

Michel Amary Neto

A formação e a crítica de arte do drama barroco alemão

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre

Área de concentração:
Filosofia

Orientador:
Olgária Chain Féres Matos

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Af

Amary, Michel

A formação e a crítica de arte do barroco alemão / Michel Amary ; orientadora Olgária Matos. - São Paulo, 2019.
285 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Walter Benjamin. 2. Bildung. 3. Crítica de Arte. 4. Barroco Alemão. 5. História Cultural. I. Matos, Olgária, orient. II. Título.

Para Laura e Michel, meus pais

AMARY, Michel. *A formação e a crítica de arte do drama barroco alemão*. Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Resumo: Nosso objetivo nesta investigação é acompanhar o itinerário filosófico de Walter Benjamin na formulação do conceito de *Trauerspiel*, bem como a sua crítica de arte, no âmbito das experiências intelectuais que presidiram a elaboração desse tema na sua obra, *Origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1928). Com esse propósito, devemos, primeiro, abordar a compreensão do drama barroco alemão a partir de suas origens genéticas; apontando, na tradição alemã de estudos gregos do século XVIII e XIX - que se seguiu de Johann Joachin Wincklemann até o Romantismo, representado aqui por Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel e Friedrich Hölderlin - as mistificações que acabaram por identifica-lo às tragédias áticas. Após, ainda na trilha da *Bildung*, examinaremos a compreensão epigonal do drama barroco sob a pretensão historicista e esteticista, nas figuras de Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, e, Friedrich Nietzsche. Aqui o conflito trágico se dá entre a liberdade artística e a necessidade moral que acabaram por mistificar também essa entrada do drama na história. Por fim, munidos dessas interpretações que formaram e foram criticadas por Benjamin em sua compreensão do drama barroco alemão, apresentamos a sua própria leitura. Então partiremos da formulação de seu aparelho crítico para a crítica de arte, da história como teor material do barroco à alegoria como seu teor de verdade.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Barroco alemão; *Bildung*; crítica de arte; História Cultural

AMARY, Michel. *The Bildung and the art criticism of the German Tragic Drama*. Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Abstract: The aim of this study is to follow Walter Benjamin's philosophical journey throughout the formulation of the *Trauerspiel's* concept, as well as his art criticism, in the context of the intellectual experiences that ruled the elaboration of this theme in his work, *The Origin of German Tragic Drama* (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1928). Regarding the purpose, the first approach is the understanding of German Tragic Drama from its genetic origins; pointing, the German tradition of 18th and 19th century Greek studies - which followed Johann Joachin Wincklemann to Romanticism, represented here by Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel and Friedrich Hölderlin - the mystifications that eventually related him with the Attic tragedies. Then, still on *Bildung's* trail, the second approach is to examine the epigonal understanding of German Tragic Drama under the historicist and aesthetic pretense, through the theories of Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich Schiller, and Friedrich Nietzsche. Here, the tragic conflict takes place between the artistic freedom and the moral need which also contributes to disguise the drama entrance into the history. Therefore, nourished with the interpretations that formed and were criticized by Benjamin in his understanding about the German Tragic Drama, we provide his own reading. Thus, the study moves from the construction of his critical apparatus to the art criticism, from history, as material content, to the allegory as its truth content.

Keywords: Walter Benjamin; German Tragic Drama; *Bildung*; Art criticism; Cultural History

Agradecimentos

Um grande amigo me disse uma vez que é sempre melhor pecar pelo exagero do que pela ingratidão. Essas páginas que podem parecer exageradas, infelizmente, aqui demonstram sua ingratidão, pois é impossível agradecer, em poucas linhas, as muitas pessoas que, nesse longo processo, iluminaram minha vida e pelos quais tenho eterna consideração.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer minha amada família que, mesmo por vezes sem compreender minhas motivações e momentos de ausência, me deu apoio incondicional para que eu fosse atrás dos meus sonhos. À minha mãe, Laura, que me ensinou o valor das letras e ao meu pai, Michel, que me mostrou o caminho gentil da esperança. Aos meus irmãos, Gabriel e Rafael pelos exemplos de perseverança e pelo amor fraterno e à Caroline que já se tornou uma irmã. Não posso esquecer do Barack, fiel companheiro de escrita, que em sua sabedoria convidava-me para um passeio quando a cabeça já se mostrava cansada. Vocês são a razão da minha vida!

