três níveis: "a leitura literal" que tem como correspondência o corpo; "a leitura moral" que corresponde à alma e a "leitura alegórica" que corresponde à perfeição espiritual. É possível que essa analogia tenha sido intuída a partir da descrição do amor em *Fedro*. Do mesmo modo que as dimensões da cidade ideal projetada por Platão, na *República*, se assemelhavam àquelas utilizadas posteriormente por Orígenes para classificar metaforicamente os possíveis ensinamentos cristãos. Através dessa analogia, Orígenes estava na verdade construindo toda uma expectativa em torno da linguagem alegórica, de tal modo que a tornava obrigatória para a transmissão do Cristianismo. É provável que outras concepções platônicas tenham sido utilizadas por Orígenes para integrar a herança cultural clássica às exigências do novo contexto histórico.

No início do mundo medieval, a linguagem alegórica já havia assumido aspectos do Cristianismo que ultrapassavam as atribuições gregas de falar numa linguagem acessível a todos. Como o Antigo Testamento permanecia ainda incompreensível e estranho aos novos valores cristãos, muitos teólogos reconheceram na alegoria um instrumento para alcançar um ideal de perfeição, considerando-a parte da exegese bíblica.

A linguagem alegórica do mundo medieval se estruturou para fins estritamente religiosos. A necessidade de mediação entre a Bíblia e o cristão fez da leitura

alegórica um elemento imprescindível para a prática religiosa do século III ao século XII. A alegoria tornou-se uma linguagem exclusiva dos pregadores, que, admitindo o ideal de perfeição sugerido por Orígenes, a associaram ao ritual e às celebrações do Cristianismo. Concebida como mediadora da relação entre Deus e os homens, a alegoria por muito tempo conservou esse estatuto, mesmo quando outras funções passaram a ser-lhe atribuídas.

Santo Agostinho (354-430), filósofo e Padre da Igreja, tributário do pensamento neo-platônico, à semelhança de Orígenes, considera a tradução dos textos das Escrituras como uma necessidade para se atingir a fé. Nessa tradução, somente possível através da alegoria, é que o cristão poderia encontrar o sentido para a sua fé.

*"Já não julgava temerárias as afirmações da fé católica, que eu supunha nada poder retorquir contra os ataques dos maniqueus. Isto consegui-o eu por ouvir muitíssimas vezes a interpretação de textos enigmáticos do Velho Testamento, que, tomados no sentido literal, me davam a morte. Exposta assim, segundo o sentido alegórico, muitíssimos dos textos daqueles livros, já repreendia o meu desespero, que me levava a crer na impossibilidade de resistir àqueles que aborreciam e troçavam da lei e dos profetas"*⁹

Nessa afirmação, percebe-se que, além de sua influência na vida pessoal de Santo Agostinho, a alegoria

particularidades do homem medieval se confundiram numa mesma identidade. Enquanto inquietações pessoais e dúvidas religiosas puderam ser respondidas pelas *Escrituras*, as interpretações alegóricas eram suficientes para explicar o mundo.

Desde os primórdios do Cristianismo que se procurava, no Antigo Testamento, justificativas e confirmações que identificassem Cristo com o Messias. Dessa maneira, a leitura alegórica dirigiu-se para o Antigo Testamento à procura de evidências que confirmassem a existência de Cristo como Deus encarnado. Assim, somente os iniciados no universo cristão poderiam reconhecer as verdades contidas nas *Escrituras*. Impregnado pela leitura alegórica, o homem medieval se encontrou nela, uma vez que ela incorporava a interdição do seu contato direto com o mundo. Interdição que se mostrava, através de seus *Bestiários*, onde registrava-se animais curiosamente imaginados, pois o homem medieval não se valia, nas suas interpretações, do contato direto com a natureza. A *Physis* clássica foi substituída pela *Natura* latina, idealizada ao ponto de tornar desnecessário qualquer questionamento que envolvesse a natureza, pois tudo já estava explicado alegoricamente pelo *Gênesis*. A história era concebida "...como um processo inscrito na história da salvação, e

cujo telos era a dissolução escatológica da cidade terrestre na cidade de Deus".¹⁰

A partir do século XII, porém, a cultura ocidental passou por transformações profundas que mudariam radicalmente a relação entre o homem e o mundo. O contato com os povos orientais, a recuperação de textos gregos, o surgimento das escolas vão ter como consequência o aparecimento da necessidade de resgatar os contatos perdidos com a natureza. O pensamento que passou a predominar trouxe consigo a exclusão de qualquer tipo de mediação que pretendesse conter verdades teológicas ou construir, de forma arbitrária, laços entre uma possível explicação do mundo e o próprio mundo. Aos olhos desse novo enfoque, uma interpretação alegórica já não mais se sustentava.

Até aquela época, a abordagem de um fato histórico não se diferenciava de uma lenda ou de uma estória mantida pela tradição religiosa, tendo em vista a não necessidade de comprovação de sua veracidade. A verdade se mantinha apenas pela garantia da autoridade da tradição. Entretanto, quando novas formas de pensar passaram a fazer parte do mundo, no qual se ensaiava o retorno à razão como critério de julgamento, tornava-se necessária a comprovação pela história de cada um de seus fatos. Diante dessa nova perspectiva, ao perder a sustentação que recebia da

¹⁰ Rouanet, Sérgio Paulo. "Apresentação", in *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 35

tradição, a história diferenciou-se das lendas. A necessidade de fundamentação científica revelou a fragilidade da alegoria como mediadora entre o homem e o mundo, possibilitando o surgimento de discussões sobre os dogmas que sustentavam a sua inquestionabilidade.

Desfeitos os laços com o sagrado, a alegoria passou, no Renascimento, a ser utilizada como uma linguagem profana capaz de expressar a perplexidade do homem com a natureza. O *telos* já não era mais a salvação prometida pela cidade de Deus, mas o destino da alma humana se "...volta para o mundo das essências".¹¹ O mundo é dúplice: "...a visibilidade mesma é dupla, pois é exterior e sensível, própria dos olhos 'físicos', e interior e ideal, própria de 'olhos da alma'".¹² Nesse momento, o homem renascentista pôde buscar nos pré-socráticos e em Platão um apoio para um contato mais direto, visual e tátil com a natureza. A alegoria vai articular um sentido inteligível que se deixa apreender na multiplicidade do sensível. Esse novo contato trouxe-lhe a consciência da vacuidade da linguagem dos eruditos medievais, importante para expressar a complexidade desse mundo que passavam a vislumbrar. Assim, Leonardo da Vinci, (1452-1519), recorre a Platão de forma alegórica, numa versão do "*mito da caverna*", para expressar a sua perplexidade diante da nova abordagem da natureza:

¹¹ Hansem, João Adolfo. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, p. 83.

¹² Idem, *ibidem*, p. 75.

"Movido pela minha sedenta vontade, ansioso por ver a abundância das várias formas estranhas feitas pela artificiosa natureza, perdido entre os rochedos sombrios, cheguei à entrada de uma grande caverna: diante desta, um tanto estupefato e ignorante de tal coisa, com os rins dobrados em arco e a mão cansada assentei no joelho, fiz sombra com a mão direita sobre as pálpebras baixas e quase fechadas; e dobrei-me várias vezes para um lado e para outro, para ver se discernia alguma coisa; e isso era-me impedido pela grande obscuridade que lá dentro havia. Passando algum tempo, surgiram de súbito em mim duas coisas, medo e desejo de ver se lá dentro existia alguma coisa miraculosa".¹³

Essa descrição alegórica feita por Leonardo da Vinci expressa o deslumbramento contido no próprio Renascimento, que, através de um sincretismo de idéias buscadas em antigas tradições, situadas fora do Cristianismo, renova o seu olhar para a natureza. A volta à alegoria e à Platão se dá exemplarmente na "Academia Platônica" reunida em volta da figura de Marcilius Ficinius. Ali todo um esforço se fez para recuperar o neo-platonismo que se apoiava nas obras de Plotino, Proclo e Pseudo-Dionísio, Jâmblico e Horapolo. Nesse momento, as tradições que tinham ressurgido, juntamente com a greco-romana, estavam acompanhadas de divergências, provocando tensões que exigiam uma unidade. Nessa aparente impossibilidade de unidade, a alegoria foi usada para unificar numa única linguagem a expressão da tradição greco-romana, os elementos da astrologia, da alquimia, da Cabala, da Escolástica e a

¹³ Casini, Paolo. *As Filosofias da Natureza*, p. 73.

Patrística. Essas distintas tendências, agrupando-se em torno da linguagem alegórica, mostraram novas formas de expressões.

Lutero (1483-1546), através de sua obra *Schriftprinzip* (*Princípio da Escritura*), destituiu a alegoria de sua tradicional função religiosa. Questionando o dogma e a validade interpretativa da alegoria, ele devolveu às *Escrituras* a autoridade como matéria de fé, restabelecendo a ligação direta do homem com Deus. A figura mediadora, interpretante dos textos sagrados, foi assim excluída. Dispensando a Igreja Católica e, por conseguinte, o sacerdote, como mediadores entre o homem e Deus - mediação estruturada deste Orígenes - Lutero, na sua tradução da Bíblia, abandonou o *sensus allegoricus* e adotou o *sensus litteralis*. A linguagem alegórica perdia assim, definitivamente, qualquer missão messiânica.

Mas a tensão proveniente de uma oposição entre o sentido próprio e o sentido figurado de um texto permanecia, instigando sempre a busca de uma solução. A multiplicidade do mundo sensível, as interpretações imediatas do estilo literal, compreendido desde Orígenes como tosco, continuavam a exigir um sentido espiritual, que se ocultava na aparência das coisas. De qualquer forma, a alegoria guardava uma promessa de transcendência, a qual o homem sempre relutou em abandonar.

No século XVII, as vivências de um mundo percebido como em dissolução vão encontrar, na alegoria, a sua linguagem privilegiada. Os sentimentos de perda e as experiências religiosas advindas da Contra-Reforma, levam esse homem a uma profunda melancolia, já vislumbrada por Durer, que em uma gravura mostra um anjo circundado de objetos, mas alheio a todos eles.¹⁴ O melancólico submete o objeto a uma rinação (*Gruebeln*), na procura incessante de restituir ao objeto o seu significado perdido. Nisso ele se assemelha ao alegorista que, retirando o objeto de seu contexto, atribui-lhe um novo significado. A alegoria será então a linguagem, que vai permitir ao melancólico, que vive num cenário de ruínas, permeado de cadáveres e esqueletos, expressar a vivência de extrema transitoriedade como história submetida às leis imutáveis da natureza. E vai ser justamente nas possibilidades expressivas da alegoria reveladas pelo século XVII que Benjamin pôde compreender tudo aquilo que permaneceu obscurecido para a história

¹⁴ Na "Origem do Drama Barroco Alemão", Benjamin recorre ao estudo de uma gravura feita por Albrecht Durer (1471-1528), "Melancolia" (1513), para representar a acedia do homem barroco. Ele busca através dessa obra definir as classificações da melancolia desenvolvidas desde a Idade Média, por uma corrente aristotélica de forte influência árabe que classificava a melancolia como uma doença proveniente das influências de Saturno. A acedia, que significa inércia ou apatia, ou, para usar uma classificação benjaminiana, *spleen*, define o melancólico como um ser que, em meio a objetos, se entrega a devaneios. Dentro dessa perspectiva, tanto o homem barroco quanto o homem contemporâneo, cercados de objetos, estão sujeitos a essa acedia, doença da alma insatisfeita pelo excesso de materialidade a que está condenada.

oficial. Nessa "volta", ele iria encontrar o apoio de que necessitava para mostrar a alegoria como linguagem privilegiada para expressar o desamparo de um mundo em ruínas. Mais adiante, no capítulo 4: *Alegoria e o Drama Barroco*, as relações da linguagem alegórica com a manifestação barroca, característica desse século, serão analisadas de modo a explicitar o imbricamento linguagem-fenômeno.

Os clássicos franceses do século XVIII, numa tentativa de organizar os elementos da linguagem, apropriaram-se da alegoria, modificando o sentido que a alegoria teve no período barroco e inserindo-a na retórica, para atribuir-lhe a função de ornamentação. Dentro desse sentido embelezador, a alegoria passou a fazer parte de uma cuidadosa classificação lógica elaborada pela Escola de *Port-Royal*.¹⁵ Essas regras chegaram até o século XIX, quando tornou-se necessário redefinir as teorias da linguagem, do mesmo modo que se tornara premente repensar os valores sociais e políticos.

¹⁵ Segundo Todorov, a Escola de Port-Royal organizou minuciosamente as regras de gramática, e descaracterizou o sentido inicial da retórica. Essa, originária da democracia, existiu enquanto foi necessário um discurso persuasivo para se atingir objetivos. Entretanto, quando a utilização da argumentação persuasiva se prendeu ao emprego de normas manipulatórias de opinião, impedindo o exercício democrático da retórica, a alegoria passou a ser um mero adorno.

No século XIX, na vigência do movimento Romântico, a alegoria passou por redefinições que a transformaram de ornamento em um elemento de oposição ao símbolo. A sua importância foi atenuada pelo exacerbado valor que o símbolo recebia nesse movimento. A partir da obra de Goethe: *Objetos das Artes Figurativas* (1790), o símbolo passou a representar uma síntese do movimento romântico e a alegoria só aparece em contraposição a ele. Dentro desse contexto, qualquer menção que se fizesse a outra linguagem que não o símbolo, serviria apenas para realçar a sua superioridade. Na verdade, foi a partir da crítica ao Romantismo, e conseqüentemente ao símbolo como elemento privilegiado de expressão, como entendido pelos românticos, que Benjamin pôde resgatar a alegoria. No capítulo 3: *Crítica da Concepção Romântica da Alegoria*, procurou-se mostrar o que há de peculiar na sua crítica ao Romantismo.

Ao esgotar os recursos da retórica e a linguagem simbólica dos românticos, a alegoria reapareceu no mundo contemporâneo como uma tentativa de expressar o bizarro e o grotesco que exigiam uma manifestação estética apropriada e que já não podiam permanecer contidos nos padrões idealizados do Romantismo. A partir do estudo de Baudelaire, Benjamin pôde perceber a existência de uma semelhança entre as questões fundamentais colocadas no século XIX e as do século XVII, quando surgiu o Barroco. Ele pôde reconhecer, na linguagem poética de Baudelaire, a mesma experiência de luto e de melancolia advindos de perdas vividas pelo homem

Barroco. Foi somente a partir da crítica ao Romantismo que a analogia entre esses dois momentos históricos tornou-se possível. De fato, era impossível manter qualquer padrão estético fixo, como preconizado pelo Romantismo, depois do nascimento do capitalismo. A alegoria vai se mostrar como a linguagem adequada para expressar um mundo saturado de objetos.

No momento em que muitas mudanças tinham sido introduzidas no mundo, alterando os estatutos dos objetos artísticos, transformando-os em mercadoria, a alegoria seria a única linguagem capaz de expressar todo o pesar contido na dissolução dos antigos valores. O Romantismo se propunha a neutralizar a força dessas transformações, através da adoção do símbolo, mas fracassou porque acabava por excluir o próprio mundo que nascia dessas mesmas transformações. O símbolo romântico, que privilegiava a harmonia e um ideal de belo, não continha elementos que pudessem corresponder às necessidades da linguagem poética desse momento da história. Baudelaire, percebendo a inadequação do símbolo como força expressiva da nova realidade, soube ressuscitar a alegoria em sua concepção barroca, para restituir à linguagem poética, os elementos necessários para expressar a vivência de perda.

Tendo que conviver com objetos definidos *a priori* definidos por uma existência precária e não se apoiando mais na sacralidade, a arte integrou a si o valor de troca, experiência profana vivida como perda de estatutos e como

degradação ontológica.¹⁶ Nesse momento, somente uma linguagem estruturada dentro de padrões mais flexíveis do que as formas românticas poderia reorganizar a relação entre o homem e o objeto de arte, agora consciente de sua materialidade.

A linguagem alegórica que reaparece no século XIX tem a mesma vivência de ruína do homem barroco, condenado a uma materialidade sem promessa de transcendência, mas a

"... alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas."¹⁷

Assim, como faz parte da vida do homem contemporâneo conviver com a finitude, faz também parte dela expressar-se através de uma linguagem provisória como é a alegoria.

A reintegração das formas alegóricas na linguagem poética contemporânea, observada por Benjamin a partir de Baudelaire, resgata a voz oprimida pelos critérios estéticos idealizados. É justamente na provisoriedade e na arbitrariedade da alegoria que está toda a força expressiva

¹⁶ Baudelaire percebe que como tudo no capitalismo, os seus poemas tinham sido também transformados em mercadoria. Obrigado a vendê-los como um produto para ser consumido, ele vivencia essa experiência como uma perda e a expressa através do luto, num processo semelhante ao do homem barroco. Ele o faz através da alegoria, porque somente ela poderia sintonizar-se com o seu sentimento de perda.

¹⁷ Benjamin, Walter. "Parque Central", p.164, in: *Charles Baudelaire: Um Lírico No Auge do Capitalismo, Obras Escolhidas, Vol. III.*

includidora do grotesco e do estranho que fazem parte do cotidiano do homem oscilante, nascido com o capitalismo, cuja percepção se baseia no choque (*Schockformiges*).¹⁸ Ela seria ainda a única forma de expressão capaz de explicitar a tendência da arte contemporânea em destruir a aparência, e assim procurar na própria arte outros significados que se situariam além dela mesma.

