



ANOTAÇÕES SOBRE A TEORIA DA ALEGORIA BARROCA DE WALTER BENJAMIN

Jorge Freitas*

* defreitasjorge@yahoo.com.br
Mestre em Estética e Filosofia da Arte pelo IFAC
- UFOP. Doutorando em Teoria Literária pela FALE -
UFMG.

RESUMO: A primeira reabilitação do conceito de alegoria realizada pelo filósofo Walter Benjamin encontra-se em sua teoria sobre as peças do drama trágico alemão, em *Origem do Drama Trágico Alemão*. Buscaremos, no desenvolvimento deste artigo, apresentar uma breve introdução sobre a obra de Benjamin, cuja prioridade será a explanação da teoria benjaminiana da alegoria relacionada com a produção da arte do Barroco do século XVII. Procuraremos, ainda, discutir as peculiaridades filosóficas, históricas e teológicas dessa teoria, atentando, sobretudo, para sua constituição como expressão de uma época.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria, Barroco, Luto, Jogo, Morte

ABSTRACT: The first rehabilitation of the concept of allegory conducted by the philosopher Walter Benjamin is in his theory about the pieces of German tragic drama, in *Origin of German Tragic Drama*. We sought, in the development of this paper, provide a brief introduction about to the work of Benjamin, whose priority is the explanation of Benjamin's theory of allegory relating to the production of art from the Baroque of the seventeenth century. We also search to discuss the philosophical, historical and theological particularities of this theory, paying attention especially to its constitution as an expression of time.

KEYWORDS: Allegory, Baroque, Mourning, Game, Death

Este artigo é um derivado da dissertação *As imagens da modernidade no Projeto das Passagens de Walter Benjamin*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto.

1. ORIGEM DO DRAMA TRÁGICO ALEMÃO

O livro benjaminiano *Origem do drama trágico alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*), escrito entre os anos de 1924 e 1925 e originalmente apresentado e, posteriormente, recusado como tese de *Habilitation* na Universidade de Frankfurt, constitui-se de uma estrutura interdisciplinar ao misturar reflexões sobre temas literários, teatrais, teológicos, históricos e filosóficos, podendo até ser entendido como uma alegoria da situação da República de Weimar. Benjamin divide o livro em três partes: o “Prólogo epistemológico-crítico” e os capítulos “Drama trágico e tragédia” e “Alegoria e drama trágico”.

No “Prólogo epistemológico-crítico”, o filósofo discute acerca da forma de representação da filosofia, criticando a redução do modo de representação filosófica a um modelo sistemático que seria capaz de englobar todas as questões da filosofia em um sistema. É também no “Prólogo” que Benjamin apresenta questões importantes do conceito de constelação (*Sternbild*) e do conceito de origem (*Ursprung*), relacionando-os com a representação da filosofia e com a crítica aos sistemas positivista e neokantiano, dominantes no academicismo alemão da década de 20.

No primeiro capítulo, intitulado “Drama trágico e tragédia”, o filósofo pretende investigar as peças teatrais do barroco alemão produzidas no século XVII e ignoradas pelos demais críticos e estudiosos da época por serem caracterizadas

como “pequenas”. Peças essas condenadas, na maioria das vezes, pelo excesso retórico na sua ornamentação, pelo exagero das temáticas barrocas e pela intenção de quantificação dessa literatura diante de “exigências formais para as quais não tinha sido preparada.”¹ Destacando as considerações acima, podemos evidenciar que para Benjamin é justamente nessas peças obscuras – relegadas ao esquecimento e distantes das obras primas –, nessas ruínas da escrita, que a cultura de uma época encontra a sua expressão mais transparente. Nesse sentido, de acordo com o filósofo, “uma coisa é encarnar uma forma, outra dar-lhe uma expressão própria. Se a primeira é atributo dos autores da eleição, a segunda acontece, muitas vezes de forma incomparavelmente mais significativa nas laboriosas tentativas de escritores mais fracos”².