"O interesse de Benjamin, porém, incide sobre as formas não afirmativas da arte; em sua investigação sobre a tragédia burguesa, construiu o conceito de alegoria como uma categoria que contrasta com a totalidade individual da obra transfiguradora. A alegoria que exprime a experiência do sofrimento, da opressão, do negativo, contrapõe-se à arte simbólica, que promete e antecipa a felicidade, a liberdade, a reconciliação e a realização. Enquanto esta necessita, para a sua decifração e superação, da crítica da ideologia, aquela é ela mesma crítica ou, pelo menos, remete à crítica".¹⁹

¹⁸ Ao se referir ao cinema, Benjamin aborda a questão da experiência de choque a que o homem contemporâneo está sujeito, para, através dela, demonstrar a sintonia existente entre o homem do século XX e a sua forma de se expressar contida no cinema:

"O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente." (A Obra de Arte Na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica, p. 192, in: Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas, Vol. 1).

¹⁹ Habermas, J. Apud Lúcia Helena - Totens e Tabus da Modernidade Brasileira, p. 23.

Resgatado o papel da alegoria no mundo contemporâneo, aparece também a possibilidade de resgatar o que permanecia oculto na história, reprimido pela força do ideal romântico. A harmonia preestabelecida não tinha deixado espaço para a existência do feio ou grotesco contido nas vozes dos vencidos. O resgate da linguagem alegórica, dentro da concepção barroca, representa a inclusão de ruínas vividas, até então ignoradas pela história oficial.

3. CRÍTICA DA CONCEPÇÃO ROMÂNTICA DA ALEGORIA

O Símbolo: A linguagem do Romantismo.

Por volta de 1820, o Romantismo florescia; ao mesmo tempo transformações profundas trazidas pela Revolução Industrial repercutiam em todos os setores da cultura. As formas artísticas tradicionais, reagindo à nova realidade, iriam buscar adaptações que lhes assegurassem o seu lugar privilegiado de definir padrões estéticos. A reprodução técnica modificando as concepções de tempo e espaço vai alterar o produto artístico.

O Romantismo nasce de uma oposição à postura racional do Classicismo. Manifestava-se através de um discurso com tendências anticientificista, que exacerbava o emocional e se alimentava de uma multiplicidade de elementos místicos. A proposta racional do Iluminismo contida no clássico não conseguia expressar as contradições surgidas no bojo das transformações trazidas pela Revolução Industrial. O Classicismo, acreditando na razão, promovia o político, idealizado nas inspirações greco-romanas. Isso terminava por afastar as preocupações clássicas dos eventos cotidianos, onde podiam sempre surgir emoções, o que, dentro de seus princípios, vulgarizava a arte, afastando-a de seus critérios estéticos.

O momento do surgimento do Romantismo se caracteriza pela intensa substituição do trabalho braçal pela máquina. Os homens se achavam perplexos e amedrontados. Muitas de suas atividades laboriosas, milenarmente exercidas, tinham se transformado em trabalho de máquinas. A cada dia a força de trabalho humano era substituída por novas invenções, o que trazia a ameaça de perda de sua função profissional. Todas as suas preocupações se concentravam, por isso mesmo, em proteger as relações que ameaçavam sucumbir na voragem das transformações. Todo esse esforço de proteção permanece no nível das questões imediatas impostas pelo cotidiano. As questões ontológicas e religiosas, impedidas de serem explicitadas pelos temores cotidianos, serão então canalizadas pelo pensar romântico. É nesse pensar que o homem vai reencontrar a sua permanência perdida. Reencontrado esse lugar, do qual é retirada a nova linguagem, o homem poderá então buscar formas de adaptação que o ajudarão a incorporar as transformações.

O Romantismo encontrará no símbolo o apoio para resguardar a arte do perigo da diluição dos valores ligados ao sagrado, contidos na nova realidade histórica. O símbolo tem a sua origem na tradição religiosa e visa ligar dois aspectos da realidade de tal maneira que uma delas represente inteira e imediatamente a outra. Para que isso ocorra, a realidade representada é institucionalizada no símbolo, isto é, o símbolo é um signo que é interpretado a

partir de uma convenção ou de um hábito. É intenção do símbolo que a sua interpretação leve a um arrebatamento pela emoção. O símbolo tenta assim restituir o sagrado perdido na particularidade e imanência das questões que subjugavam o homem do século XIX.

O Romantismo vai conviver historicamente com mudanças profundas que viriam desestabilizar conceitos arraigados e essenciais para uma definição da arte. O objeto de arte, até então considerado como peça única, portanto mantendo a sua aura de sagrado, enfrenta o assédio da multiplicidade advinda da reprodução técnica, da ampliação de seu público, surgindo o receio da vulgarização e da perecibilidade ao se sujeitar às leis de mercado.

Ultrapassando os limites definidos pela sociedade agrícola, a sociedade industrial desenvolveu novos padrões produtivos onde se tornou possível a reprodução até mesmo de objetos artísticos. A sociedade industrial, ao ampliar o espaço de influência das manifestações artísticas, passa a exigir inovações nas concepções estéticas. As mudanças ocorreram tanto na produção como na recepção da arte. Mantida durante séculos a ligação com o sagrado, a arte viveu como perda o seu desligamento com o objeto de culto. A estreita ligação do artístico com o religioso dava à arte a ilusão de poder construir objetos cuja fugacidade e materialidade poderiam permanecer ocultos. Essa ilusão mantivera a arte intocável, atribuindo-lhe superioridade sobre todos os outros objetos.

Durante muito tempo, os homens acreditaram que a essência de uma obra de arte estava na sua unicidade. Dessa crença a sociedade retirava sinais que reforçavam seus sentimentos de segurança. No momento em que a arte tornou-se passível de reprodução, os mistérios se desvaneceram.

"Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra".¹

Destruída a segurança de sua inquestionabilidade, a obra de arte parecia ter perdido a sua essência.

Pela primeira vez na história, a mão foi desobrigada do fazer artístico. A litografia e a fotografia ampliaram enormemente o campo de recepção da obra de arte. Democratizando a fruição, essas novas formas de expressão traziam consigo os riscos de banalizar o objeto cujo valor, pensava-se, residia na sua singularidade. A essência que aí parecia se localizar migra para um lugar desconhecido.

A reprodução técnica da arte exigia da estética uma nova conceituação do próprio objeto artístico. No entanto, as questões colocadas só começarão a receber possíveis respostas praticamente um século após, com o movimento Bauhaus². As mudanças históricas trazem

¹ Benjamin, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", p. 167, in: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas*, vol. 1.

² A própria definição de "objeto" artístico é recente:

"Nem toda a cultura produz objetos: o conceito é próprio da nossa cultura, nascida da Revolução

transformações que, embora sejam significativas, não são perceptíveis para seus contemporâneos. Aos poucos, porém, essas transformações vão tomando forma e se definindo em torno de conceitos que organizam questões ainda difusas. No século XIX, na verdade, o produto não era ainda percebido como um objeto, isto é, o produto da atividade artística tinha perdido a sua ligação com o sagrado e não tinha ainda recebido a sua função sígnica. Somente no século XX foi que o produto passando a ter também uma função sígnica, transformou-se em objeto. O Bauhaus vai semantizar o produto, incorporando-o numa nova visão estética. O produto se destaca de sua indiferença para se colocar como objeto da fruição estética.

"Antes do Bauhaus, não há objetos, propriamente falando; depois, e segundo uma lógica irreversível, tudo entra virtualmente na categoria de objeto e será produzido como tal. Por isso, qualquer classificação empírica (Abraham Moles, etc) é irrisória. Pergunta-se se a casa, o vestuário são 'objetos' ou não, onde começa o objeto, onde termina para se tornar edifício, por exemplo - toda esta tipologia descrita é vã. Porque o objeto não é uma coisa nem mesmo uma categoria, é um estatuto de sentido e de forma. Antes do advento lógico ou desta forma/objeto, nada o é, nem sequer o utensílio quotidiano; depois, tudo o é, tanto

Industrial. Contudo, mesmo a sociedade industrial conhece ainda apenas o produto, e não o objeto. O objeto só começa verdadeiramente a existir com a sua libertação formal enquanto função/signo, e esta libertação só aparece com a mutação dessa sociedade propriamente industrial para aquilo a que se poderia chamar a nossa tecno-cultura..." (Baudrillard, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*, p. 239)

*o prédio como a colher de chá, como a cidade inteira. É o Bauhaus que edifica esta universal semantização do meio ambiente, em que tudo se torna objeto de cálculo de função e de significação."*³

Ao incluir nos temas artísticos atos corriqueiros sem nenhuma notoriedade política ou envolvimento com o sagrado, a litografia e a fotografia estavam inconscientemente incluindo na história, através de uma redefinição do objeto artístico, todos os atos humanos. Tornara-se impossível manter o privilégio de fatos heróicos ou sagrados como temas de uma obra de arte. Hábitos comuns do viver tiveram que ser incluídos na arte. A reprodução vai facilitar a descoberta do potencial artístico imerso no cotidiano. O vínculo, pensado como indissolúvel, da arte com o sagrado, com fatos mitológicos ou históricos estava definitivamente rompido. Pela tradição, somente estes seriam dignos de representações artísticas. A importância inusitada do cotidiano na expressão artística foi tão intensa que acaba por influenciar a historiografia que passa a questionar o valor do próprio fato histórico.

A partir desse momento, as respostas a questões provocadas pela reprodutibilidade técnica não mais serão definitivas. O espaço que a arte ocupava perde a sacralidade de que até então dispunha. Já não mais ocupa apenas igrejas e palácios, mas se volta para o cotidiano, de onde retira seus temas, e se instala em lugares mais profanos. Espaços

³ Baudrillard, Jean. *Para Uma Crítica da Economia Política do Signo*, p. 240.

aparentemente desconcertantes para um conceito de arte vinculado à peça única.

Mas, paradoxalmente, a solução encontrada para se reorganizar a arte frente as novidades trazidas pela nova sociedade industrial, foi a adoção de elementos místicos. Fazem parte destes elementos a astrologia, o esoterismo, a gnose, e a escolástica. Algumas das características organizadoras dos antigos valores poderiam desse modo ser conservadas no novo produto artístico gerado pela reprodução mecânica. Os temas cotidianos, vistos através dessa nova sacralidade, puderam ser integrados no mundo da arte que tem, assim, seu espaço de recepção ampliado.

O aparecimento do jornal e o nascimento do romance são outras formas de expressão que só puderam surgir com o advento da Revolução Industrial. Elas também vão introduzir transformações que afetarão drasticamente as relações entre o homem do século XIX e a obra de arte.

A Litografia

A reprodução mecânica da arte existia desde a Idade Média, quando apareceu a xilogravura. Mas o seu produto tosco não introduzia nenhuma inovação artística, o que fez com que não ocupasse um espaço significativo na arte de seu tempo. Com a litografia, porém, surgia na arte uma

forma de gravura muito aprimorada. Com um esmerado padrão técnico de reprodução, a litografia teve, desde sua origem, um espaço novo e bem definido nas artes plásticas. Sua influência é semelhante à da imprensa na literatura; expressa de uma só vez a forma e o conteúdo da nova realidade histórica.⁴

A litografia vai ocupar um espaço anteriormente reservado apenas ao desenho, devido ao alto grau de perfeição obtido na reprodução. Por serem feitas a partir de uma matriz de pedra, suas cópias poderiam manter a mesma nitidez, somente conseguida, até aquele momento, através de um desenho feito diretamente no papel. Diferentemente da xilogravura, que sofre as interferências do desenho natural da madeira, a litografia reproduz com admirável perfeição técnica o mesmo desenho feito na matriz.

⁴ A litografia foi casualmente inventada em 1798, em Munique por Aloys Senefelder (1771-1834), ao substituir o cobre, usado como matriz de uma gravura, por pedra (de Kelheim, encontrada na Europa Central). Embora esse processo tenha sido descoberto através de uma procura de formas mais fáceis de preparar uma matriz, seu produto foi excepcionalmente superior a outras formas de reprodução já conhecidas. Utilizada a princípio para copiar música, adaptou-se com perfeição ao desenho. Em 1818, Senefelder publica um estudo técnico sobre sua descoberta e, em 1826, ele amplia seus conhecimentos litográficos chegando a obter a impressão a cores. A litografia transforma-se em técnica artística de grande importância, quando, em 1825, na França, Goya (exilado em Bordéus), passa a utilizá-la. Um ano mais tarde, Delacroix ilustra *Fausto* de Goethe. Em 1828, Daumier usa a litografia para periódicos com críticas sociais e políticas, popularizando-a e ela passa, a partir daí, a ser usada para a confecção de cartazes.

Esse atributo técnico lhe garantiu uma popularidade extraordinária; uma arte de alta qualidade tinha se transformado em objeto acessível a um grande número de pessoas. Embora se questionasse o seu valor, baseando-se na questão da autenticidade, não se podia mais desconhecer o seu papel renovador. Sua importância está no potencial de um espaço artístico que se tornava cada vez maior. Através de uma reprodução mecânica, tinha-se conquistado a possibilidade de se fazer das artes plásticas um amplo meio de comunicação. A arte ampliava sua autonomia em relação a temas antes inaceitáveis, como cenas da vida cotidiana. Um novo padrão estético tinha surgido, nas cenas prosaicas do cotidiano descobriam-se novos conceitos de "belo". A gravura diminuiu as distâncias entre a obra e aquele que a apreciava. Favorecido por seus atributos técnicos e pela escolha de seus temas, o novo produto artístico contribuiu para que uma arte, antes reservada a poucos, pudesse atingir um número maior de espectadores.

*"Com a Litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob forma de criações sempre novas."*⁵

⁵ Benjamin, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", p. 166, in: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas*, vol. 1.

Quando a arte se tornou popular, acessível a um número maior de pessoas, a certeza da existência de um "belo", que se sustentava na concepção de peça única e original, foi destruída. Toda uma tradição artística se viu assim ameaçada. Como toda obra de arte tem uma marca histórica que, além de identificá-la, revela a origem de sua criação, o que na verdade se temia era que as cópias obtidas através da reprodução técnica não pudessem mais conservar tal característica. *"É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra."*⁶ Com isso pensava-se que a identidade histórica contida numa obra individualmente concebida estaria perdida. De fato, o que se perdia era o contato íntimo que unia o criador à peça construída como única. A originalidade como peça única perdeu o seu sentido.

A autenticidade, reconhecida até então como critério necessário para reconhecer uma obra de arte, não mais poderia oferecer uma maneira segura de averiguar valores estéticos. A obra de arte, ao ter a sua essência intensamente questionada, acaba por desvelar outras possibilidades estéticas ainda desconhecidas. A divulgação da litografia alterou o cotidiano, modificando em profundidade as relações com a experiência estética. Hábitos comuns, que até então passavam despercebidos, passaram a ser temas de gravuras. Ao apontar a presença do interesse estético por hábitos cotidianos, como "ir às compras",

⁶ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 167.

"vagar pelas ruas", o homem modifica sua ligação com o trivial. O que aparentemente constituía algo irrelevante passou a ser merecedor de uma atenção especial, portador de um valor estético surpreendentemente novo. Temas comuns ocuparam o lugar reservado a temas religiosos e políticos, e a vida prosaica de qualquer cidadão adquiriu uma importância histórica anteriormente inimaginada.

Não foi essa a primeira vez que obras de arte destituíram os privilégios de temas sacramentados, mas foi essa a primeira vez em que se pôde ter uma clara consciência desse fato. Foi nesse momento que as obras puderam ser difundidas para um público muito maior do que aquele que geralmente participava do mundo da arte. Muitas obras barrocas de inspiração popular já abordavam temas corriqueiros, mas por serem *peças únicas* mantinham um distanciamento que impossibilitava a tomada de consciência de sua importância, enquanto fato do cotidiano. Nenhuma peça concebida como única pôde, em outra época, conquistar a mesma popularidade alcançada pela litografia.

Uma das tentativas de preservar os valores artísticos, então ameaçados pelo processo de reprodução da arte, levou o gravurista a tentar manter a identidade de cada cópia, enumerando-a. A capacidade de se reproduzir inúmeras vezes sem perder o seu valor original exigia critérios que integrassem esse novo fato, pois tornara-se irrelevante diferenciar as cópias do original.

"...enquanto, o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica".⁷

Identificando cada uma das cópias e limitando o número de reproduções, o gravurista pretendia preservar a sua série de um possível desgaste. A última cópia leva a marca de seu autor, que, como num ritual, encerra o processo com a inutilização da matriz. Cada cópia está possuída do mesmo valor. Desse modo as novas técnicas artísticas pareciam procurar manter padrões tradicionais num contexto novo.

O objeto artístico, mantido como vínculo entre o profano e o sagrado pelas concepções estéticas construídas na inquestionabilidade da ligação com o religioso, perdeu a sua função mediadora ao ser tocado pela imanência incontida da era industrial. No momento em que apareceu na história a possibilidade de fazer cópias tão perfeitas, e com o mesmo valor de autenticidade que o original, a estética tradicional não mais pôde se organizar dentro dos mesmos princípios que a sustentaram durante séculos. O objeto de arte se transformou em mercadoria e, assim, adquiriu valor de troca comum a qualquer produto da era industrial.

Apesar de intuída a importância da existência de valores estéticos, ainda desconhecidos, na litografia, os teóricos da arte mantiveram com ela uma certa reserva e uma desconfiança que os instigavam sempre a novos

⁷ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 167.

questionamentos. A questão da autenticidade foi um dos elementos mais presentes nos debates da estética do século XIX.

A Fotografia

Antes mesmo que a litografia tivesse atingido toda sua popularidade, a fotografia introduz outra forma de reprodução mecânica dotada de maior perfeição técnica. E, se os efeitos da litografia foram capazes de questionar o papel da arte, foi o surgimento da fotografia que trouxe a contribuição mais importante para as reformulações dos conceitos estéticos do século XIX.⁸ Foi ela que deslocou, no fazer artístico, a importância da mão para o olho. Essa transformação trouxe uma aguda crise nas concepções de arte, gerando polêmicas que se arrastaram por muitos anos.

⁸ A primeira fotografia foi feita em 1822, por Joseph Nicéphoe Niepe. Colocando dentro de uma câmara primitiva uma folha de papel quimicamente sensibilizada e apontando essa câmara para uma mesa posta no jardim, conseguiu fixar, após uma exposição de várias horas, uma imagem da realidade. Embora a "Mesa Posta" seja um marco definitivo na fotografia, ela somente tinha desenvolvido um processo iniciado com Leonardo da Vinci no Renascimento. Ele deixou uma referência inicial que tinha como base um pequeno orifício num quarto escuro, capaz de reproduzir uma imagem do exterior invertida. Dessas experiências iniciais de Da Vinci até 1822, pouco se desenvolveu, embora muito tivesse sido tentado. Com o tempo, o quarto foi substituído por caixas de madeira, chamadas câmaras escuras.

"Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar no mesmo nível que a palavra oral."⁹

Diferentemente da litografia, o nascimento de uma máquina que fosse capaz de fixar uma imagem já se anunciava, através de inúmeras experiências, desde o Renascimento. Mas, favorecido pelo enorme fluxo de invenções deste momento histórico, havia um maior número de pessoas cada vez mais dispostas a investir em novos experimentos, tornando-se assim viável o aparecimento desta máquina.¹⁰

"...já se pressentia, (...) que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente visavam o mesmo objetivo: Fixar as imagens da câmara obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo"¹¹

Apesar de toda uma espera envolvendo a fotografia, o seu aparecimento despertou as mais diversas reações. E, como nenhum conceito estético pudesse suportar as

⁹ Benjamin, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", p. 167, in: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas, Vol. 1.*

¹⁰ O mesmo clima de invenções trazidas pela Revolução Industrial que estimulou Niepce, possibilitou que outro francês, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), também procurasse fixar imagens através de uma câmara escura. Seu invento foi concluído em 1839 e recebeu o nome de "daguerréotype".

¹¹ Benjamin, Walter. "Pequena História da Fotografia", p. 91, in: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas, Vol. 1.*

conseqüências deste novo fato, as concepções de arte vigentes foram abaladas. Sem dúvida, mais do que qualquer outra forma de reprodução artística, a fotografia trouxe um grande constrangimento para os que mistificavam a arte. De modo muito especial, atingiu aqueles que, dentro de um critério muito rígido, consideravam a imagem humana irreproduzível. Esse tema, embora possa parecer hoje algo facilmente superável, teve uma repercussão capaz de alimentar polêmicas, chegando até mesmo a ser matéria do jornal *Leipziger Anzeiger*.

*"Fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecânico humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico."*¹²

As questões aí colocadas fazem parte de um discurso romântico, que de forma passional evidencia o temor inicial trazido pela fotografia. O apelo religioso se caracteriza por uma ingênua tentativa de conter as mudanças que definitivamente já tinham sido instaladas na história da arte. Uma outra reação mostra também a intenção de amenizar os temores advindos desse invento. Esta se caracteriza por

¹² Apud Benjamin, Walter. *"Pequena História da Fotografia"*, p. 92, in: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas, Vol. 1.*

um clima menos religioso, mas de qualquer forma obscurecedor, capaz de diminuir também as verdadeiras contribuições advindas da fotografia. Trata-se de uma visão caricatural, quase anedótica, onde se contavam histórias, e, decerto, era um modo que depreciava todo mérito contido nessa invenção.¹³ Essas polêmicas, aparentemente estéreis, fizeram surgir conceitos estéticos que puderam receber mais tarde o cinema como uma forma de arte.

*"E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitético, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado."*¹⁴

Muitos não puderam prever a extensão da fotografia, considerando-a como algo secundário, sem nenhuma possibilidade de autonomia. Até mesmo Baudelaire acreditou ser ela um recurso complementar, considerando-a a mais humilde servidora das ciências e das artes, como a imprensa e a estenografia. Mas, na medida em que se foi tendo consciência de sua importância e exigindo para seus

¹³ Conta-se que um dia, após mais um ensaio frustrado, Daguerre arremessou a placa trabalhada dentro de um armário. Esse gesto, que expressava desespero, derramou aleatoriamente alguns elementos químicos que, magicamente, mostraram-lhe a solução para fixar a imagem no papel. Entretanto, essa história revela mais o clima de mistificações que envolvia o nascimento da fotografia do que propriamente os experimentos que levaram à invenção da fotografia.

¹⁴ Benjamin, Walter. *"Pequena História da Fotografia"*, p. 92. In: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas Vol. 1.*

estatutos reformulações mais profundas, a fotografia foi saindo de seu isolamento estético e conquistando o seu lugar definitivo nas artes plásticas.

Alguns puderam romper com as perspectivas tradicionais do Romantismo, substituindo o temor pelo otimismo. Estes foram capazes de prever na fotografia infinitas possibilidades futuras, tanto para a arte como para a ciência. Benjamin fala sobre o físico Arago, que acompanhou as experiências de Daguerre e se encantou de tal modo com a fotografia que, mesmo num clima hostil foi capaz de enaltecer as suas possibilidades futuras, opondo-se definitivamente a muitos de seus contemporâneos.

"Muito diferente é o tom com que o físico Arago defendeu a descoberta de Daquerre no dia 3 de julho de 1839, na câmara dos deputados. A beleza desse discurso vem do fato de que ele cobre todos os aspectos da atividade humana. O panorama por ele esboçado é suficientemente amplo para tornar irrelevante a justificação da fotografia em face da pintura, que o próprio Arago não deixa de tentar, e para indicar, em seus grandes traços, o verdadeiro alcance da invenção."¹⁵

Embora pintores e fotógrafos durante muito tempo se colocassem como rivais, é notável a recíproca influência existente entre essas duas formas de arte. Tanto a fotografia imitou a pintura tirando dela os temas como a paisagem e o retrato, quanto a pintura num outro momento, utilizou-se de fotos para melhorar a qualidade de seu

¹⁵ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 92-93.

trabalho. Enquanto os fotógrafos queriam trazer para a sua obra o mesmo clima existente na pintura, muitos pintores, como Gauguin, Seurat, Courbert, usaram a fotografia como um esboço inicial para a sua pintura. Apesar de todas as polêmicas e de todas as tentativas de obscurecimento inicial, a fotografia foi se instituindo como arte até ocupar o papel que se atribui a ela no mundo contemporâneo.

A Imprensa Jornalística e o Homem do Século XIX

Com o surgimento da imprensa, os hábitos cotidianos foram alterados. O banal passou a ser descrito e comentado com a mesma importância que se tinha, até então, reservado a fatos nobres. Muitos fatos que pareciam sem importância ganharam notoriedade. O novo hábito de ler jornais alterou as percepções de tempo e espaço do homem do século XIX, o que vai influir nos critérios de valor vigentes. Espaço e tempo desconhecidos aparecem modificando as relações do homem com ele próprio, com os objetos e com o mundo. De fato, a imprensa jornalística introduziu um novo ritmo nas mudanças desencadeadas pela reprodução técnica. Com o aparecimento da notícia, os modos pelos quais as informações eram transmitidas foram substituídos por outros completamente diferentes.

"Villenessat, o fundador do *Fígaro*, caracterizou a imprensa jornalística como a arte de fazer notícias."

*fórmula famosa. "Para meus leitores" costumava dizer, "o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri". Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos."*¹⁶

A imprensa deu ao leitor a possibilidade de ter acesso a notícias em um tempo muito próximo ao acontecido. Pessoas comuns, transformadas em leitores, passaram a ser bem informadas e a ter possibilidade de participar de um mundo espacialmente cada vez maior. A consciência de um outro espaço em outro tempo, espaço ampliado num tempo comandado pela urgência da notícia, foi o que resultou do hábito de ler jornais. Antes do aparecimento do jornal, os acontecimentos longínquos eram transmitidos pelos narradores que guardavam no distanciamento com o fato uma sugestão de mistério. Nenhuma das histórias contadas pelos narradores pareciam banais; em todas elas ainda era preservado algo de sua significação que não se esgotava ao contar. Pelo contrário, ela se renovava a cada vez. Diferentemente de uma história contada pelo narrador, os acontecimentos trazidos pela imprensa, cada vez mais próximos, no tempo, do acontecido, esgotavam-se rapidamente. Um só dia era o suficiente para envelhecer uma notícia. A aura, mantida tradicionalmente através de um distanciamento no espaço e no tempo, é destituída de sua função. Assim como a litografia ilustrativa do cotidiano foi capaz de transformar os objetos

¹⁶ Benjamin, Walter. "O Narrador", p. 202. In: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas Vol. 1.*

artísticos em coisas banais, destituindo-os de sua condição especial, também a imprensa banalizou o mistério do espaço, tirando-lhe toda a envolvência com o inatingível.

Paradoxalmente, enquanto o mundo espacialmente ampliado se tornava próximo, o mundo íntimo, até então desprezado e, portanto escondido, crescia aos olhos dos homens. Até o aparecimento da litografia e o desenvolvimento da imprensa, a vida cotidiana não tinha podido ser motivo de interesse para nenhuma representação artística. Mas foi a partir desses dois elementos que se despertou para os mais prosaicos temas, que passam a ser temas para gravuras ou notícias de jornais. Isso termina por influenciar o próprio conceito de fato histórico. O fato comum, ao ganhar notoriedade, fez com que uma infinidade de acontecimentos viessem a atingir o estatuto de fato histórico. Aquilo que era rejeitado pelos valores oficiais passa a ser incluído no patrimônio cultural do homem. As dimensões econômicas e sociais, por exemplo, ganham a atenção da historiografia. O novo homem que lia jornais não se reconhecia na história oficial porque ela não mais lhe pertencia.

Construída com fatos que refletiam interesses de uma classe dominante, que excluía o ordinário, a história mostrava uma realidade distante que nada tinha em comum com a vida do leitor de jornal. A distância entre o oficial e o real é reconhecida. Por isso mesmo a história oficial passa a ser vista como algo artificial. A miríade de fatos desvelados e passíveis de serem mostrados pela imprensa traz

com eles a possibilidade de construir uma história onde o homem comum pudesse nela ser reconhecido.

A arte que resultou dessas transformações passou pelas vivências de um despojar radical daquilo que tinha sido sacramentado pela política ou religião. A consequência de tudo isso seria uma quase divinização do ordinário através do símbolo, elemento que atenua o profano, reconduzindo-o a uma pretensa sacralidade. Assim, a oficina passa a ser o Templo do fazer.

O Nascimento do Romance

No momento em que a impressão gráfica permite o aparecimento do livro como elemento de difusão, nasce uma forma literária chamada romance. Embora o livro sempre se esboçasse como uma virtual maneira de comunicar, até a invenção da imprensa ele tinha servido apenas como um peça única, para fins religiosos e científicos. Foi com a reprodução técnica que o livro, amplamente difundido, se torna um objeto passível de ser utilizado de tal maneira que dispensa o compartilhamento de experiências em grupos. O romance é fruto desse isolamento.

O mesmo progresso técnico que propiciou o surgimento da imprensa atingiu a tradição literária, fazendo nascer o romance que, por sua vez, trouxe mudanças nas

formas conhecidas de contar uma história. O narrador, secular figura capaz de transmitir, através de narrativas, as experiências de uma cultura, viu-se destituído de sua importância: "A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance".¹⁷ O romance não mais precisa recorrer a qualquer tradição, é construído a partir de uma vivência individual. "O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa, contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta".¹⁸

Ao terminar, na literatura, a fase das experiências compartilhadas, típicas das sociedades agrícolas, se inicia uma nova época, caracterizada pelo trabalho de um indivíduo que construía um mundo próprio. O romance, construído através do isolamento social da era da indústria, é, ao mesmo tempo, fruto e representação do seu momento histórico.

"O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive."¹⁹

¹⁷ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 201.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 201.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 201.

O romance somente tornou-se possível devido a sua completa identificação, tanto na forma como no conteúdo, com a produção industrial. Desde a antiguidade, o romance procura a sua forma. Mas foi só com a Revolução Industrial e sua burguesia ascendente que isso vai acontecer: reproduções técnicas, isolamento social e descoberta do cotidiano. As multidões das cidades industriais, o desenraizamento, as relações com um tempo de urgência vão mostrar a insuficiência das formas de expressão anteriores ao romance para relatar o profundo isolamento social do homem do século XIX. Produto e expressão do seu tempo, o romance fala a linguagem que reflete os anseios do homem da era industrial: a necessidade de comunicar a sua experiência individual.

*"Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo do que ver nele um "sintoma de decadência" ou uma característica "moderna". Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda evolução secular das forças produtivas."*²⁰

²⁰ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 201.

A Era da Reprodutibilidade Técnica e o Símbolo

A partir de todas mudanças: o surgimento da litografia, da fotografia e do romance, era de se esperar que, para o Romantismo, somente o símbolo pudesse conter a síntese das concepções de arte nascidas da reprodutibilidade técnica e da sacralidade do objeto artístico. Com isso ficariam afastados os temores inerentes às transformações ocorridas.

Na verdade, a atitude sentimental, que guardava uma nostalgia do sagrado era aparentemente despretensiosa em seu agudo intimismo, trazida pela adoção do símbolo, foi uma maneira de adiar a colocação de uma das questões mais polêmicas da arte: aquela que questiona a sua função. Com o símbolo, puderam ser conservados os valores estéticos absolutos envoltos em uma atmosfera religiosa. A arte se definia assim como tendo somente funções definitivas, como expressar o "belo". Tinha, enfim, uma definição que falseava as verdadeiras possibilidades da arte.

"Mas longe de reduzir o alcance dessa controvérsia, tal fato serve, ao contrário, para sublimar sua significação. Na realidade, essa polêmica foi a expressão de uma transformação histórica, que como tal não se tornou consciente para nenhum dos antagonismos. Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém a

*época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância."*²¹

A intensidade da desordem provocada pelas conseqüências da reprodutibilidade técnica foi, devido a sua própria magnitude, um enorme obstáculo para a tomada de consciência da autonomia da arte, enquanto produto social. A litografia, denunciando a crença na originalidade e permitindo que a obra artística se transformasse em mercadoria, obriga a uma busca de uma nova referência que levasse a redefinir o conceito de autenticidade do objeto de arte. A fotografia desloca o fazer artístico da mão para o olho. A arte já não depende de uma habilidade manual, mas da agudeza de um olhar. A imprensa jornalística, mudando as relações com o tempo e com o espaço, exige, irremediavelmente, a introdução de temas antes considerados como banais no mundo da arte. E, finalmente, o romance rompe a arte de narrar para descobrir na vivência do isolamento a amplidão de um mundo interior. A sensação de desamparo foi tal que só podia impelir o homem do século XIX para a busca de uma nova estabilidade de onde pudesse observar e incorporar toda a transitoriedade do momento. Essa estabilidade ele foi encontrar no símbolo. O símbolo pôde expressar o mundo em que se iniciava a era da reprodutibilidade técnica porque nele se conservava a nostalgia de um tempo perdido, da *aura* perdida.

²¹ Benjamin, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", p. 176, in: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas, Vol. 1.*

Apenas o símbolo podia concentrar, num só elemento, aspectos tão diversos, onde o profano se dilui no sagrado, e o ético no estético. Isso é facilitado pela atmosfera mística, origem do símbolo, que protegia a arte das ameaças de profanação que vieram no interior do movimento provocado pela reprodução técnica. A alegoria não teria a força necessária para contrapor-se a esse turbilhão, no momento em que ele surgia. Não possuindo a estabilidade do símbolo, não seria capaz de prometer as certezas exigidas pelo intenso desamparo trazido pelas mudanças.

O Símbolo e a Alegoria

De uma carta de Goethe a Schiller, os românticos retiraram alguns comentários sobre a alegoria com o intuito de mostrar a importância da linguagem determinante do símbolo.²² O contraste com a alegoria facilitava a crença na

²² Segundo Jeanne Marie Gagnebin (*Alegoria: Que Outro Dizer?*, p.6), ao se criticar os românticos, Benjamin, provavelmente, está dirigindo-se a Kant e a Hegel, que, nas obras *Crítica do Juízo* (1790) e na primeira edição da *Estética* (1835), respectivamente, iniciam a oposição entre símbolo e alegoria. É possível que essa crítica se dirija, também, a Karl Philipe Moritz, autor de *Sobre a Imitação Fundadora do Belo* (1789), quando definiu a alegoria nos moldes seguidos pela tradição clássica e romântica. Evidentemente que essa crítica estende-se também a Goethe, como a figura central nessa oposição, bem como a seus contemporâneos, Heinrich Meyer, Friedrich Ast e Wilhelm Von Humbolt.

superioridade do símbolo. Para Goethe, o símbolo trazia uma relação imediata entre o universal e o particular de tal forma que permitia a captura da emoção envolvida na fruição da obra de arte. A imediaticidade do símbolo tentava impedir a interferência da razão; o particular já era o universal, e só dessa maneira o mais espontâneo podia ser captado. O trecho da carta de Goethe selecionado pelos românticos é de fato um manifesto do Romantismo.

*"Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade, capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando conta muito mais tarde."*²³

Em toda sua história, os românticos optaram por representações subjetivas e pela volta às origens nacionais, favorecendo a procura de um elemento catalisador que organizasse as manifestações de modo que as interditasse de se perderem na dispersão. O símbolo é elemento centralizador que acolhe o gosto absoluto e organiza em torno de si os elementos dispersos. Nesse seu elo com o universal parece apreender a essência das manifestações dispersas.

²³ Goethe. *Schriften zur Literatur*. Apud Walter Benjamin, *in Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 183.

Aparentemente, a expressão estética romântica se caracterizava pelo compromisso com o passional e com um exacerbado teor emocional. Essa referência ao individual tinha sido um critério para se reconhecer uma obra romântica, mas, paradoxalmente, na medida em que ela se torna simbólica, acaba por perder a sua individualidade. Ao se voltar cada vez mais para objetivos universalizantes, pelo caráter inerente ao símbolo, a arte desligou-se das emoções individuais. Adquiriu com isso um valor mais nobre, mas, ao mesmo tempo, as manifestações artísticas tornaram-se mais estáticas. A linguagem romântica, impregnada de conceitos absolutos, orientava o reconhecimento de valores estéticos de uma obra. Isso era facilitado pelo fato do símbolo desconhecer a coexistência de valores opostos: no símbolo, o profano se dilui no sagrado. Enfim, ele possibilitava a unificação de dois conceitos distintos: o ético e o estético. Desse modo, o símbolo concentrava num só elemento uma força comunicativa excepcional.