O livro é finalizado com a teoria sobre a alegoria no capítulo “Alegoria e drama trágico”, a qual, segundo Katia Muricy: “muito mais do que constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do século XVII, quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística.”³

É nessa perspectiva, que o filósofo direciona a reabilitação da categoria alegórica contra o “usurpador que chegou ao poder no caos gerado pelo Romantismo” e contra o “desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto”⁴, pretensão essa, depositada no conceito de símbolo.

1. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 54.

2. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p.52.

3. MURICY. *Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*, p. 171.

4. BENJANIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 169.

5. MURICY. *Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*, p. 172.

6. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.36-37.

7. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 170.

8. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 241.

Benjamin constrói a teoria da alegoria com a finalidade de demonstrar que este conceito de símbolo, cunhado pelos românticos, não possui a perspicácia teórica para dar conta dos constructos estéticos do barroco, e, por isso, a alegoria constitui-se como “categoria crítica indispensável”⁵ justamente por dar conta de interpretar a historicidade, a arbitrariedade, a ostentação e a ruína da arte barroca como expressão de uma época.

Para Jeanne Marie Gagnebin, a “idade barroca, na sua contradição exacerbada entre ideal religioso e realidade política [...], expõe aos olhos dos contemporâneos visões de horrorais que proíbem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal”⁶, tal como encontrada anteriormente no conceito romântico de símbolo, onde “o belo formaria com o divino um todo contínuo”⁷. No Barroco, este ideal harmônico da relação do belo com o divino é substituído pela historicidade e pela visão do homem carregado pela culpa, afastado de qualquer possibilidade de escatologia e condenado a um mundo arruinado, onde toda a significação foi devastada pelo confronto entre o sagrado e o profano. É neste terreno devastado, abandonado, carente de significações e arrasado tanto na instância teológica quanto material pelo embate entre a busca da transcendentalidade na religião e a imanência dos conflitos políticos que, de acordo com Benjamin, “a alegoria instala-se de forma mais estável”⁸.

1.1 ALEGORIA E DRAMA TRÁGICO

A reabilitação benjaminiana da alegoria em *Origem do Drama Trágico Alemão* repousa, principalmente, em dois aspectos: 1) o de fazer frente ao uso “fraudulento” do conceito de símbolo por parte dos românticos; e 2) definir um conceito que, diferentemente do símbolo, fosse capaz de corresponder, enquanto categoria estética, às produções artísticas da época.

Para Benjamin, o uso fraudulento do conceito de símbolo ocorre, sobretudo, pela falta de acuidade dialética no trato com o conceito, ocasionando que o símbolo, como elemento que apresenta a indissociabilidade entre forma e conteúdo, deixe de apresentar essa indissociabilidade ao priorizar o conteúdo e renegar a investigação da forma; ou apenas enquanto o conceito de símbolo é utilizado a guisa de ser apenas uma “estética dos conteúdos”⁹. Outra deformidade apresentada por Benjamin é a substituição do caráter relacional entre sensível e suprassensível, constituída na esfera daquilo que ele denomina “paradoxo do símbolo teológico”, pela “relação entre fenômeno e essência”¹⁰.

O paradoxo do símbolo teológico constitui-se como a correção – buscada por Benjamin no espaço da teologia – da utilização do conceito romântico de símbolo, justamente por propiciar a relação indissociável entre a forma e o conteúdo, relação indispensável na esfera da arte. Para Muricy, a

9. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 170.

10. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 170.

11. MURICY. *Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*, p. 173.

12. MURICY. *Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*, p. 172.

13. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 171.

14. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.35.

separação proposta pela utilização romântica do conceito de símbolo entre “forma/conteúdo determina a compreensão da obra de arte como ‘manifestação’ de uma ‘idéia’, a primeira sendo a forma do segundo, o conteúdo”¹¹. É nessa perspectiva de correção do conceito de símbolo, pressupondo a não separação entre sensível e suprassensível, que Benjamin busca desvincular os laços estabelecidos pela tradição entre o conceito de alegoria e o conceito equivocado de símbolo. Desse modo, o filósofo pretende construir uma teoria da alegoria que sirva como categoria crítica “para a compreensão de fenômenos estéticos para os quais o conceito de símbolo já não teria eficácia teórica”¹². Para tal, ele vincula a alegoria à teologia para que ela, isto é, a alegoria, funcione como um “contraponto especulativo”¹³ ao conceito romântico ou profano de símbolo. Ademais, Benjamin propõe que a visão mistificada da obra de arte como expressão da essência e de uma relação harmônica entre homem e natureza deva ser substituída por uma compreensão da arte “resolutamente histórica e teológica”¹⁴. Sendo assim, as obras de arte do Barroco, tendo a alegoria como modelo de representação, enquadrariam-se perfeitamente como expressões históricas da realidade ao conjugarem os conteúdos históricos imanentes e teológicos transcendententes.

A profusão da alegoria – enquanto junção de conteúdos históricos e teológicos – estaria destinada a ser “o pano de fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso

do símbolo”¹⁵. Portanto, o pano de fundo alegórico, construído levando-se em conta a transitoriedade histórica e a necessidade da arbitrariedade de significação em uma época cujos referenciais encontram-se arruinados, teria as funções de revelar o falso ideal de totalidade harmônica da realidade e de desmistificar as relações construídas harmoniosamente entre homem e natureza, conforme visam as representações pautadas no conceito romântico de símbolo. É nessa questão, qual seja, a do uso dado pelos românticos ao conceito de símbolo, que Benjamin, contra a afirmação da alegoria como uma mera “forma de ilustração e não uma expressão artística”¹⁶, revela a intenção da teoria da alegoria de situar-se não como “uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem e também a escrita”¹⁷. Desse modo, a compreensão da alegoria como expressão artística não criaria o abismo entre imanência e transcendência, conforme apontado anteriormente por Goethe, mas, aproximando-se de uma essência teológica, no sentido apresentado por Muricy, a articulação dessas duas instâncias se daria, para Benjamin, por meio do “conceito teológico de Revelação”, no qual “toda a obra de arte seria revelação”¹⁸.

1.2 HISTÓRIA E NATUREZA

Benjamin traça oposições entre os diferentes tipos de símbolos, principalmente os artísticos (plásticos) e os religiosos (místicos), partindo da ideia de diferentes temporalidades

15. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 171.

16. MURICY. *Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*, p. 175.

17. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 173.

18. MURICY. *Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*, p. 176.

19. A obra de referência de Creuzer é a seguinte: *Simbólica e Mitologia dos Povos Antigos*, [Symbolik und Mithologie der akten Völker], 1810. As considerações de Creuzer são citadas por Benjamin, sobretudo, nos três primeiros tópicos do capítulo “Alegoria e drama trágico”, nos tópicos: “Símbolo e alegoria no Classicismo” (p.169); “Símbolo e alegoria no Romantismo”; e “Origem da alegoria moderna” (p.178). As referências de números de páginas seguem a edição da *Origem do drama trágico alemão*, traduzida por João Barrento e publicada pela editora Autentica (Belo Horizonte) em 2011.

20. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 174.