A cada nova ameaça de perda da crença suportada pelo valor dado ao conceito de peça única, reforçava-se a rejeição à alegoria e privilegiava-se a importância do símbolo. O Romantismo não poderia, assim, reconhecer as possibilidades expressivas da alegoria. Esta viria abalar a coerência mantida pelo símbolo.

A força da alegoria está na capacidade de romper, através de uma linguagem indireta, as barreiras inerentes a uma expressão rígida; tarefa impossível de se realizar com a

linguagem usual. As suas possibilidades construtivas, advindas de suas livres associações, permitem à alegoria uma plasticidade desconhecida nos símbolos universais. Com isso ela pode ampliar o espectro de significados, de modo a revelar situações particulares aparentemente incomunicáveis. Mas essa força não podia ser reconhecida no momento em que a reprodutibilidade técnica aparecia, trazendo no seu interior mudanças de uma radicalidade inusitada para o mundo da arte. Nesse momento de profunda ruptura e profundo desamparo, o apelo ao símbolo, com a sua promessa de estabilização, obscureceu a força expressiva da alegoria.

Ao contrário do símbolo, a alegoria é dotada de enorme flexibilidade. Goethe, que a viu como simples ilustração do universal, portanto, sem capacidade para captar a emoção, não pôde perceber no mediato que ela trazia novas possibilidades de manifestações artísticas. Goethe acreditava que só a intuição poderia trazer à tona a emoção. Esta, no entanto, como mostrada pela alegoria, estava também ligada ao conceito. Para a alegoria, a reflexão não se opõe, de uma maneira definitiva, ao sensível. Nela, a reflexão prepara e se dirige ao sensível. Essa oposição, longe de ser uma mera querela retórica,

"...se inscreve na oposição metafísica entre Natureza e Cultura, Totalidade e Carência, Eterno e Temporal, ou ainda entre Intuição (Anschauung) e Conceito, já que o que é sempre criticado na alegoria é tentar uma tradução sensível em vez de fazer ver

(*anschaulich machen*) o sentido em sua imediaticidade."²⁴

Mais apropriado a expressar aquilo que se pretende definitivo, o símbolo seria insuficiente para mostrar uma realidade para sempre entregue a uma mutabilidade cada vez maior. A diluição do ético no estético, contida no símbolo, acabava por expulsar tudo aquilo que fosse tido como grotesco, disforme, mau. O cotidiano, para o qual a era da reprodutibilidade técnica tinha obrigado a arte a dirigir a sua atenção, sofria com o símbolo uma espécie de divinização, uma purificação que tornava a arte inócua para uma reflexão crítica. Ao mesmo tempo que consegue expressar o desamparo e a nostalgia a que foi lançado o homem do século XIX, devido ao turbilhão de mudanças que se inicia, o Romantismo terminava por restringir o espaço imaginário.

O espaço imaginário da alegoria é mais amplo do que o do símbolo. Isso, entretanto só pôde ser percebido quando se esgotaram as ilusões nostálgicas de uma volta às certezas que antecederam a era da reprodutibilidade técnica. A perda definitiva da *aura* faz aparecer um mundo cada vez mais fragmentado, onde a dispersão é a norma. Nem o olhar perplexo de quem está submetido pela voragem das transformações e nem a limitada expressividade de uma linguagem direta, como é o símbolo, estariam dotados de elementos perceptíveis suficientemente sutis e plásticos que captassem o caráter múltiplo e contraditório dessa

²⁴ Gagnebin, Jeanne Marie. *Alegoria: Que Outro Dizer?*, p. 9.

realidade. Somente uma linguagem que pudesse integrar este mundo, não mais invocando o místico, mas pela promessa de uma aceitação do mutável, é que poderia apontar critérios de julgamento da obra de arte. A alegoria vai ser essa linguagem que, ao dizer o outro, busca o escondido no silêncio do fragmento, daquilo que aparentemente perdeu o sentido. Ao invés do imediatamente traduzível, a alegoria contém a obliquidade necessária para dizer o que de outra forma permaneceria perdido na obscuridade do trivial.

Já com Baudelaire, a alegoria aparece como forma privilegiada de expressão, denunciando o esgotamento do símbolo. O confronto com o símbolo veio mostrar que, além de linguagem, a alegoria era, no entender de Benjamin, segundo Asja Lacis, "*...um meio artístico de alto valor, e mais do que isso, que ela era uma forma particular de percepção artística*".²⁵

²⁵ Gagnebin, Jeanne Marie. *Ibidem*, p. 14.

4. A ALEGORIA E O DRAMA BARROCO

O Olhar Benjaminiano Sobre o Drama Barroco Alemão.

Dentro da perspectiva de uma análise tradicional, presa ainda nos conceitos tanto clássicos como românticos, o Barroco tinha se originado de uma deformação. A palavra Barroco tem sido usualmente interpretada como originária do linguajar dos joalheiros, *barrueco*, para designar pérolas irregulares. Existem, no entanto, outras possibilidades etimológicas. Entre elas, a de ser uma palavra proveniente de um silogismo imperfeito ou da palavra grega *baros*, que significa peso. Mas, qualquer que tenha sido a sua origem, ela sempre manteve a idéia de deformação. Esse significado foi de tal forma tomado como a própria essência do fenômeno Barroco que qualquer tentativa de redefinição irremediavelmente fracassava.¹

¹ Embora Benjamin não tenha feito referências ao historiador das artes Heinrich Wölfflin (1864-1945) cabe aqui lembrar a importância deste na reabilitação do Barroco.

"A verdadeira grande sistematização das categorias da forma, de um ponto de vista lógico e metodológico, pertence, porém, a Heinrich Wölfflin, sobretudo com Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe (Conceitos fundamentais da história da arte, 1915). Wölfflin, particularmente, deriva as passagens de período a período e de estilo a estilo das modificações da visão figurativa, ou seja, das relações entre os elementos de seu sistema. Todo estilo nada mais seria que a construção coerente de elementos formais, distintos em oposições binárias, tais como: "visão linear"/ "visão pictórica", "visão superficial"/ "visão de profundidade", "forma fechada"/ "forma aberta, "multiplicidade/ "unidade",

O modelo crítico que definiu o Barroco como uma degeneração do clássico inspirou-se na *Poética*² de Aristóteles. Foi, no entanto, no exame dos detalhes do drama barroco alemão (*Trauerspiel*) que Benjamin pôde perceber a inadequação entre o que o modelo aristotélico propunha e as intenções ali contidas. Mesmo que pudessem ser reconhecidos alguns elementos aristotélicos no Barroco, as diferenças existentes entre eles são mais significativas do que as semelhanças.

A força desta definição do Barroco como deformação, foi capaz de manter os códigos estéticos do Renascimento intocados, de modo a obrigá-lo a ser o lugar de acolhimento das extravagâncias expulsas das propostas de

"clareza/"obscuridade" (ou clareza absoluta/"clareza relativa") . O barroco, de acordo com um exemplo do próprio Wölfflin, seria definível como uma seqüência de pólos categoriais: pictoricidade, profundidade, forma aberta, unidade, clareza relativa da visão. A construção metodológica de Wölfflin, aparentemente sistêmica, conjuga-se, porém, como uma rígida concepção evolucionista no campo histórico: a mudança de visão característica de uma época e de uma cultura é, de fato, entendida como unidirecional e irreversível, o que contrasta tanto com uma análise objetiva da história dos estilos quanto com uma concepção que queira prescindir da própria "história" e se proponha como uma "gramática" da visão." (Calabrese, Omar. *A Linguagem da Arte*, pp. 23-24).

² A *Poética*, obra de Aristóteles que se ocupa da tragédia, forneceu as regras e unidade, de ação, lugar e tempo desde o Renascimento até o século XVIII. Nessa obra, Aristóteles dá uma importância fundamental à *mimesis*, não como um plágio da realidade, mas como uma recriação da vida: a tragédia imita "...não os homens, mas uma ação e a vida."

perfeição do mundo clássico. Mantinha, assim, interdito o acesso à verdadeira intenção estética do Barroco.

Um estilo era definido a partir de um agrupamento de características semelhantes, que acabava por conduzir a um conceito definitivo e inquestionável. Essa tradição satisfazia eficientemente qualquer análise que vinculasse parâmetros renascentistas à obra, e a idéia de perfeição permanecia salva. O caráter disperso do Barroco era então visto como um segmento mal acabado do Renascimento. Assim, proveniente de uma rigidez metodológica, a sua análise estética permaneceria superficial, aquém de suas possibilidades desveladoras. O Barroco caminhou desse modo na dependência de parâmetros renascentistas, sofrendo com isso uma discriminação e um desconhecimento que Benjamin propõe resgatar.

Foi por não compactuar com a crença de que a verdade possa se dar somente através de uma análise dedutiva, exaustiva e coerente de um estilo, que Benjamin pôde construir um esquema teórico visando a ultrapassar os anteriores, presos aos critérios clássicos. A idéia de que o Barroco seria uma deformação do Renascimento confirmava-o sempre como fenômeno derivado, como consequência a sua singularidade era perdida.

"Para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e

sem lacunas, não é de nenhum modo necessária"³.

Acolhendo detalhes, Benjamin revelou que estes, além de organizar o conceito de Barroco, traziam a idéia de Barroco.

"Mas à luz de uma crítica estilística séria, que só pode estudar o todo através de sua determinação pelos detalhes, as características extra-renascentistas, para não dizer barrocas, surgem em toda parte, desde a linguagem e o desempenho dos atores até os cenários e a escolha dos temas".⁴

Na primeira parte da *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin desenvolveu a questão da idéia de Barroco, oposta ao conceito de Barroco como gênero artístico simplesmente. Partindo da hipótese de que a idéia é algo lingüístico, foi possível introduzir a suspeita de que haveria na palavra barroco um elemento essencial ainda não desvelado, a despeito de seu aspecto semântico. *"A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra"*⁵. Dessa forma, ele atribuiu à palavra "barroco" a responsabilidade de conduzi-lo a uma possível revelação da essência barroca.

"No sentido em que é tratado na filosofia da arte, o drama barroco é um idéia. Esse tratamento difere do que caracteriza a história da literatura, antes de mais nada, pela circunstância de que o

³ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 55.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 83.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 58.

primeiro pressupõe a unidade, e o segundo está obrigado a demonstrar a existência da multiplicidade".⁶

Na visão benjaminiana, o conceito tem a função de mediar as particularidades de um fenômeno e remetê-lo à universalidade da idéia. Assim, o conceito de barroco é o mediador da idéia de barroco. Através dessa mediação, são recolhidas as particularidades do fenômeno e, assim, é dada a elas uma unidade lógica. As idéias permanecem obscurecidas até que os fenômenos as reconheçam. Mas isso não se dá diretamente, é necessária a mediação do conceito. Entre idéia e fenômeno, há o trabalho do conceito.

"É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as idéias."⁷

A aplicação da teoria das idéias na estética levou, para Rouanet, a dois resultados.

"Em primeiro lugar, demonstra a autonomia dos gêneros artísticos - considerados como idéias - e sua relação com as obras individuais. Em segundo lugar, obtém um instrumento para a investigação específica de um desses gêneros: o drama barroco, visto como idéia"⁸

⁶ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 60.

⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 57.

⁸ Rouanet, Sérgio Paulo. "Apresentação", in *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 14.

Benjamin afirmava que as palavras, sofrendo um processo de desgaste, acabavam por distanciar, no seu significado atual de origem, guardando somente um rastro. O processo histórico que alienava o sentido inicial das palavras, deformando-o, limitava-as ao seu sentido literal, com a função meramente comunicativa. As palavras perdiam assim o seu poder adamítico de nomear o fenômeno. Barroco, longe de significar deformação, remete ao conteúdo estético singular do fenômeno descrito pela palavra "barroco". A idéia que é recuperada no Barroco, recupera também a sua forma de expressão, a alegoria. O poder de nomeação da palavra alegórica é, neste mesmo movimento, também, recuperado.

*"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. Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada, retrospectivamente, para a percepção original."*⁹

A volta à origem do drama barroco, corresponde voltar à origem da palavra "barroco", na intenção de resgatar a unidade obscurecida pelos vícios ocasionados pela abordagem classificatória, que se perdia numa redundância

⁹ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 59.

estilística. A redenção de uma idéia está em sua nomeação; as coisas poderiam ser salvas se chamadas pelo seu nome original.

*"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 liberta, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação. Em última análise, contudo, na origem dessa atitude não está Platão, e sim Adão, pai dos homens e pai da filosofia."*¹⁰

Do ponto de vista da pesquisa estética, Benjamin viu em autores secundários e detalhes desordenados de obras esparsas, a oportunidade de explicitar as categorias estéticas do drama barroco alemão.

*"Nesse sentido, ela [a pesquisa] atribui a mesma importância aos autores menores, cuja obra muitas vezes concentra o máximo de extravagância, que os autores principais."*¹¹

Esta abordagem do drama barroco, que normalmente é tomada como um traço de um estilo literário de Benjamin, na verdade baseia-se no emprego do conceito de *mônada*, desenvolvido na primeira parte da obra *Origem do Drama Barroco Alemão*. Utilizando o conceito de *mônada*, o autor constatou que existia uma lógica barroca, desconhecida ainda pelos historiadores da arte.

¹⁰ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 59.

¹¹ *Idem*, *ibidem*, p. 82.

A hipótese de que as coisas podem ser salvas da dispersão, através da nomeação, fez com que a recuperação do Barroco pudesse se dar quando identificado com uma forma fragmentada de expressão. Essa o resgataria de qualquer definição de imperfeição em relação ao clássico, ao mesmo tempo que acolheria os inúmeros elementos opostos nele existentes, organizando-os e dando-lhes uma significação original e mais intensa.

"O valor das línguas históricas está em aludirem, mimeticamente, à língua pura, mas essa função alusiva supõe a desarticulação da frase, a fim de libertar a palavra para uma ordem além da significação. Como no barroco, a linguagem deve ser 'fragmentada, para que seus estilhaços possam aceder a uma expressão mais nova e mais intensa... Como seus fragmentos, a linguagem partida deixou de ser mera comunicação'"¹²

Foi o conceito de *mônada* que trouxe os recursos teóricos que permitiriam a Benjamin desvincular o Renascimento do Barroco. Recuperar o detalhe, o disperso, como um caminho para a conquista da autonomia estética do Barroco, explicitando a sua pujança, não era uma simples passagem do particular ao geral, por um salto indutivo, mas poder mostrar que o todo está contido na parte.

"A título de antecipação podemos dizer que a originalidade estilística desse drama era incomparavelmente mais perceptível nos detalhes que no todo."¹³

¹² Rouanet, Sérgio Paulo - *Édipo e o Anjo*, p. 152.

¹³ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 83.

Enquanto que a crítica tradicional, a partir do todo, classificava o detalhe, Benjamin opera uma inversão: a analogia com o conceito de *mônada* podia mostrar que a parte espelhava o todo. Todo nunca esgotado, sempre recuperável, mantendo, portanto, o seu poder de descoberta. O Barroco, longe de apontar para uma estética imutável, vem destituir a majestade dos conceitos predominantes na arte, excludentes de imensas possibilidades de manifestações artísticas, interditas de serem reconhecidas como tal, e que assim poderiam se perder para a História.

*"Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido."*¹⁴

O impulso intuitivo que levou Benjamin até o conceito de *mônada* foi o mesmo que o levou até o conceito de *constelação*. Este conceito ele o buscou na astronomia de modo a construir uma imagem teórica capaz de organizar a aplicação do conceito de *mônada*.

¹⁴ Benjamin, Walter. "A Imagem de Proust", p. 40, in: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas Vol. 1.*

*"Cada idéia é um sol, e se relaciona com outras idéias como os sóis se relacionam entre si. A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências."*¹⁵

Na constelação existe pois um jogo entre os elementos, num relacionamento extremamente dialético, que resulta no surgimento de uma unidade ainda desconhecida.

*"Sendo as idéias comparadas a estrelas, (...) cada uma ilumina todas as outras e é por elas iluminada, bem como obscurecida, num lusco-fusco constante."*¹⁶

A semelhança entre o relacionamento de elementos numa constelação e os detalhes que compõem uma obra barroca, uma vez admitida, dotou esses elementos de uma capacidade de identificar a realidade ali contida, como numa mônada. O movimento se dá da constelação à mônada e desta à constelação, num embricamento dinâmico.

*"Tendo em vista que a produção dramática não é excessiva, essa pesquisa não deve se preocupar com a identificação de escolas, épocas, extratos de obras individuais, procedimento legítimo, quando se trata de uma história de literatura. Em vez disso, ela se deixa guiar pelo pressuposto de que os elementos aparentemente difusos e heterogêneos vão acabar se unindo, nos conceitos adequados, como partes integrantes de uma síntese."*¹⁷

¹⁵ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 56-60.

¹⁶ Kothe, Flávio Rene. *Para Ler Benjamin*, p. 108.

¹⁷ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 81-82.

Amparado pela teoria que permitia acolher os mais dispersos e extravagantes elementos que compõem o drama barroco alemão, foi possível, mediado pelo conceito, elevar o fenômeno à universalidade da idéia.

O *Trauerspiel* (*Trauer* - luto, *Spiel* - jogo) foi o fenômeno escolhido por Benjamin para comprovar sua teoria das idéias. Esse percurso, que é uma volta ao significado original do drama barroco alemão, acaba por organizar a infinidade de espetáculos lutosos, contidos naquela manifestação artística, que simplesmente tinham sido expulsas como extravagantes.

O Drama Barroco Alemão e a Tragédia Clássica

Uma obra só é uma representação bem sucedida de uma idéia se ela for autêntica, isto é, se essa é a origem e a verdade sustentadora da obra. O drama barroco era visto como apenas uma derivação da tragédia clássica, um reflexo deformado dessa. O seu enredo

"(...) era uma distorção do antigo drama dos Reis, o exagero retórico uma distorção do nobre pathos helênico, o final sangrento uma distorção da catástrofe trágica. O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia"¹⁸.

¹⁸ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 72.

Daí a necessidade de contrapor à tragédia clássica o drama barroco, de modo a desvelar a sua especificidade e autonomia. A autonomia da idéia, origem da obra, corresponde a autonomia da obra barroca.

O drama barroco alemão absorveu o classicismo holandês e o teatro jesuítico. Ambos guardavam características que de alguma forma se assemelhavam às normas estabelecidas na *Poética* de Aristóteles. Os temas, por exemplo, recebiam influência da tragédia clássica, mas os seus objetivos estavam na Contra-Reforma. O que se buscava não era qualquer promessa de transcendência, mas mostrar o ser humano no seu absoluto desamparo.

A história é a temática principal do drama barroco, vinculada aos princípios éticos e jurídicos do século XVII, que confrontavam-se com a doutrina jurídica da Idade Média. Um novo conceito de soberano tinha se formado: o tirano como salvador da história. Se, para o drama barroco, a história era o objeto principal, para a tragédia grega eram a saga e o mito. A saga remete a um passado que se articula em torno de um mito. O herói grego desafia o mito, mas não intervém no curso dos acontecimentos. A história relatada no drama barroco está impregnada de ações políticas. O príncipe intervém na história, vista como uma história naturalizada, numa atitude típica da Contra-Reforma. O príncipe, como elemento despótico e mundano,

"...propõe o ideal de uma estabilização completa, de uma restauração tanto eclesiástica como estatal, com todas as conseqüências"¹⁹.

A condição principesca do herói barroco aguça a fragilidade da criatura humana, tornando-a ainda mais visível. Na verdade, o herói do drama barroco não assume nenhuma responsabilidade redentora como o faz o herói clássico. A história define as funções e o papel a ser desempenhado pelo herói barroco. Ele é apenas um instrumento de um destino, um figurante, numa história-destino que segue as leis de ferro da natureza.

A extrema impotência e o irremediável desamparo da criatura humana são vividos pelo herói barroco como resignação, confirmação de que a vida, vivida num mundo da natureza decaída, nada vale. O destino individual do herói clássico é, ao contrário, um desafio, pois os homens tinham descoberto que eram superiores aos deuses. Com ele, uma nova ordem era anunciada, as leis da *polis* nasciam contra a vingança de sangue e a justiça privada. Nenhuma nova ordem pode ser anunciada pelo herói barroco, pois no mundo da resignação está excluída qualquer intenção transcendente. O que o príncipe busca incessantemente é paralisar a história, através do estado de exceção, onde possa estabelecer um refúgio contra as ameaças da anarquia. Nele se encarna o destino inelutável da criatura humana, idealizado pela Contra-Reforma na virtude da resignação.

¹⁹ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 89.

No herói clássico, o destino individual rompe com a ordem mítica dos deuses olímpicos, guardiões de um antigo direito. Quem o julga é uma instância superior, o tribunal dos deuses. A sua morte é expiação e, ao mesmo tempo, a profecia da *polis* virtual, onde a legislação e poder judiciário se constituem. Ele não morre como o herói barroco, que morre porque toda criatura humana deve morrer, condenado pela natureza. A sua morte é o resultado de uma luta que lhe impõe um sacrifício incompatível com os limites da criatura humana. Ele a "...*teme como algo que lhe é familiar, pessoal e imanente*"²⁰. Daí o silêncio do herói trágico, que intensifica o seu desafio e sua solidão. A sua linguagem é o silêncio. No drama barroco, que "...*ensina o total abandono da vontade de viver, um alegre abandono do mundo*"²¹, a morte não possui a dimensão agonal da tragédia clássica. Nele, a morte é a morte do mártir.

A aceitação da culpa no herói clássico é um convite para desafiar e extinguir a maldição imposta pelos deuses. No herói barroco, a culpa é um traço indicador da onipotência do destino. Num mundo dilacerado, o sofrimento é visto como expiação, e a natureza, com sua ordem inevitável, é a face visível da culpa. Mundo enlutado, que tem, no drama barroco, a sua expressão. Enquanto o herói clássico espera a

²⁰ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 137.

²¹ *Idem*, *ibidem*, p. 135.

redenção na *polis*, o herói barroco, melancolicamente, se debate com problemas insolúveis. Este é culpado pela sua fragilidade, aquele por querer saber a verdade.

O drama barroco é um drama noturno, onde as maldições se perpetuam nas ameaças constantes dos fantasmas. O tempo, no drama barroco, é circular, sem promessa de amanhã. Nem mesmo a morte representa um fim, uma libertação, a culpa se prolonga no reino do luto através das aparições dos espectros. É um tempo sem tempo, onde nada se inicia e nada termina, apenas acontece. A meia-noite é ponto de partida ao qual se volta sempre. Já no teatro clássico, que se passa à luz do dia, o tempo é o tempo da saga, linear, promessa de um recomeço que tudo redime.

Se, no drama barroco, o tempo, apesar de vivido como circular, é imóvel, o espaço é todo movimento. Tudo acontece ao mesmo tempo e tudo está pronto a se mover. Enfim, tudo concorre para a sua plenitude, a apoteose. O encaminhamento para a apoteose é intercalado pelo interlúdio, utilizado para enfatizar a pompa alegórica. Os atos, no interlúdio, são dispostos em ações que se desenrolam simultaneamente, num crescendo que desemboca na apoteose. O cenário que envolve o drama barroco complementa as ações dramáticas através de uma natureza que fala, chora, lamenta, induzindo a platéia a se prender irremediavelmente às ameaças do destino. Já a platéia fala através do coro. As vozes do coro, por meio de floreios e retórica, tentam criar uma ilusão de transcendência.

O palco da tragédia clássica é fixo devido ao seu caráter harmonizado com o cosmo. Ali, diante dos espectadores, a impotência humana frente ao destino é desafiada. Transgredida a ordem dos deuses, espera-se pelo julgamento. O coro, que interpreta os desejos dos espectadores, permite que se estabeleça um diálogo entre estes e o herói, de estirpe aristocrática, que vive seus dramas publicamente. Nesse diálogo, trava-se a luta entre a tradição e a renovação.

O mundo da tragédia clássica vive a criação de valores absolutos, o mundo barroco presencia a sua dissolução. Tragédia clássica e drama barroco são duas formas distintas de expressão e, se se mantiveram por muito tempo confundidas, isso se deve à falta de uma reflexão aprofundada. Benjamin veio explicitar, a partir da crítica da estética clássica, a necessidade de tal reflexão. Foi através dessa crítica que Benjamin pôde incluir na estética contemporânea os códigos rejeitados pela idealização da obra de arte. O drama barroco como manifestação estética autônoma fala, para além dele mesmo, de novos modos de perceber o mundo. Explicitar essas novas percepções do mundo exige um trabalho de interpretação, ao cabo do qual a capacidade de iluminação da obra é intensificada.

Teoria das Idéias e o Drama Barroco Alemão

É de um mundo em ruínas, destituído de graça, que a alegoria extrai o seu material de criação. Mundo morto, incapaz de dizer de si mesmo, fragmentação muda que arrasta o alegorista numa imersão cada vez mais profunda, na busca de significações que se escondem no silêncio das coisas.

*"Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os fazem aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica."*²²

A alegoria, ao mesmo tempo que desvaloriza o mundo profano, exalta-o. Retirando as coisas de seu contexto, mata-as, dando-lhes um novo significado, transgredindo os limites da materialidade. Na alegoria existe uma tensão antinômica entre a coisa, suporte do novo significado, e o novo significado. O que não era dito no fragmento passa, na alegoria, a ser dito, como resultado mesmo dessa relação recíproca entre os elementos: fragmento e significado.

A estrutura da alegoria se expressa em relações de extremos polarizados, pois, no seu significado de "dizer o outro", já incorpora contradições. A oposição materialidade-

²² Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 197.

espiritualidade, na alegoria, é máxima. Ela é o reino da antinomia. Os extremos ali convivem numa tensão nunca resolvida.

Para Benjamin, já vimos, as idéias estão na linguagem. O Barroco tomado como idéia, unidade virtual de multiplicidades, e não como palavra que designa um conjunto de obras, deve ter uma estrutura homóloga à estrutura da linguagem alegórica. "*A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo.*"²³. Ela, no entanto, permanece obscura enquanto não recebe o "*sangue vigoroso da empiria*"²⁴. A idéia não vai diretamente às coisas, e nem as coisas à idéia. É verdade que no particular está o universal, que o fragmento pode ser visto como uma *mônada*, mas, para que isso seja mostrado necessita-se de um desvio: o conceito como mediação. A idéia de Barroco e as obras produzidas são mediadas pelo conceito de alegoria.

Se a alegoria é uma mediação, a sua estrutura antinômica, num jogo de espelhamento, é homóloga tanto à estrutura da idéia quanto à estrutura dos fenômenos. A conseqüência natural é buscar nos fenômenos, através dos elementos que os compõem, os extremos polarizantes, que recolhido como numa *constelação* resultarão nas *mônadas*.

²³ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 57.

²⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 57.

Os Elementos do Drama Barroco

É nas obras secundárias que se encontram, de uma maneira quase caricatural, amplificados, os traços constituintes do drama barroco alemão.

"A forma em si, cuja vida não é idêntica à da obra por ela determinada, e cuja manifestação é muitas vezes inversamente proporcional à perfeição de um produto literário, se torna evidente no raquítico de uma obra medíocre, que funciona num certo sentido, como o esqueleto dessa forma".²⁵

O príncipe, o cortesão e a corte são os seus principais elementos. Cada um desses elementos vive a tensão polarizada dos extremos. O príncipe segura nas mãos os acontecimentos da história. Ele, que, num estado de exceção, vai exercer poderes ditatoriais, que se funda no direito constitucional, numa atitude típica da Contra-Reforma. Exerce o príncipe a tirania dentro de uma concepção teológico-jurídica do século XVII. Atormentado por iminentes catástrofes, o homem do século XVII se sente, como o mundo, arrastado pelo fluxo de uma história vivida como natureza.

"O Barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por si mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues à sua consumação."²⁶

²⁵ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 82.

²⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 90.

Como tirano, mas em parte divinizado, o príncipe é promessa de refúgio contra a inexorável decadência da natureza. A história, para o príncipe como tirano, é uma história estabilizada, onde os acasos e incertezas da política são excluídos. História estabilizada, mas ainda natureza, onde reinam imperturbáveis as suas leis.

"A função do tirano é a restauração da ordem, durante o estado de exceção: uma ditadura cuja vocação utópica será sempre a de substituir as incertezas da história pelas leis de ferro da natureza"²⁷.

Submetido também, como criatura, às leis da natureza, o tirano é um mártir. Está mesmo, mais do que qualquer outro, sujeito à morte e à dor. Ao contrário dos plebeus, ele se sustenta em si mesmo e solitário está face à desgraça.

"A desgraça dos grandes e poderosos(...) é terrível num sentido absoluto, e não pode ser mitigada por nenhuma ajuda externa, pois os reis têm de se ajudar por suas próprias forças, ou perecer. Além disso, a queda é tanto mais profunda quanto maior a altura. Essa altura não existe no caso dos plebeus."²⁸

Ninguém mais do que ele é digno de piedade. Frente às leis inelutáveis da natureza só lhe resta a aflição.

²⁷ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 97.

²⁸ Schopenhauer: *Sämtliche Werke*. Vol. 2. Apud Walter Benjamin, op. cit. p. 134.

"...os reis e príncipes com suas coroas de papel dourado, muito tristes e aflitos, assegurando ao público apiedado que nada é mais difícil que governar, e que um lenhador dorme muito melhor..."²⁹

O príncipe, como mártir, vive a história como destino. Ele é a testemunha da virtude no seu mais alto grau. A luta tenaz do tirano para impor um refúgio à decadência da natureza, um *"...reino livre da rebelião e da anarquia"*, estabilizando-a, o obriga ao mesmo tempo a uma perseguição implacável da virtude. Essa disposição o leva a encarnar as leis da natureza, sujeitando-se à morte, ao suplício, ao sofrimento: *"...ele é o senhor das criaturas, mas permanece ele próprio uma criatura."*³⁰

Senhor da natureza e a ela submetido, só resta ao tirano a indecisão, marca de seu limite. A submissão incondicional à natureza do mártir leva-o a agir não movido por idéias, mas por impulsos físicos, que, devido à indecisão, se tornam vacilantes.

*"O Príncipe, que durante o estado de exceção tem a responsabilidade de decidir, revela-se na primeira oportunidade quase inteiramente incapacitado para fazê-lo."*³¹

No prosseguimento da dissociação do drama barroco nos seus elementos, encontra-se o cortesão, um de seus personagens característicos. Enquanto o príncipe é o soberano constitucional, o cortesão é o soberano espiritual.

²⁹ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 147.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 108.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 94.

A função do cortesão é a do conselheiro. Dono do saber, o cortesão, como conselheiro, é a engrenagem do relógio no qual os ponteiros são como o príncipe. Não é fortuita a imagem do relógio que aparece recorrentemente no drama barroco. Ela exprime as relações entre o conselheiro e a corte. O saber do cortesão é, no entanto, um saber culposo, desiludido, que não está a serviço de uma possível redenção. Colocado a serviço do príncipe, é o saber antropológico de Maquiavel, que, conhecendo as paixões humanas, manipula-as como quem manipula as cordas que sustentam os bonecos de um teatro de fantoches.

*"Os afetos humanos como motores calculáveis da criatura - esse é o último item no inventário dos conhecimentos necessários para transformar a dinâmica histórica em ação política."*³²

Ao assessorar o príncipe, o cortesão é o intrigante exercendo o seu poder. Mas, ao mesmo tempo que desse saber retira um poder, ele é fonte de sofrimento. *"A sabedoria desiludida do cortesão é para ele uma profunda fonte de sofrimento, e pode tornar-se perigosa para os outros, pelo uso que ele faz desse saber."*³³ Sofrimento semelhante ao de Caim, o primeiro cortesão, na sua desolação de condenado pela maldição divina. Enfim, esse saber é responsável pelos dois rostos do cortesão: o de intrigante e

³² Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 118.

³³ *Idem*, *ibidem*, p. 119.

o de servidor leal. Como intrigante, ele é a alma danada do déspota; como servidor leal, é o companheiro da inocência coroadada.

Para melhor manipular as paixões, ele não pode se deixar ser por elas dominado. Assim ele exerce sobre elas o mais rígido controle; como um estóico, aspira à santidade. O cortesão torna-se santo. Santidade ilusória que, ao invés de conduzir o cortesão para a beatitude, leva-o para a amargura, que inevitavelmente desemboca no luto. Esse é alimentado por um saber que o conduziu à descrença nos homens, manipuláveis em suas paixões, e pelo vazio interior produzido pela sua própria trama.

*"...o espírito se comprova no poder; o espírito é a faculdade de exercer a ditadura. Essa faculdade exige ao mesmo tempo uma rigorosa disciplina interna e uma inescrupulosa atividade externa. Sua prática acarreta uma atitude de desilusão radical com relação ao curso do mundo, cuja absoluta frieza só se compara em intensidade com o calor ardente que emana de sua vontade de poder."*³⁴

Fiel apenas à sua vontade, o seu verdadeiro soberano, o cortesão não está, de fato, a serviço do príncipe. Mas, como possuidor de um saber desiludido, está a serviço da pura manipulação. *"O intrigante superior é todo inteiro inteligência e vontade"*³⁵. Como servidor leal, ele ajuda o príncipe na empreitada da estabilização, na busca do refúgio contra a inexorável decadência do destino, contra a

³⁴ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 120.

³⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 118.

catástrofe. Tão logo, no entanto, o oásis se prenuncia, ele muda o foco de sua intriga, passando a conspirar, colocando-se a serviço da anarquia, numa maquinação incessante. O saber que ajuda o príncipe, na sua busca de estabilização da história, é o mesmo que o trai.

*"Suas infames maquinações despertavam um interesse tanto maior, quanto o espectador não via nelas apenas um conhecimento completo da atividade política, mas também, um saber antropológico, e mesmo fisiológico, que o apaixonava"*³⁶.

No drama barroco, tudo concorre para intensificar os acontecimentos. A corte é uma lente de aumento a mais na tarefa de mostrar o que se esconde no fragmento. A fugacidade só é suportada na pompa, na ostentação de uma apoteose. É nela que as antinomias do drama barroco são intensificadas. Os componentes de uma corte já em si mostram o incomum dos personagens e o desenrolar de suas vidas. A corte é o lugar privilegiado onde o paraíso se encarnaria.

É a corte o espaço onde tudo se confunde com tudo, "confusão" na qual reside o encanto das peças barrocas:

*"...a narrativa não segue a ordem das histórias, (...)a inocência é maltratada e a maldade recompensada, até que no final tudo se inverte de novo, e as coisas reassumem seu verdadeiro rumo"*³⁷.

³⁶ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 118.

³⁷ Birken. *Deutsche Redebind und Dichtkunst*. Apud Walter Benjamin, *op. cit.* p. 117.

O drama barroco se desenvolve num *continuum* espacial, numa ordenação coreográfica. Como intrigante, o cortesão organiza o enredo e é, neste caso, o precursor do coreógrafo.

Mas o saber amargo do intrigante transforma as promessas de salvação secular, paraíso prometido, em inferno. "...a imagem da corte não é muito diferente da imagem do inferno, que de resto foi chamado o lugar da eterna tristeza"³⁸. A corte não está mais preservada da ação do destino, mas sujeita à ação das intempéries do vício, do crime e da conspiração. "O que é a corte senão um covil de assassinos, um lugar de traição, um valhacouto de bandidos?"³⁹.