21. CREUZER apud BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 174.

entre símbolo e alegoria oriunda do teórico alemão Friedrich Creuzer¹⁹, que aponta para a eternidade de representação no modo simbólico, onde o símbolo representaria, no instante de sua representação, a eternidade imutável da ideia em sua relação direta com o objeto, ocasionando a reconciliação entre o fenômeno e a imagem por meio da permanência da ideia no objeto. Cabe dizer, portanto, que na alegoria não ocorreria a representação mesma da eternidade da ideia, nem sequer por um instante, já que a sua constituição não apresenta a reconciliação das esferas fenomênicas e imagéticas, muito menos um ideal de eternidade expresso pela arte; pelo contrário, nela a representação seria constituída por um modelo arbitrário e histórico. Segundo Benjamin, a teoria de Creuzer, pautada nos estudos da mitologia e simbologia dos povos antigos, “pretende captar a essência do símbolo em quatro momentos, assinalando-lhe a hierarquia e a distância em relação à alegoria: ‘O momentâneo, o total, o insondável da sua origem, o necessário’”²⁰. O interesse da apropriação benjaminiana recai sobre o modelo de símbolo momentâneo que, ao associar-se à qualidade da brevidade, assemelha-se, para Creuzer, a um relâmpago capaz de iluminar, de repente, a escuridão noturna, a “um momento que toma conta de todo o nosso ser” exigindo “clareza... brevidade... o que é gracioso e belo”²¹. Assim, o privilégio concedido ao conceito de símbolo, por sua capacidade de revelar o ideal de beleza, conforme atesta Creuzer, aproxima-o da proposta

dos românticos, por isso, sua teoria do símbolo – onde a representação simbólica se ocuparia daquilo que é belo – assume uma posição que reserva um local superior ao símbolo artístico em detrimento do símbolo religioso.

A importante distinção entre esses dois modelos de símbolos pode ser apresentada da seguinte maneira: o símbolo religioso exagera na sua tentativa de exprimir o indizível, o inefável, e, através da “busca de expressão, acabará por destruir, com a força infinita de sua essência, a forma terrena, o receptáculo demasiado frágil”²². Portanto, para Creuzer, a força da essência divina seria tamanha que o homem não seria capaz de suportar a sua visão. Assim, a tentativa de dizer o indizível por meio da representação no símbolo teológico, que visa a verossimilhança, produziria exageros e excessos na própria representação, algo que, por sua vez, obnubilaria a visão clara da beleza no objeto, restando apenas um espanto mudo²³. Já no símbolo artístico, segundo Creuzer: “a essência não aspira ao excesso, mas, obedecendo à natureza, ajusta-se à sua forma, penetra-a e anima-a. Dissipa-se, assim, aquele antagonismo entre o infinito e o finito, na medida em que o primeiro, autolimitando-se, se humaniza.”²⁴

Podemos observar que no símbolo artístico a harmonização da essência ocorre por meio da submissão às regras de composição da natureza. Assim, a essência penetra na natureza e torna-se parte dela, fazendo o símbolo artístico superior na

22. CREUZER apud BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p.174.

23. CREUZER apud BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 174.

24. CREUZER apud BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p.174-175.

condição unificadora e redentora do belo. Porém, por esse modelo simbólico de representação artística não carregar a tensão entre infinito e finito como no símbolo religioso, ou como na alegoria, onde a expressão da infinitude divina e a condição mundana de finitude dos homens e das coisas estão em constante embate, ele torna-se estéril para a representação da arte barroca. Na condição arruinada do barroco, cuja ornamentação excessiva e a arbitrariedade de significações tornam-se a via-de-regra da representação artística, o símbolo que traz a harmonia com a natureza e a predileção pelo orgânico como “luz da redenção”²⁵ entre forma e conteúdo, entre homem e natureza, não é capaz de suportar os revezes históricos e a arbitrariedade de signos trazidos pela arte do barroco.

Outra mudança na relação representacional símbolo/alegoria é a da visão da “natureza”, visto que, se antes a natureza representava o belo, agora, na visão barroca, a natureza é vista “como representação alegórica da história”²⁶, conforme destaca Susan Buck-Morss em *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*.