O uso dos conceitos de *mônada* e de alegoria permitiu a dissociação do drama barroco em seus elementos (príncipe, cortesão, corte), e estes em seus extremos - príncipe: tirano e mártir; cortesão: intrigante e santo; corte: inferno e paraíso. O conceito de *mônada* levou até os elementos e o de alegoria até aos extremos. Nos elementos, está contida a idéia de Barroco, e nos extremos, a estrutura da idéia. O conceito de *constelação*, recolhendo o lusco-fusco dos extremos, levará até a concepção barroca de

³⁸ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 167.

³⁹ Gryphius. *Leo Armenius*. Apud Walter Benjamin, op. cit. p. 120.

história, idéia originária de Barroco, *mônada* que contém o todo. A esse ordenamento Benjamin chama de "*interpretação objetiva*"⁴⁰.

A Origem da Idéia de Barroco

As idéias são em si intemporais, mas emergem a partir da história. Essa emergência é uma descoberta, que por sua vez é um reconhecimento da idéia na sua intemporalidade. Reconhecimento que aparece como restauração e reprodução:

"O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado".⁴¹

Ao que resulta do encontro da idéia com o mundo, isto é, àquilo "*...que emerge do vir-a-ser e da extinção*"⁴², num salto, Benjamin chama de origem. Restauração que remete a uma "*pré-história*" da origem, e reprodução a uma "*pós-história*", ritmo sempre incompleto e inacabado. A verdadeira contemplação exige, portanto, um retorno aos fenômenos, onde se alojam as idéias. A análise do fenômeno, o drama barroco, revelou um jogo de tensão entre duas séries de extremos que

⁴⁰ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 56.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 68.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 67.

se relacionam como se fossem dois pólos. Em um dos pólos estão o príncipe como mártir, o cortesão como intrigante e a corte como inferno. No outro pólo, o príncipe como tirano, o cortesão como conselheiro leal e a corte como paraíso.

O mártir, submetido à história; o intrigante, submetido ao seu saber desiludido, buscando incessantemente a catástrofe; e o inferno, resultado de uma corte submetida a uma trama de intrigas, formam uma série enlaçada pelo tempo que a tudo destrói. Mártir, intrigante e inferno representam a sujeição da criatura ao destino cego da natureza, cujo fim inapelável é a morte. Esse pólo representa desse modo a história como natureza, cujo ideal de virtude é a resignação.

No outro pólo estão o tirano, na sua função de instalar, num estado de exceção, um refúgio contra a anarquia; o conselheiro leal, ajudando o tirano na sua tarefa, aliviando-o de suas indecisões; e o paraíso, salvação profana, oásis preservado de toda ruína, simbolizado pela corte. O tempo aqui tem a dimensão de um ponto, na verdade é um tempo sem tempo, atemporal. A história é uma história estabilizada, uma anti-história.

Na história como natureza cega, o destino inapelável é a morte. Na história como anti-história, a salvação é ilusória, já que por ser profana é destituída de qualquer redenção, e porque acaba, nas suas tentativas de realizar-se, resultando no seu contrário. Enfim, as duas séries se encontram no luto.

O enlutado, tomado de extrema tristeza, vive a experiência de um conhecimento total e definitivo. No seu saber não existe nenhuma possibilidade de ultrapassar os sofrimentos impostos pelo destino cego e pela ilusória salvação profana. No drama barroco o enlutado vive a experiência da imanência absoluta, da qual ninguém é poupado.

A Contra-Reforma foi o berço do drama barroco. O espírito da teologia restauradora da Contra-Reforma vê a natureza como o "*pântano da culpa adamítica*"⁴³, lugar alegórico da história. A história é a história da expiação, cuja salvação só é possível através da Igreja, detentora desse poder através dos sacramentos. Para a eficácia dos sacramentos, que operavam por si mesmos, era exigida do fiel apenas a sua aceitação. A mediação do sacerdote entre a criatura e a salvação foi restabelecida: e, por extensão, a Igreja retoma o seu lugar.

Era preciso, pois, submeter a criatura à força elementar da natureza. E isso foi feito pela constante antecipação da catástrofe de uma natureza pronta a tudo aniquilar, na sua cega atuação. Por sua vez, o constante estado de alerta daí advindo, teve como consequência um estado de espírito resignado, onde reina a melancolia. O Barroco, cuja linguagem por excelência é a alegoria, é a expressão estética através da qual se torna possível

⁴³ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 152.

transmitir os ideais da Contra-Reforma. Era com esses instrumentos que a Igreja procurava deter os avanços do luteranismo.

Lutero eliminou qualquer mediação entre a criatura e a própria salvação, colocando-a na fé. Com isso criou também uma antinomia entre a salvação e as "boas obras": estas passam a ser dispensáveis, privando as ações humanas de qualquer valor para a salvação. O que surge daí é um mundo vazio, pronto para receber a melancolia.

"Pois os que exploravam mais profundamente as coisas se viam na existência como num campo de ruínas, cheio de ações parciais e inautênticas"⁴⁴.

A renúncia às "boas obras", pois a salvação estava na fé, se contrapunha aos próprios ensinamentos de Lutero para a "...moralidade rigorosa da vida do cidadão"⁴⁵. O apelo à resignação é o modo pelo qual essa antinomia se resolve. É por isso que, por paradoxal que pareça, a Reforma vai buscar na Contra-Reforma os meios para "...instalar no povo uma estrita obediência ao dever..."⁴⁶. Esses meios ela encontrou no drama barroco, *Trauerspiel*, jogo de luto para uma platéia enlutada, cuja visão da vida é a imanência absoluta.

⁴⁴ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 162.

⁴⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 161.

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 161.

A concepção de história como natureza e como anti-história tem o seu fundamento na concepção da vida como imanência absoluta.

"O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de um dia aniquilar a terra, numa catástrofe final".⁴⁷

A análise do drama barroco, expressão estética da Contra-Reforma e da Reforma, revelou de um lado a sua estrutura e, ao mesmo tempo, a estrutura da concepção barroca da história: a vida como imanência absoluta, fundamento da história como natureza e da história como anti-história. *"No drama barroco, nem o monarca nem os mártires escapam à imanência"*⁴⁸.

Barroco não é apenas a palavra que designa um conjunto de obras estéticas, pretensamente imperfeitas, mas também nomeia a idéia de concepção de história, cuja estrutura se fundamenta na imanência absoluta. A relação entre a origem do drama barroco, a concepção barroca de história e o drama, só pode ser percebida pela mediação da alegoria barroca. A estrutura da alegoria permite ver de um lado a estrutura da idéia e do outro lado a estrutura do drama. A relação do conceito com o fenômeno é diferente da

⁴⁷ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 90.

⁴⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 91.

relação do fenômeno com a idéia. Na primeira, a particularidade do fenômeno é revelada, mas ele permanece fenômeno. Na segunda, o fenômeno "...passa a ser o que não era - totalidade"⁴⁹. Ao encontro adamítico da origem do fenômeno, a idéia que nomeia a totalidade, e o próprio fenômeno, mediado pelo conceito, Benjamin chama "redenção platônica"⁵⁰

A Alegoria Barroca

A função mediadora da alegoria permitiu explicitar a relação entre a idéia, unidade virtual dos fragmentos, origem do fenômeno, que permanece como pura possibilidade, e o fenômeno, o drama barroco, que representa a idéia, retirando-a da obscuridade. Resta ainda mostrar, a partir da estrutura da concepção barroca da história, a intensidade expressiva da alegoria barroca.

Ela nasce de "...uma curiosa combinação de natureza e história"⁵¹. Cercado pelas ruínas de um século de guerras, principalmente pela guerra dos Trinta Anos, o homem do século XVII vê por todos os lados a fugacidade e o martírio. Mundo fechado e triste, onde a morte reina absoluta. Tudo ali fala da força esmagadora da natureza, de

⁴⁹ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 69.

⁵⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 69.

⁵¹ *Idem*, *ibidem*, p. 189.

seu inescapável fim. É desse material que o alegorista vai retirar os fragmentos mudos para reanimá-los, dando-lhes uma nova significação. As coisas, sob esse olhar enlutado, tendo perdido a sua ligação com o mundo, o seu sentido orgânico, reaparecem para o alegorista como um enigma.

"O luto é um estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática"⁵².

O luto está no cerne da alegoria barroca; só através dela é que a sensação de esmagamento vivida pelo homem barroco recebe uma expressão. O objeto alegorizado por excelência, paradigma do enlutado, é a caveira, que servirá de expressão da decadência a que o homem, como natureza, está sujeito.

O homem decaído, expulso do paraíso, é um homem culpado que, nessa culpa, arrasta consigo a natureza. Ele a vê como o enlutado vê o mundo depois da perda de seu objeto e com ela não se conforma. Essa é a mesma ambivalência do melancólico frente às coisas. Para o melancólico, às coisas perdem suas irradiações com o mundo, retirando-se do fluxo *continuum* no qual estavam imersas. Em outras palavras, as coisas para ele perdem suas significações naturais. Para o melancólico, as coisas se tornam mudas. Mas, ao mesmo tempo que as coisas perdem suas significações, elas se tornam enigmáticas, exigindo, dessa forma, uma nova significação.

⁵² Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 162.

É, através da alegoria que esse homem decaído vai procurar se salvar. Através da alegoria ele dá voz à natureza. E assim tenta repetir o ato adamítico de, nomeando as coisas, significá-las.

"A culpa é imanente tanto ao contemplativo alegórico, que trai o mundo por causa de seu saber, como aos próprios objetos de sua contemplação (...) Por ser muda a natureza decaída é triste. Mas a inversão dessa frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda..."⁵³.

A alegoria não é uma convenção de uma expressão. O alegorista mantém com o objeto uma relação afetiva. Se cada coisa pode significar qualquer outra, no entanto, a escolha de determinado suporte de significação é feita a partir de um sentimento que *"reanima o mundo vazio"*: o luto. Quanto mais profundo é esse sentimento, mais profunda é a culpa e, quanto mais a natureza é sentida como culpada, *"...mais imperativa se torna sua interpretação alegórica, que representa apesar de tudo a única redenção possível"*⁵⁴. Desse modo,

*"...esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica"*⁵⁵.

⁵³ Benjamin, Walter. *Ibidem*. p. 247.

⁵⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 248.

⁵⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 197.

A salvação prometida na Contra-Reforma encontra na alegoria a sua mediação com o mundo, "*posto aduaneiro da morte*"⁵⁶ As obras desse mundo, lugar da expiação da culpa, recebem da teologia o seu sentido, através da alegoria. É nela que os dois planos, teologia e política, se entrelaçam, resultando numa resolução do sagrado no profano. Na verdade, é um protesto da vida contra o luto. Só a alegoria poderia obrigar o fragmento morto a ressuscitar, num novo significado, sempre renovado.

O tema da alegoria barroca é a morte. Ao dizer o outro, quer dizer sempre o mesmo: a morte. A visão barroca quer mostrar "*...a história como história mundial do sofrimento*", o que a leva a preferir os "*...episódios do declínio*"⁵⁷. A morte é o destino irrecusável do declínio. Morte sem o elemento agonal do herói trágico, mas trazendo a resignação de um destino impossível de ser desafiado, ao qual só resta submeter-se. No drama barroco tem-se a plena consciência que o mundo "*...nada vale e nada significa*"⁵⁸. A vida é um teatro, um sonho, *Trauerspiel*, um jogo de luto. Como personagem principal, a morte precisa ser intensificada por todos os meios.

56 Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 181.

57 *Idem*, *ibidem*, p. 188.

58 *Idem*, *ibidem*, p. 135.

"Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação"⁵⁹.

A natureza sendo o lugar da deterioração e da morte, é também o lugar da alegoria.

Se a morte é o tema da alegoria, é também o seu processo. Como processo, a alegoria vive do fragmento morto; mata as relações orgânicas do objeto, para dar-lhe um novo significado, para salvá-lo da fugacidade. Desse modo, o alegorista é o mestre na *ars inveniendi*, capaz de "*manipular modelos soberanamente*"⁶⁰. Longe de ser uma mera ilustração, como pensavam os românticos, a alegoria é o instrumento de invenção que permite recuperar um sentido imperceptível naquilo que é manifesto. A melancolia torna as coisas sem sentido, enigmáticas, e por isso mesmo exigem decifração. O mundo do melancólico se afasta do mundo tranqüilo e transparente das coisas nas suas ligações orgânicas. Retirando-as de seu contexto, matando-as para seu mundo orgânico, as coisas, como ruínas, estão preparadas para o alegorista.

"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 eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta ao seu bel prazer"⁶¹.

59 Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 188.

60 *Idem*, *ibidem*, p. 201.

61 *Idem*, *ibidem*, p. 205.

Enfim, a alegoria é um processo no qual as coisas são ao mesmo tempo desvalorizadas e exaltadas. As coisas expressam, é verdade, qualidades abstratas, mas, ao expressá-las, o fazem remetendo para o inexprimível. O ato de expressar produz uma descoberta, algo de novo é dito sobre aquilo que é expresso. Nas mãos do alegorista,

"...a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema ele a venera"⁶².

E nisso consiste o fato de ser *"a alegoria (...) o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite"⁶³.*

A morte, portanto, é o princípio organizador da alegoria barroca. Em torno dela, gravitam não só o seu processo construtivo como as suas relações com a história. É a morte, assim, que faz a mediação entre a alegoria e a concepção barroca da história. Esta, experienciada como imanência absoluta, foi vivida em um de seus pólos: a história como natureza, onde domina o destino cego da destruição, cujo fim irrecusável é a morte.

A concepção barroca da história foi também vivida no seu outro pólo, a política, como história estabilizada, uma anti-história, promessa utópica de refúgio contra as ameaças da própria história, isto é, da rebelião, da

⁶² Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 206.

⁶³ *Idem*, *ibidem*, p. 207.

anarquia e da morte. A política foi vista como a possibilidade de resgatar um tempo paradisíaco, tempo pontual, isento de destruição.

A relação entre este pólo e a alegoria se dá através da mediação do significado. É o significado, na alegoria, que salva a criatura da história. Salvação homóloga à salvação profana do príncipe. Como o príncipe que usa o arbítrio, no regime de exceção, para instalar o refúgio, o alegorista usa o significado para retirar o fragmento de sua enigmática mudez, na qual foram lançadas as coisas pelo seu olhar melancólico. *"O gesto que procura desse modo apropriar-se da significação é idêntico ao que procura distorcer violentamente a história"*⁶⁴. O alegorista opõe à linguagem literal, datada, perecível, a linguagem da significação, intemporal. A significação é estável como é estável o refúgio sonhado pelo príncipe.

Debatendo-se na imanência absoluta, num mundo vazio, despossuído de significações, o homem do século XVII encontrou na alegoria a sua linguagem. Ele pôde assim recolher o material à sua disposição devido à sua época: as ruínas que o rodeavam. Mas as ruínas são incapazes de expulsar dos homens a idéia de salvação. Nem mesmo a Contra-Reforma, colocando-se como única mediação entre os homens e a salvação, conseguiu apagar *"...sumariamente os deuses na memória dos fiéis"*⁶⁵. A salvação não estava apenas na

⁶⁴ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 232,.

⁶⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 246,.

Igreja; forças divinas teimavam em sair de cada ação, cada acontecimento, cada fragmento. Os homens relutavam em deixar as coisas entregues a si mesmas.

É a alegoria, na sua alternância lúdica construída sobre a diferença entre o visível e o invisível, que vai permitir que se reduza a multiplicidade sem sentido do mundo enlutado à uma unidade ideal. *"Pois a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria"*⁶⁶. A vida ativa, onde se desenrola a história dos homens, e a visão salvífica, promessa do repouso, encontram a unidade na linguagem alegórica. *"A alegoria se instala mais duramente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente"*⁶⁷. E o efêmero, horizonte de um mundo no qual qualquer permanência tinha sido excluída, foi tomado, na visão barroca, como imanência absoluta. A profunda tristeza advinda dessa fatalidade vai encontrar nos jogos de luto, *Trauerspiele*, a sua expressão e seu alívio.

A insatisfação do efêmero só podia resultar no grandioso. Magnificar é a tentativa de se opor ao fluxo histórico da natureza decaída. *"A tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas"*⁶⁸. Através do grandioso, a obra barroca quer *"unicamente durar"* e prender-se *"...com todas*

⁶⁶ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 246.

⁶⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 247.

⁶⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 202.

*as forças ao eterno*⁶⁹. Nela não há lugar para o pequeno, para o íntimo. Ao personificar o mundo das coisas, o Barroco queria, nesse sentido, cobri-lo de imponência. O instante, para ser vivido como eterno, precisa de ser magnificado até o bombástico. O que disso resulta é a pompa, a ostentação, a profusão, a exuberância.

Esse ambiente impregnado de exuberância, sufocante, cujo fim é a estupefação, está sempre propenso a um envelhecimento rápido. Sob o olhar do melancólico "...a pomposa ostentação com que o objeto banal parece irromper das profundidades da alegoria logo reassume seu triste aspecto cotidiano..."⁷⁰. Por isso o alegorista está obrigado a uma busca incessante do novo. Busca que opera na direção de intensificar os extremos: catástrofe e apoteose. As cenas de morticínio, de cadáveres esquartejados, convivendo ao lado da pomposidade mostrada nos mantos, no coro, na música, no abrir e fechar das cortinas, se tornam cada vez mais comuns. A intenção é produzir uma impressão esmagadora. Intenção que leva a um delírio emblemático: "...a sala do trono se transforma em cárcere, a alcova em sepultura, a coroa em grinalda de cipreste sangrento"⁷¹.

No esforço de incorporar a fatalidade do destino, o drama barroco recorre ao adereço como um recurso de intensificação das paixões e das contingências. As coisas, como o homem, estão sujeitas também ao destino: "...sob a

⁶⁹ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 202.

⁷⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 207.

⁷¹ *Idem*, *ibidem*, p. 254.

lei comum da fatalidade, manifestam-se a natureza do homem em suas paixões cegas e das coisas em sua contingência"⁷². O fatídico adereço cênico é introduzido na ação como "...*uma agulha sismográfica, que anuncia as vibrações passionais*"⁷³. Na esfera da culpa, entranhada na história vivida como natureza cega, o adereço é o "*sinal precursor da morte*"⁷⁴. As coisas adquirem, assim, apesar de aparentemente mortas, poder sobre a vida humana. O ciúme pode ser tão afiado e manejável como o punhal que alegoricamente o incorpora. As paixões não motivam as ações: estas se submetem ao destino. Não é o sujeito tomado pelo ciúme que maneja o punhal, mas é através do próprio ciúme que o destino cumpre a sua tarefa. O adereço não é, portanto, um mero adorno, um apêndice decorativo. Nele se incorporam "...*os sonhos, as aparições espectrais, os terrores do fim*"⁷⁵.

Numa vida que se transformou na imagem da morte, o "...*cadáver é o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco do século XVII. Sem ele, as apoteoses seriam praticamente inconcebíveis*"⁷⁶. A morte é o momento supremo no qual o profano se encontra com o sagrado. O corpo atinge a plenitude de seus direitos na morte, momento de sua liberação, por isso "...*a alegorização da physis só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver*"⁷⁷.

72 Benjamin, Walter. Ibidem, p. 155.

73 Idem, ibidem, p. 155.

74 Idem, ibidem, p. 155.

75 Idem, ibidem, p. 157.

76 Idem, ibidem, p. 242.

77 Idem, ibidem, p. 241.

O homem do século XVII, vivenciando a imanência absoluta, a partir de um horizonte de fragmentos, da fugacidade, do efêmero, mantendo uma relação íntima com a morte, descobre na alegoria a linguagem adequada para expressar o seu mundo. *"O estado de espírito que nele predomina é o luto, que gera a alegoria, e constitui o seu conteúdo"*⁷⁸. Mas a própria expressão desse mundo se converte na chave de um saber oculto. A melancolia e a culpa revelam o seu lado cognitivo. Sob o olhar do melancólico, o objeto culpabilizado é incapaz de ter uma significação própria,

*"...de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera"*⁷⁹.

O homem medieval já tinha ligado a matéria e o demoníaco, por isso o saber só poderia ser um saber culpado. Mas, atraído pelas promessas demoníacas de uma espiritualidade absoluta, sem Deus e ligada à matéria, o alegorista é seduzido pela *"...ilusão da liberdade, na investigação do proibido"*; pela *"...ilusão da autonomia, no ato de segregar-se da comunidade dos crentes"*; e pela *"...ilusão do infinito, no abismo vazio do Mal"*⁸⁰. A

⁷⁸ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 253.

⁷⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 205.

⁸⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 253.

eficácia do drama barroco é justamente esta: mostrar a sedução do alegorista "...ora na figura do tirano, ora na do intrigante"⁸¹.

Nenhuma outra linguagem, senão a alegórica, saberia recolher o que estava à disposição do homem do século XVII: uma sensação de esmagamento. Sensação que vinha do fato dele estar rodeado de fragmentos sem sentido, e à mercê de uma transitoriedade que permanece sempre com a última palavra. Por todos os lados ele só vê o transitório: "...o homem passa pela terra sem deixar vestígios, como o riso pelo rosto, ou o canto dos pássaros pelos bosques"⁸²

Não é por acaso que, para expressar essa sensação esmagadora, na linguagem alegórica predomina, entre todas as figuras, a antítese. Antítese cujo

"...fundamento é o esquema do emblema, do qual irrompe sensorialmente o significado, por meio de um artifício que precisa sempre produzir uma impressão esmagadora".⁸³

O mesmo acontece com os jogos de espelhos: a fuga em direção à redenção cai no abismo do infinito. A reflexão, na qual se incluem os jogos de espelhos,

"... se repete até o infinito, e diminui até o incomensurável o círculo que ela circunscreve. Os dois lados da reflexão são igualmente essenciais: a miniaturização da realidade e a introdução no espaço fechado, finito, de um destino profano, de um pensamento reflexivo infinito. Pois podemos

81 Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 253.

82 *Idem*, *ibidem*, p. 144.

83 *Idem*, *ibidem*, p. 254.

*dizer a título de antecipação, que o mundo dos dramas de destino é um mundo fechado*⁸⁴

O homem emudecido do século XVII, submetido ao esmagamento de um mundo fechado, sufocante, encontra na alegoria uma esperança, uma linguagem que lhe devolva a voz. *"A criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas"*⁸⁵ A alegoria resolve o enigma daquilo que se fragmentou sob o peso de um mundo vazio, do mais disperso, do mais extinto. Originada *"...no contraste entre uma physis culpada, instituída pelo Cristianismo, e uma natura deorum mais pura, que se encarnava no Pantheon"*⁸⁶, vai permitir ao alegorista uma reviravolta: de um mundo sinistro, que significa a morte e o inferno, mundo da imanência absoluta, para um outro sagrado e redimido. Mesmo que essa redenção se dê como ilusão na alegoria infernal do intrigante, no seu intelectualismo, no seu poder de significar. No riso do intrigante

*"...a mudez da matéria é vencida. Justamente no riso, a matéria se espiritualiza de forma exuberante, distorcida de modo altamente excêntrico. Ela se torna tão espiritual, que vai muito além da linguagem. Ela quer chegar mais alto, e termina na gargalhada estridente"*⁸⁷.

⁸⁴ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 106.

⁸⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 250.

⁸⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 249.

⁸⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 250.

5. CONCLUSÃO: ALEGORIA, A REMISSÃO DO REJEITADO.

A tarefa da filosofia da arte, para Benjamin, é a de restaurar, pela representação, o poder de nomeação da palavra, "...no qual a idéia chega à consciência de si".¹ O momento da consciência é o momento em que a obra de arte atinge o ponto mais alto de sua força de iluminação. Trata-se, pois, de descrever o mundo das idéias, "...de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva".² A essa descrição se chega através de uma reminiscência. É uma anamnese. Procedida a anamnese, atinge-se a origem da obra, a idéia. Diferentemente, no entanto, da anamnese platônica, que busca uma atualidade visual das imagens, a tarefa da filosofia da arte é a rememoração cujo fim é a fala original, ato adamítico de nomear as coisas, salvando-as de permanecerem como meras coisas. Portanto, "...na origem dessa atitude não está Platão, e sim Adão, pai dos homens e pai da filosofia".³

As idéias, formas da fala original, que não são dadas diretamente nas obras, permanecem obscuras enquanto não forem representadas. No momento mesmo que as obras representam as idéias, retirando-as da obscuridade onde se encontravam, salvam-se da dispersão. A dispersão, onde as obras foram lançadas, se deve à "...fascinação pelo

1 Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 59.

2 Idem, *ibidem*, p. 54.

3 Idem, *ibidem*, p. 59.

múltiplo", e à "...indiferença quanto ao pensamento rigoroso", que "...sempre foram as causas determinantes da indução acrítica".⁴ As idéias não se encontram no *mundus intelligibilis* das essências puras, mas na linguagem. Cada palavra é um rastro do Nome, ato adamítico, que desvela a verdade, idéia, origem da obra.

Portanto, partindo-se da linguagem, que está na obra, chegou-se à idéia, origem da obra. A linguagem é a alegoria, a obra é o drama barroco alemão, *Trauerspiel*, e a idéia é a idéia de barroco. Isto é, a própria alegoria, linguagem necessária do drama barroco, guardava nela a idéia que nomeava a essência do fenômeno barroco. Entretanto, não se chega à idéia diretamente, e nem essa é diretamente representada; é necessário um desvio: a alegoria, que, retirada da linguagem, foi tomada como conceito, mediação entre idéia e obra.

A estrutura da alegoria, na qual convivem matéria e significação, tomadas como extremos que se reúnem num fundamento comum, foi utilizada como instrumento para ver na obra os extremos de cada elemento, nos quais ela foi dissociada. Os extremos, por sua vez, como estrelas numa *constelação*, se reúnem em uma configuração, a idéia, tomada como *mônada*, imagem abreviada do mundo. A estrutura da alegoria se relaciona na mediação entre obra e idéia como num jogo de reflexos. Nisso consiste o que Benjamin chama de *redenção platônica ou interpretação objetiva*.

⁴ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 62.

A verdade a que se chegou com a interpretação objetiva da obra não é "...um desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação que lhe faz justiça".⁵ O que se revela é o autêntico, a origem dos fenômenos, "...objeto da descoberta, uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento".⁶ A idéia, imagem do mundo, singular, permanece como pura possibilidade, sempre distinta de suas realizações particulares. A idéia, portanto, aponta para uma pré e pós-história da obra. Cada obra, após a investigação imanente - a interpretação objetiva - na qual a idéia é explicitada e representada, fornece o conteúdo da idéia. Este momento é, ao mesmo tempo, descoberta e reconhecimento. Descoberta da idéia, origem da obra, e reconhecimento da idéia, existente como pura possibilidade, através da obra do artista que "...produz imagens em miniatura do mundo das idéias, que se tornam definitivas, porque ele as concebe como cópias".⁷ Desse modo, a verdade, revelada na explicitação da idéia, "...não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a força que determina a essência dessa empiria".⁸

A investigação de Benjamin parte da perda da sacralidade da obra de arte, na era da reprodutibilidade técnica, e do empobrecimento da linguagem, com o aparecimento da imprensa. A perda da unicidade da obra de

5 Benjamin, Walter. Ibidem, p. 53.

6 Idem, ibidem, p. 68.

7 Idem, ibidem, p. 54.

8 Idem, ibidem, p. 58.

arte a transforma em objetos múltiplos, destituídos de aura. O empobrecimento da linguagem a transforma em pura comunicação, onde a busca da padronização passa a ser a regra, e a intenção é a de atingir o maior número possível de leitores. Sem o refúgio da sacralidade da obra de arte, suporte de suas expectativas de transcendência, e com o empobrecimento da linguagem, que a privou de seu poder de nomear, reduzindo o real a uma única dimensão, a literal, o homem contemporâneo se vê rodeado de objetos, fragmentos submetidos a uma inexorável dissolvência. O desenraizamento do homem, que se inicia com a revolução copernicana, aprofunda-se enormemente no século XX. A busca de estabilidade na voracidade do consumo se mostra vã. Os objetos trazem neles mesmos a marca da transitoriedade e da mudez. Esse horizonte de fragmentos torna o homem do século XX mais oscilante do que nenhum outro em qualquer outra época. Indo de um objeto a outro, sujeito a novos modos de isolamento e de medo, o homem contemporâneo está submetido a uma oscilação cujo resultado é uma perene sensação de esmagamento.

O olhar prismático de Benjamin, com a sua dupla habilidade de buscar mediação e de, através desta, decompor, e só aí então penetrar no fenômeno, o leva a procurar um ponto na história de onde pudesse melhor observar semelhante sensação de esmagamento e sua respectiva linguagem. Essa procura se insere na própria concepção de história de Benjamin, na qual

"...o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?"⁹

Esse momento da história é o século XVII e a linguagem é a alegoria, manifestada no drama barroco.

A alegoria que apareceu como uma necessidade para as mediações religiosas, assume, na história, a função de renovar textos envelhecidos para reintegrá-los na herança cultural. A partir da Idade Média, assume um lugar de privilégio no Cristianismo, como um dos instrumentos da salvação. O alegorista vai interpretar as *Escrituras*, colocando-se como mediador entre o texto e a salvação. Com a dissolução do mundo medieval, o homem muda o seu contato com a natureza. De um contato culpado pela demonização da natureza para um contato desprovido de culpa, cujo modelo é a *physis* grega. Espantado, o homem encontra, na alegoria, a linguagem para descrever a natureza emergente, retirando-a do sagrado.

Lutero, ao excluir qualquer mediação entre o homem e a salvação, contribuiu para a adoção da alegoria como uma linguagem profana. Eliminando o papel do alegorista como intérprete das *Escrituras*, retornando ao *sensus litteralis*, ele rompe o vínculo tradicional da alegoria com o sagrado. A alegoria estava assim preparada para ser a linguagem portadora do novo sentido investido na natureza. A natureza

⁹ Benjamin, Walter. "Sobre o Conceito da História", p. 223, in: *Magia e Técnica Arte e Política*, Obras Escolhidas Vol. 1.

desculpabilizada aparece para o homem renascentista como um segredo que convida à decifração. A alegoria vai ser o laço que unirá os conhecimentos provenientes da tradição greco-romana com a nova visão de natureza. Para esse homem, diante da natureza emergente, só a alegoria poderia expressá-la na sua complexidade. Ela permitirá, também, que o homem da Renascença se reconcilie com o desejo de salvação, destino da alma humana, salvação entendida como volta para o mundo das essências.

Sob o olhar melancólico do homem do século XVII, a natureza vai exigir uma nova decifração. A natureza já não é mais inteiramente demoníaca, nem tem o encanto instigador da *physis* grega, mas é, para o homem da época da Contra-Reforma, uma natureza decaída, lugar da expiação da Queda. A interdição de conhecer, imposta pela expulsão do Paraíso, será rompida com o auxílio da alegoria, no seu trabalho de unir matéria e espírito. Dando novas significações aos objetos, que se tornaram enigmáticos sob o olhar do melancólico, o alegorista, na sua *ars inveniendi*, os salva da dispersão e, ao mesmo tempo, se salva. Ele, na sua ação de inventar, se assemelha ao Criador, e nessa semelhança encontra a salvação.

O que o homem do século XVII vê por toda parte são fragmentos dispersos, ruínas. Este horizonte de objetos destituídos de significação vai tornar esse homem enlutado e melancólico, um homem que carrega consigo o conflito de recusar as perdas sofridas. É também um homem culpado.

Instigado pelo enigma das coisas dispersas, no qual elas foram lançadas pela melancolia, ele se vê seduzido pela matéria, que mantém ainda vínculos com o demônio; vínculos estabelecidos desde a Idade Média, e que reaparecem em meio a uma natureza decaída. Nesse contexto, a Contra-Reforma utiliza o drama barroco como instrumento didático para difundir a virtude da resignação frente a essa natureza culpada, onde habita a morte. A Igreja, desse modo, se coloca como mediadora entre a natureza decaída e a salvação. Não é por acaso, portanto, que a linguagem alegórica ocupa um lugar de primazia no drama barroco.

A Reforma que, com a doutrina de Lutero, via a salvação como dependendo somente da fé, vai buscar no drama barroco um meio de difundir as "*boas obras*", campo de prova para uma vida apenas indiretamente religiosa. Fé e ação, matéria e espírito vão encontrar no drama barroco um modo de expressar as suas tentativas de reconciliação. O homem do século XVII, seja sob a Contra-Reforma ou sob a Reforma, é um homem melancólico, enlutado, frente a uma natureza decaída. Sob qualquer uma das condições, ele se encontra submetido aos mesmos temas: a morte, a transitoriedade da vida, uma impermanência que a tudo permeia.

A interpretação objetiva, ou *redenção platônica*, proposta por Benjamin, exige a escolha de um conceito mediador entre a obra de arte e a sua origem, idéia da força sustentadora da própria obra, conteúdo do Nome. A escolha da alegoria como este conceito mediador corresponde a um

resgate de uma linguagem rejeitada como linguagem estética. Mas essa escolha só pôde ser feita após ter sido travado um confronto com os românticos. A crítica estética de Benjamin se iniciou por uma crítica ao Romantismo. Ele via no Romantismo uma linguagem estética incapaz de expressar as vivências em um mundo dilacerado. A luta contra os valores românticos era a procura de uma linguagem que pudesse exprimir a perplexidade do homem contemporâneo em um mundo em dissolução, e que, ao mesmo tempo, permitisse a luta contra a própria dissolução.

O Romantismo tinha no símbolo seu principal apoio na luta contra as ameaças à estabilidade da arte, vistas como profanação, advindas das transformações radicais provocadas pela reprodução técnica. O símbolo permitia condensar o ético e o estético, o que acarretava uma fusão imediata entre o ideal e o indivíduo, fusão que ressacralizava a arte: o indivíduo é a incorporação sem mediação do ideal. É por isso que, no símbolo, fundindo-se o bom e o belo, não há lugar para o fragmento, para o inacabado. A ruína, fundamento da vivência do homem contemporâneo, não encontra nenhuma possibilidade de se exprimir no Romantismo, pois, não sendo, *a priori*, um ideal de belo, não seria digna de expressão.

A alegoria era vista pelo Romantismo como um particular que aludia a um universal, apenas uma convenção de uma expressão. Agarrando-se à concepção de ideal, não puderam ver nela toda sua força de invenção e descoberta. É

justamente no arbitrário do alegorista que se situa essa força. Aparente arbitrariedade, pois ao escolher um objeto como suporte de uma significação, o alegorista o faz a partir de um sentimento que o singularizou. O que mais ameaça o Romantismo é a extrema mobilidade da alegoria, fonte de constante renovação. Enquanto a linguagem romântica, através do símbolo, persegue a expressão de um ideal, a linguagem barroca, na alegoria, quer resgatar o rejeitado, renovando-o. Por isso, apesar do poeta ter perdido sua coroa de louros, ele é ainda capaz, no dizer de Baudelaire, de transformar lama em ouro.

A linguagem apropriada para expressar essa alquimia só poderia ser uma linguagem que já contivesse nela mesma esse poder de transformação. Essa linguagem é a alegoria, com o poder de transformar matéria em significado. Ela se inicia como linguagem sagrada, no Egito; resgata a herança cultural para a razão grega; é mediadora entre o homem e a salvação, na Idade Média; é expressão de um sincretismo cultural, no Renascimento; instrumento didático da resignação, na Contra-Reforma; simples ornamento retórico, no século XVIII; e, finalmente, será eclipsada pelo símbolo, no Romantismo. É deste lugar do rejeitado que Benjamin vai retirá-la para transformá-la, de linguagem rejeitada, em conceito crítico da estética.