Segundo Benjamin,

A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha a expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão,

toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência.²⁷

Para Buck-Morss, a caveira, como enigma barroco, pode ser lida como a “natureza em decadência, transformação do cadáver em esqueleto que será pó”²⁸. A leitura de Buck-Morss parece indicar que a natureza para o homem barroco também está imersa no processo de decadência que permeia a existência humana. Nesse contexto, restava para os alegoristas incluírem a natureza na contemplação da “caveira como a imagem da vaidade da existência humana e a transitoriedade do poder terreno”²⁹. Desse modo, história e natureza partilham do mesmo destino em sua *via crucis*, a saber, a sujeição à morte, assinalado por Benjamin na seguinte passagem: “Mas a natureza, se desde sempre está sujeita a morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadurecem juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça.”³⁰

25. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 176.

26. BUCK-MORSS. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p. 202.

27. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 176-177.

28. BUCK-MORSS. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p. 202.

29. BUCK-MORSS. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p. 202.

30. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 177.

31. O conceito de segunda natureza pode ser entendido como a construção, pela mão do homem, de uma falsa aparência harmônica da realidade que institui-se como a verdadeira natureza. Para Buck-Morss, a segunda natureza seria o mundo das convenções materiais. Criada pelo homem, essa segunda natureza, seria capaz de alcançar a potência de instituir-se como uma aparência verdadeira da realidade, possuindo, quase que uma legitimidade mítica para dizer a realidade.

32. BUCK-MORSS. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, p.126, tradução nossa. “[...] la alegoría no era una representación arbitraria de la idea que retrataba. En cambio, era la expresión concreta del fundamento material de esa idea. Específicamente, Benjamin había demostrado que ‘el tema de lo alegórico decisivamente es la historia’ expresada en forma de ruinas, concretamente, como la decadencia y el sufrimiento de la ‘primera naturaleza’.

A *via crucis*, na qual ambos os conceitos – história e natureza – adentram é aquela regida pelo conceito de transitoriedade, passível de revelar que tanto as constituições da história quanto as da natureza são efêmeras, portanto, não podem ser entendidas como totalidades imutáveis, pois, se entendidas dessa forma, história e natureza assumem a condição de mito, ou melhor, assumem a aparência de uma permanência mitológica. Buck-Morss (1981), em *Origen de la dialéctica negativa*, dedica um capítulo à tentativa de esclarecer a proximidade entre os conceitos de história e natureza, comentando uma conferência pronunciada por Theodor W. Adorno no ano de 1932 com o título de *A ideia de história natural*, a qual, por sua vez, é devedora dos conceitos de segunda natureza³¹ de Lukács e de alegoria de Benjamin. Segundo Buck-Morss:

[...] a alegoria não era uma representação arbitraria da ideia que retratava. Pelo contrário, era a expressão concreta do fundamento material dessa ideia. Especificamente, Benjamin havia demonstrado que “o tema do alegórico decisivamente é a história”, expressada na forma de ruínas, concretamente como a decadência e o sofrimento da “primeira natureza”.³²

A alegoria é vista como uma expressão concreta da história, fundada nas ruínas e no sofrimento infringido à “primeira natureza”, a qual era violentada pela concepção de história, vista como uma linearidade de fatos rumo ao progresso.

Segundo Buck-Morss, este “momento de transitoriedade, escreveu Adorno, era o ‘ponto mais profundo aonde convergiam história e natureza’”.³³ A revelação da transitoriedade como constituinte dessas duas categoriais é capaz de atentar contra a imutabilidade da história e da natureza.

A relação entre natureza e história, mediatizada pela intenção do conceito de alegoria em revelar a transitoriedade material dessas duas categorias, instituíam-se como uma relação dialética tensionada, não visando a síntese ou a harmonia entre os polos opostos, mas, sim, a compreensão crítica da interrelação entre essas duas categorias enquanto transitórias. Nessa relação, o processo de desmistificação das categorias supracitadas, por meio da transitoriedade, é colocado ao alcance da consciência crítica evidenciando a existência de um par antitético no interior da natureza e da história, isto é, a antítese entre mito e transitoriedade. O mito constitui-se como o polo estático, que visa a permanência da imutabilidade nas constituições das categorias, já a transitoriedade, por sua vez, é o polo dinâmico, ou a antítese da permanência mitológica, que revela o constante movimento dessas categorias. É evidente que tanto para Benjamin quanto para Adorno a visão adotada nessa relação dialética é de compreensão crítica da ideia da natureza e da história como transitórias, em outras palavras, a ideia da existência de um movimento interno constante nessas duas categorias

33. BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, p. 127, tradução nossa. “momento de transitoriedad, escribió Adorno, era ‘el punto más profundo en donde convergen historia y naturaleza’”

que levaria à superação da constituição mítica imutável da natureza e da história. O diferencial na visão das categorias como transitórias e não estáticas é que ambas, natureza e história, se interpenetram. Por isso, para Adorno, na corrente aberta por Benjamin, o entendimento e a constituição dessas categorias não podem se realizar de maneira separada, uma vez que: “A natureza enquanto criação é concebida por Benjamin como assinalada pelo sinal da transitoriedade. A natureza mesma é transitória. Dessa maneira, tem em si mesmo o momento da história. Sempre que aparece historicamente, o histórico remete ao natural, que nele passa e desaparece.”³⁴ Nesse sentido, a alegoria torna-se a figura chave na condição de expressão da transitoriedade da natureza e da história para a significação da relação de cruzamentos entre natureza e história, no sentido que:

O termo “significação” quer dizer que os momentos natureza e história não se dissolvem um no outro, e sim (que), ao mesmo tempo, se separam e se cruzam entre si, de tal modo que o natural aparece como signo para a história e a história, onde ela se manifesta mais historicamente, como signo para natureza.³⁵

É justamente por isso que podemos retomar a colocação de Buck-Morss sobre a emblemática da caveira como a alegoria da transitoriedade que revela a decadência da natureza e do sujeito histórico, pois os momentos em que se cruzam e se manifestam

como signos complementares, tanto natureza e história são encontradas pela alegoria naqueles objetos que jazem em ruínas, ou seja, naqueles objetos que estão para a morte.

1.3 LUTO E JOGO

O processo de significação alegórico tem como fundamento o trabalho com os fragmentos e a temporalidade histórica que, por sua vez, constitui-se transitória e arbitrariamente. A alegoria apresenta modos de significação e elocução diferentes, atestando para a impossibilidade de aprisionar o sentido último em uma estrutura linguística fechada e imutável. Com isso, o processo de significação alegórico demonstra que o sentido é histórico e suas significações formam-se em uma constituição efêmera e fragmentária. Desse modo, a linguagem alegórica “ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias”³⁶. Gagnebin insiste que a não identidade imediata entre significado e significante é essencial para a construção da representação alegórica, pois, conforme afirma Benjamin, “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”³⁷. É no sentido de uma relação historicizada, constitutiva da não identidade entre os termos da relação (significado-significante), e, principalmente, arbitrária, que se situam duas características constituintes da linguagem alegórica: o luto e o jogo. Conforme afirma Gagnebin,

34. ADORNO. *La idea de historia natural*, p. 125. “Benjamin mismo concibe la naturaleza, en tanto creación, marcada por la transitoriedad. La misma naturaleza es transitoria. Pero, así, lleva en sí misma el elemento historia. Cuando hace su aparición lo histórico, lo histórico remite a lo natural que en ello pasa y se esfuma”. Tradução de Bruno Pucci, disponível em <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>.

35. ADORNO. *La idea de historia natural*, p.125-126. “El término ‘significación’ quiere decir que los elementos naturaleza e historia no se disuelven uno en otro, sino que al mismo tiempo se desgajan y se ensamblan entre sí de tal modo que lo natural aparece como signo de la historia y la historia, donde se da de la manera más histórica, como signo de la naturaleza”. Tradução disponível em <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>.

36. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.38.

37. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 186.

38. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.38.

A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.³⁸

Na relação entre o luto ocasionado pelo fim das três constantes que imputavam significação à constituição do sujeito – quais sejam, a morte do sujeito clássico, a decomposição dos objetos em ruínas e a destruição do processo mesmo de significação – soma-se a produção de um jogo que busca dar conta da criação de sentidos a fim de suprir a necessidade de prantear as nostalgias das certezas perdidas. No entanto, em uma situação onde os objetos transformam-se em ruínas em uma velocidade inalcançável, como na desolação da época do barroco, ou na velocidade da indústria moderna, tal jogo torna-se efêmero e transitório. É nesse contexto fragmentado, regido pelo luto e pelo jogo, que, de acordo com Gagnebin, desvela-se “a dialética imanente ao *Trauer-spiel* e, igualmente, a que rege nossa modernidade”.³⁹ A dialética entre luto e jogo, por sua vez, revela que na representação proposta pela alegoria, a capacidade de produção de sentidos eleva-se, escapando da premissa da produção de um sentido único, buscando a tentativa de alcançar a representação histórica de uma época em que as “formas de manifestação se transformam” a todo instante em um movimento regido

39. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.38.

pela alegoria, passível de exprimir “a eterna transitoriedade inerente a toda a atribuição de sentido”⁴⁰.

Para Benjamin, o estado lutuoso do alegorista está ligado à condição de criatura do homem que, a partir da Queda do estado paradisíaco, entrou em um estado de luto pela perda da Graça. Nesse sentido, a relação do luto alegórico liga-se à culpa que passa a ser vista pelo filósofo como o ponto que constitui o “fermento da profunda alegorese ocidental”⁴¹ e aproxima-se diretamente da “natureza caída que está de luto porque é muda. Mas é a inversa desta frase que nos leva mais fundo até à essência da natureza: é a sua tristeza que a torna muda”⁴². Esta colocação benjaminiana demonstra que não apenas o sujeito (o alegorista), como também o objeto da alegoria e a própria natureza estão de luto. Ainda segundo Benjamin, quanto mais culpada a natureza se sentia mais se tornava obrigatória “a sua interpretação alegórica, apesar de tudo a sua única redenção possível: pois, apesar de desvalorizar conscientemente, a intenção melancólica mantém de forma incomparável a fidelidade à condição coisal do seu objeto”⁴³.

Na esteira da citação acima, o jogo de significação alegórico, imbuído de culpa pelo estado decaído do sujeito e da natureza, apresenta-se como a única alternativa redentora do objeto justamente por manter-se fiel à coisa mesma. Ao estado de culpa que gera o luto pela condição da Graça perdida, e ao jogo que visa dar conta do processo histórico de

40. KANGUSSU. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*, p.34.

41. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 242.

42. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 242.

43. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 242.

44. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 248.

45. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p.248.

46. O germanista Peter Bürger (2008), em *A Teoria da Vanguarda* (p.141), reconstrói esse movimento de violência do alegorista sob o objeto em quatro momentos: 1. “o alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função.”; 2. “o alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido.”; 3. interpretação da “atividade do alegorista como expressão da melancolia”; 4. o quarto procedimento diz respeito ao efeito da representação alegórica, onde a alegoria por sua historicidade e natureza fragmentária apresenta sempre a história como decadência.

47. KANGUSSU. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*, p.36-37.

significação que o homem entrou após a Queda, Benjamin atribui como causa principal as “três promessas satânicas primordiais, todas de natureza espiritual”⁴⁴ que atraem o homem por meio da “ilusão de liberdade – na busca do proibido; a ilusão de autonomia – na secessão em relação à comunidade dos crentes; a ilusão do infinito – no abismo vazio do mal”⁴⁵. As promessas satânicas conduzem o homem a uma busca insaciável por conhecimento e, nesse sentido, o homem tenta construir inúmeras significações buscando restaurar a harmonia de outrora, mas as significações construídas atuam apenas como composições ostensivas do barroco. Kangussu afirma que “ainda assim a alegoria é capaz de realizar a apocatástase – restauração da totalidade –, porque se por um lado o olhar alegórico esmaga o objeto, por outro lado o ressuscita enquanto significante”. Aqui reside a potência do jogo de significação alegórico⁴⁶, pois se em um primeiro momento, com a sua violência destrói o objeto, arrancando-o de sua totalidade habitual; em um segundo momento, é capaz de reconstruir, por meio do contato com as ruínas e com os fragmentos, os objetos que se perderam, e através desse processo de reconstrução, atribuir um outro sentido ao fragmento – ou, nas palavras de Kangussu, o jogo de significação dá uma “sobre-vida” e preserva o objeto “para outra leitura”⁴⁷.