Se a idéia, origem da obra, está na linguagem, e se a linguagem do drama barroco é a alegoria, esta, como conceito, será a matriz que permitirá penetrar na obra. O

conceito depura os elementos da obra de sua falsa unidade, dissolvendo-os em extremos, para que possam participar da unidade autêntica da verdade. A idéia, forma dessa verdade, é o ordenamento virtual dos fenômenos. As idéias podem assim receber o "...sangue vigoroso da empiria" e, desse modo, sair da obscuridade à qual estavam relegadas. Retirar as idéias da obscuridade é revelar o potencial expressivo da obra que até então se mantinha subestimado e que a condenava à uma manifestação datada. O desvelamento daquilo que era subestimado aponta para além da obra, para uma vivência social que tem na arte o seu modo mais autêntico de se exprimir. O drama barroco é uma manifestação autônoma, singular, que, ao mesmo tempo, para além dela mesma, aponta para as vivências de um mundo em dissolução. Enfim, não se vai diretamente da obra à idéia, mas por um desvio, pelo conceito, que dissolvendo a obra em seus elementos constitutivos, a prepara para ser recebida pela idéia. No momento mesmo em que a idéia recebe os elementos, ela é representada.

A alegoria, enlaçando extremos, matéria e espírito, fornece a estrutura para que cada elemento da obra seja dissociado em extremos. No caso estudado por Benjamin, o drama barroco alemão, *Trauerspiel*, os elementos analisados foram: príncipe, cortesão e corte. Após a dissociação de cada um destes elementos, foram obtidos os seguintes extremos: mártir e tirano para o príncipe; intrigante e conselheiro leal para o cortesão; inferno e paraíso para a

corde. O mártir, resignado, vive a história como um destino que o arrasta para um fim inexorável. O intrigante, só vontade e saber desiludido, nas suas maquinações, ao tentar contrapor-se às ameaças da história é, para a corte, a fonte da catástrofe. A corte, onde vive o intrigante, lugar de suas intrigas, é o inferno. Ali se desenrola a história cujo fim é sempre o mesmo: a morte. O mártir, o intrigante e a corte vivem a história como um destino cego, como uma natureza sempre sujeita à dissolução, onde habita a morte. Esta visão da história, vista como natureza-destino, será um dos pólos do conteúdo da idéia, origem do drama barroco.

O outro pólo reunirá os extremos dos elementos que vivem a política como anti-história, como um refúgio contra as ameaças da história. Nesse pólo estão o tirano, cuja função política é criar um estado de exceção que neutralize as ameaças de rebeldia e anarquia; o conselheiro leal, que vai auxiliar o tirano na construção do estado de exceção, refúgio contra as ameaças externas; a corte, como paraíso, palco da anti-história.

Os dois pólos, a história como natureza-destino e a política como anti-história, nascem de um mesmo fundamento: a história vista como natureza, na qual a ação do homem é impotente face às suas forças inexoráveis. Em um dos pólos, a história é vivida como resignação, à qual o homem só pode submeter-se. No outro pólo, a política é vivida como uma vocação utópica capaz de "...substituir as

incertezas da história pelas leis de ferro da natureza".¹⁰ Nisso reside a oscilação intrínseca do homem do século XVII, que ora se volta para a natureza como refúgio, paraíso, em busca das certezas de suas leis, ora a vê como o lugar da fugacidade, cuja única certeza é a morte. Por isso a morte é um dos temas preferenciais do drama barroco, onde se desenrolam os jogos de luto, oscilação que resulta sempre na transformação de um pólo no outro. Ao buscar o paraíso como refúgio contra as ameaças catastróficas do mundo, o homem do século XVII encontra o inferno.

Esse mundo oscilante é um mundo do qual foi expulsa qualquer transcendência, onde a vida é pensada como imanência absoluta. Em um mundo plenamente secularizado, profano, desprovido de fins que possam redimir a culpa nascida da Queda, a história só poderia ser vivida como natureza-destino. Esse é o mundo que o drama barroco quer expressar, cuja origem é a idéia de imanência absoluta.

A origem do drama barroco como idéia de imanência vem confirmar a especificidade desta manifestação artística, já delineada nas diferenças explicitadas no confronto com a tragédia grega. Procedida a interpretação objetiva, uma transformação se opera. O barroco, que era uma palavra que designava um conjunto de obras extravagantes, grotescas, vistas como deformações derivadas de padrões clássicos, passa a nomear a concepção de história de um homem que tinha

¹⁰ Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 97.

perdido as certezas na salvação, propostas na Idade Média. Isto é: desvendada a concepção barroca de história, origem do drama barroco, a palavra "barroco" já não mais significa deformação, mas é o Nome cujo conteúdo é a idéia de imanência absoluta. A idéia é *mônada* que contém em si a estrutura abreviada do mundo. Com isso, o drama barroco se mostra como obra autêntica, portanto autônoma, expressão singular de um mundo, com o poder de retirar uma idéia da obscuridade, representando-a.

A linguagem alegórica barroca só pôde exercer a sua função mediadora devido a sua íntima sintonia com a concepção barroca de história. A alegoria barroca, organizando-se em torno do tema da morte, quer como significado ao qual sempre se remete, quer como processo que mata os objetos, retirando-os de seus contextos, para que recebam um novo significado, relaciona-se duplamente com a concepção barroca de história. Com o pólo que caracteriza a natureza-destino, ela se relaciona mediatizada pela morte. Esta é o fim ao qual estão condenados aqueles que vivem a história como natureza-destino e é ao mesmo tempo o processo de construção e tema privilegiado da alegoria. Nessa similaridade se encontra o poder da alegoria de exprimir a história como destino.

A mediação entre alegoria e o outro pólo, que caracteriza a anti-história, se dá através do significado. Este, estando fora da natureza, se põe a salvo de suas forças deteriorantes. A função do significado na alegoria

corresponde à função do príncipe como tirano, que busca, com o estado de exceção, estabilizar a história. Após o objeto ter sido retirado de seu contexto e ter recebido o novo significado, ele se salva do *continuum* onde se encontrava perdido na dispersão do mundo das coisas e entregue à sua deterioração. Desse modo, as coisas passam a ser dotadas de uma "...forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas".¹¹

É justamente num jogo de espelhamento que a alegoria, exercendo a mediação, vê refletida a sua estrutura, ao mesmo tempo, na concepção barroca da história e no drama barroco. Enfim, nenhuma outra linguagem estaria tão apta para expressar o mundo do homem do século XVII que, com seu olhar melancólico, vive a história como imanência absoluta. Barroco, quer no significado de deformação, quer no de jogos de luto, é um eco do Nome que, no Paraíso, nomeou a idéia de imanência absoluta. Para Benjamin, a linguagem não é uma convenção arbitrária, mas é a *mimesis* que reflete os processos reais.

A palavra, no Paraíso, não se destinava à comunicação entre os homens, mas à nomeação da essência das coisas. A palavra, como mera comunicação, guarda traços da língua pura, adamítica. Por isso, a tarefa da filosofia é uma *anamnesis*, uma busca da origem da obra. É na descoberta da origem que a idéia se deixa representar pela obra. Nesse momento, tanto a idéia como a obra tomam consciência de si

¹¹ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 209.

mesmas. A obra recebe então o sopro renovador que a desvela como autêntica, autônoma e singular, capaz de remeter para além de si mesma, testemunhando a possibilidade de Redenção dos homens.

Paradoxalmente, a redenção prometida pelo alegorista é ilusória. A alegoria é a linguagem que descreve as vivências de um mundo fechado. No mundo da falsa transcendência, onde o paraíso se revela um inferno, a apoteose apenas esconde o horror da catástrofe, e o bombástico é uma forma encobridora do luto e da fugacidade. Na verdade, a alegoria "...sai de mãos vazias".¹² Afinal, o Mal, perseguido como "*abismo perene*", existe apenas no olhar do alegorista: "...é pura e simplesmente alegoria, e significa algo de diferente do que é".¹³ Produto da subjetividade do melancólico, este o mantém com o seu olhar. Quando este se extingue, aquele também é extinto. No momento mesmo em que o mundo fechado ganha uma expressão, nas alegorias do drama barroco, o melancólico descobre que a melancolia não está nas coisas, mas no seu olhar. Na submissão das coisas ao seu julgamento.

O homem do século XVII mergulha na sua melancolia através de um desvio, o drama barroco, e lá descobre que, frente ao enigma das coisas, estas podem receber um novo significado. Desvio, porque a linguagem tinha se tornado pura comunicação e, como tal, puro julgamento que substituía

¹² Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 256.

¹³ *Idem*, *ibidem*, p. 256.

a realidade por uma subjetividade culpada. A linguagem como pura comunicação aliena o homem do seu verdadeiro poder de transcendência. A ilusória transcendência prometida pelo alegorista, redenção profana, mostra o seu poder de dar novos significados às coisas destituídas de sentido pelo enlutado. É com assombro que ele emerge dessa experiência. Ele descobre, como num milagre, que nas ruínas dormem grânulos de esperança. Esse tempo no inferno é de um mundo que, traíndo-se, se entregou ao espírito profundo de Satã; na verdade, é um mundo de Deus. *"O alegorista desperta no mundo de Deus. 'Sim, quando o Altíssimo vier colher a safra do cemitério, eu, uma caveira, terei um rosto de anjo'"*¹⁴

A alegoria barroca é duplamente uma expressão de um mundo fechado e de um protesto contra este mesmo mundo. A concepção barroca de história, vivida como natureza-destino, vive o tempo como o tempo circular da natureza, que a tudo arrasta na direção da morte. Vivida também como anti-história, vive o tempo como o tempo estabilizado do refúgio, tempo utópico das leis imutáveis da natureza. Mas o próprio poder de expressão, visto como assombro, aponta para além de si mesmo, para um mundo em que o tempo da Redenção poderá irromper.

Semelhante ao homem do século XVII, o homem contemporâneo, rodeado de objetos, enlutado pela perda irremediável de sua *aura*, vive num mundo fragmentado e banalizado. A herança cultural chega até esse homem, pela

¹⁴ Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 255.

via dos meios de comunicação, empobrecida, incapaz de ajudá-lo nas reflexões do cotidiano. A sua linguagem, destituída de seu poder de nomear as experiências, torna-se meramente comunicação. Com a perda da ligação com o concreto, vive-se uma nova pobreza. Em meio a ruínas, sob a lei do transitório, o homem contemporâneo vive, na verdade, num mundo abstrato. Devora-se tudo: a cultura, as coisas e os próprios homens, na procura de salvação. Esta se revela ilusória, pois acaba por conduzi-lo à exaustão e à melancolia. Enfim, esse homem é um homem emudecido.

Será, no entanto, através dos próprios fragmentos que o rodeiam, que esse homem emudecido tentará se expressar. Por isso a alegoria, com seu poder de significar a partir da matéria tornada ruína, é uma linguagem capaz de resgatar a miséria vivencial do homem contemporâneo.

Como na Redenção da cabala luriânica, em que *"...tudo é restituído ao seu lugar pela magia secreta dos atos humanos"*, Benjamin redime a alegoria e, com ela, as ruínas da história, restituindo-a como conceito crítico da arte contemporânea. A promessa de salvação de Benjamin não está no Céu, mas na Terra, entre os homens.

BIBLIOGRAFIA

1 - Bibliografia específica de Walter Benjamin

Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo, Obras Escolhidas - Volume III. São Paulo, Brasiliense, 1989.

El Concepto de Crítica de Arte en El Romanticismo Alemán. Traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Ediciones Península, 1988.

Correspondência 1933-1940. Walter Benjamin/Gershom Scholem. Edición de Gershom Scholem, Madrid, Taurus Ediciones, 1987.

Diário de Moscou. Tradução Hildelgard Herbold, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Discursos Interrumpidos. Prólogo, traducción y notas de Jesus Aguirre, Ensayistas-91, Madrid, Taurus Ediciones, 1982.

Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, (Escritos Escolhidos), Seleção e Apresentação Willi Bolle, Tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa. Cultrix & Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

Haxixe. Tradução de Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. Circo de Letras 7, São Paulo, Brasiliense, 1984.

Imaginacion Y Sociedad, Iluminaciones I. Prólogo. traducción y notas de Jesus Aguirre, Madrid, Taurus Ediciones, Persiles-47, 1980.

Infância en Berlín Hacia 1900. Traducción de Klaus Wagner, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1982.

Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas - Volume I, São Paulo, Brasiliense, 1985.

A Modernidade e os Modernos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

Moscow Diary. Edited By Gary Smith - Harvard University Press, 1986.

- Origem do Drama Barroco Alemão.* tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Parigi, Capitale Del XIX Secolo, I 'Passages'* A cura di Rolf Tiedemann. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1986.
- Paris Capitale Du XIXe Siècle. Le livre des Passages,* Paris, Les Editions du Cerf, 1989
- Poesia Y Capitalismo, Iluminaciones II.* Prólogo y traducción de Jesus Aguirre, Persiles 51, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.
- Rastelli Raconte et autres Recits.* Editions du Seuil, Mars, 1987.
- Reflexões: A Criança, o Brinquedo, a Educação.* Tradução de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Sumus Editorial, 1984.
- Rua de Mão Única.* Obras Escolhidas - Volume 2, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Sociologia da Arte, VI.* Organização e Introdução de Gilberto Velho. Rio de Janeiro, Zahar Editores. 1969.
- Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III.* Prólogo y traducción de Jesus Aguirre, Persiles-83, Madrid, Taurus Ediciones, 1975.
- Textos Escolhidos.* Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas; traduções de José Lino Gunnewald, *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.

2 - Bibliografia sobre Walter Benjamin

- ARENDR, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Benjamin, Os Cacos da História*, São Paulo, Brasiliense.
- GAGNEBINM, Jeanne Marie. *Notas sobre as Noções de Origem e Original em Walter Benjamin*. In: 34 *LETRAS* nº 5/6, setembro de 1989. p. 286-296.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro, Campus, 1988.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- KOTHE. Flávio René. *Benjamin Adorno: Confrontos*. São Paulo, Atica, 1978.
- LIMA, Luis Costa. *Auerbach, Benjamin, a Vida sob o Nazismo*. In: 34 *LETRAS* nº 5/6 setembro de 1989. p. 60/80.
- LÖWY, Michael. *Redenção e Utopia, o Judaísmo Libertário na Europa Central, (Um estudo de afinidades eletivas)*. Tradução Paulo Neves, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio Crítico sobre a Escola Neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- MATOS, Olgária. *Desejo de Evidência, Desejo de Vidência: Walter Benjamin*. In: *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- MISSAC, Pierre. *Walter Benjamin: De um Siglo al Otro*. Barcelona, Gedisa Editorial, 1988.
- MORONCINI, Bruno. *Walter Benjamin e la Moralità del Moderno*. Napoli, Guida Editori, 1984.
- MURICY, Kátia. *Benjamin: Política e Paixão* In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

- NEW German Critique, Nº 39, Vol 13. Nº 3. University of Wisconsin-Milwaukee Interdisciplinary Journal of German Studies. Guest Editor This Irving Wohlfarth. Number 39, Fall 1986.
- REVUE D'Esthétique, Walter Benjamin, Nouvelle Serie nº 1, Toulouse, 1981.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A História de uma Amizade*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo, Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1981.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As Passagens de Paris I*, In: *Revista Tempo Brasileiro*, volume 68, Janeiro-Março, 1982.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As Passagens de Paris II*, *Revista Tempo Brasileiro*, volume 69, Abril-Junho, 1982.
- WISMANN, Heinz. *Walter Benjamin Et Paris*. Colloque International 27-29 Juin, 1983. Les Editions du Cerf, 1986.

3 - Bibliografia Geral

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo, Abril Cultural, 1984.
- ADORNO, W. Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Eclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- BARTHES, Roland. *A Retórica Antiga. Pesquisas de Retórica*. Seleção de Ensaaios da Revista *Communications*. Novas Perspectivas em Comunicação nº 10.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo, Arte e Comunicação*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.
- BLOOMFIELD, Morton W. *Varieties of Allegory and Interpretation*, *Revue Internationale de Philosophie* 162-163.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- CASINI, Paolo. *As filosofias da Natureza*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.
- ECO, Umberto. *Il Presente E I Suoi Simboli, A Cura della Comunità di Ricerca*. Fenomenologia e Società. Franco Angeli. Anno VII nº 7, 1985.
- GAGNEGIM, Jeanne Marie. *Alegoria: Que Outro Dizer?*. Conferência Unicamp, Maio, 1980.
- GAGNEGIM, Jeanne Marie. *L'Allégorie, Face Souffrante du Monde*. *Revue de Théologie et Philosophie*, 115 1983, p. 275-284.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo, Atual, 1986, (Série Documentos).
- HELENA, Lúcia. *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira: Símbolo e Alegoria na Obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 1985.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo, Atica, 1986, (Série Princípios).

LUBAC, Henri de. *Exégèse Médiévale. Les Quatre Sens de L Ecriture. Seconde Partie "Etudes Publiées sous La Direction de La Faculté de Théologie S. J. de Lyon-Fourvière. - Aubier*

MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau.* Editorial Labor do Brasil.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo.* Lisboa, Edições 70, 1977, (Coleção Signos nº 22).

WEISBACH, Werner. *El Barroco de la Contrarreforma.* Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

Resgatado o papel da alegoria no mundo contemporâneo, aparece também a possibilidade de resgatar o que permanecia oculto na história, reprimido pela força do ideal romântico. A harmonia preestabelecida não tinha deixado espaço para a existência do feio ou grotesco contido nas vozes dos vencidos. O resgate da linguagem alegórica, dentro da concepção barroca, representa a inclusão de ruínas vividas, até então ignoradas pela história oficial.