Benjamin finaliza o capítulo “Alegoria e drama trágico” com dois fragmentos importantes, “Limites da meditação” e “*Ponderación misteriosa*”. Nos “Limites da mediação”,

o filósofo decreta qual é o preço a ser pago pela salvação proposta pelos alegoristas barrocos. Na interpretação de Kangussu, vemos que

[...] para serem fiéis a Deus eles precisaram virar as costas ao mundo da natureza material. O mal foi visto como auto-engano para resolver teologicamente o sentido paradoxal da matéria objetiva. Se o reino terreno é somente a antítese do Paraíso, a verdade então é a antítese de tudo o que é material, e portanto transitório, efêmero, fugaz.⁴⁸

É através do abandono material e da transitoriedade da alegoria que o alegorista encontra a possibilidade de redenção da sua condição de culpa. Desse modo, a própria transitoriedade da alegoria, na qualidade de interpretar até mesmo os objetos renegados pela tradição – como a própria desolação na “confusão dos ossuários que pode ser lida como esquema das figuras alegóricas em milhares de gravuras e descrições da época [...] [entendida como] alegoria da Ressurreição”⁴⁹ –, é capaz de, através do olhar do alegorista tomado pela arbitrariedade, e, principalmente, pela transitoriedade de significações, enxergar na imagem da caveira a visão de um anjo, e, assim, a possibilidade de redenção. No “barroco, o mundo sagrado e redimido e o mundo sinistro da morte e do inferno aparecem unidos nas imagens”⁵⁰. Para Gagnebin, o procedimento benjaminiano da redenção revelaria a condição infiel

48. KANGUSSU. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*, p.37.

49. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 250.

50. KANGUSSU. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*, p.37.

51. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.38.

52. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 253.

53. BENJANIM. *Origem do drama trágico alemão*, p. 253.

da alegoria mediante “todos os sentidos que ela cria um depois do outro”⁵¹, para, por fim, abdicando da sua pluralidade de sentidos, adquirir apenas um sentido: a possibilidade de ressurgir em um mundo divino.

A “*Ponderación misteriosa*”, caracterizada pelo filósofo como “a intervenção de Deus na obra de arte”⁵², apresenta-se como possível pelo fato de a alegoria mergulhar e salvar a subjetividade perdida no abismo de significação, depositando as suas esperanças na figura do alegorista. Nesse sentido, as considerações apoteóticas do jogo alegórico – considerações que se destacam no desenvolvimento da ação do alegorista – constituído da transitoriedade, da morte e, por fim, da ressurreição, revelar-se ia, segundo o filósofo, como a devida primazia nas ruínas e nos fragmentos das grandes construções, mediante as ações interpretativas do alegorista. Somente desta maneira, a alegoria poderia constituir-se como uma constelação significativa capaz de reluzir, mesmo que rapidamente, a totalidade derradeira da “imagem do belo”.⁵³

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. La idea de historia natural. In: **Actualidad de la filosofía**. Trad. José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona: Ediciones Atalaya, 1994.

_____. A ideia de história natural. Trad. Bruno Pucci. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>. Acesso em 20 de agosto de 2012.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Trad. de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt**. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. Cerro del Agua: Siglo veinteuno editores, 1981.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KANGUSSU, Imaculada. **Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin**. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

MURICY, Katia. **Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.