Não tenho palavras para agradecer à Olgária Matos, que com seu carinho, se tornou uma amiga de vida. Lembro-me quando nos conhecemos. A timidez desavergonhada que me acompanhava ao pedir para assistir o seu curso sobre Benjamin foi seguida da alegria silenciosa em partilhar um atencioso café com ela. Desde lá foram muitos cafés e chocolates na Vila Mariana, e a inspiração intelectual que me orientava para este trabalho passou para admiração afetiva para aquela que me orientava para vida. Com sua dedicação, ensinou-me mais do que história da filosofia, ensinou-me a pensar e a organizar as minhas próprias ideias. Olgária deu forma ao pensamento que só existia em mim como vontade; deu norte às potências que eu gostaria de expressar neste estudo. Com sua compreensão ensinou-me que o verdadeiro valor da cultura é aproximar as pessoas. Na pressa dos nossos dias - em que o conceito perde a paciência, em que a reflexão é atropelada pela necessidade e o pensar só encontra espaço para sua existência na utilidade, em que a competição se faz desmedida, nos encastelando em mundos privados, sem diálogo com o próximo, com o outro e com a vida pública e prática - sua generosidade reafirma, frente esse testemunho de barbárie, que nosso trabalho só tem sentido nas relações humanas que expressamos. Como uma filósofa da *philia*, Olgária, com sua amizade, abriu a mente e o coração para me reconciliar com a filosofia em sua essência: no amor ao conhecimento.

Agradeço também aos queridos amigos que fiz e que gostaria de levar para sempre. Aqueles que, durante esses anos, vivenciaram e compartilharam comigo momentos de risos e felicidades, mas também ansiedades e preocupações. Obrigado pela companhia, pelas distrações e sentimentos compartilhados, são vocês que fazem tudo valer a pena. Aos Matheus: Matheus Ichimaru,

“Mathinho” Costa, Mateus Toledo. Às Marias: Maria Sette e Maria Aguilera. Aos “Ilustrados da Tia Bia”: Andre “Jorge” Carvalho, Bruna Carolina, Carol Dal’Farra, “Ernie” Klara, Ivan Sampaio, Godinho, Gui Marchesan, João Pace, Juliana Gianinni, Juliana Martone, “MariQuê”, Marcus Campos, Nathalia Carneiro, Pedro “Carioca”, “Pedrão” José, Sylvia Damiani, Thiago Carezzato, “Vitinho” Fonseca, “Vitão” Lima. Aos companheiros do Futebol dos Filósofos: Anderson Lima da Silva, Rafael Zambonelli, Ravena Olinda, Renata Castanho e Vinícius Prado. Aos estetas, benjaminianos e afins: Carol Boaventura, Diego Ramos, Felipe Seeländer, Francisco Pinheiro-Machado, Guilherme Medeiros, Gustavo Moraes, Renan Ferreira, Régis Alves, Ricardo “Bruce”. Ao Gui Riscali, Livia Del Corso, Miguel Sette, Milena Varallo, Narayan Lima, Pedro Colucci, “Ronis” Silva e aos muitos outros amigos que nos tiram do isolamento filosófico.

Muito obrigado aos professores deste “departamento francês de ultramar” que, com dedicação e solicitude, me deram os instrumentos para adentrar nesse modo do pensamento. Ao Moacyr Novaes, Roberto Bolzani, Luis César Oliva e Marcus Sacrini que me ensinaram os segredos dos textos. Ao Vladimir Safatle que me iniciou na pesquisa acadêmica e me deu autonomia ao pensar. Ao Paulo Arantes e os “seminários das quartas” que despertaram o pensamento crítico, de onde nasceu esse trabalho. Ao Maurício Keinert que me recebeu como monitor. Ao Alberto Ribeiro Barros e Eduardo Brandão, pelos muitos gols e bolas divididas. Ao Sérgio Cardoso e Márcio Suzuki que se tornaram, mais que mestres, amigos. À Maria das Graças, Franklin Leopoldo e Marilena Chauí por tornar aulas, acontecimentos, e pela apaixonante inspiração.

Meu reconhecimento aos funcionários da secretaria que, em meio aos teóricos, fazem, verdadeiramente, o Departamento de Filosofia funcionar. Em especial à Mariê, ao Ruben, à Geni e à Luciana que sempre estiveram presentes e solícitos para todas as horas.

Minha sincera gratidão pela leitura atenta, crítica e preciosa da banca examinadora. Ao Ricardo Fabbrini que nos contagia e nos faz crescer no fortuito diálogo que nos oferece. Ao Willi Bolle que, em sua tentativa obstinada de me ensinar o poder da síntese, ainda irremediada em meus textos, sempre me recebeu com simpatia e curiosidade. À Taisa Palhares que, à distância, não deixa de me acompanhar e nos brinda com ideias compartilhadas. Também agradeço ao gentil interesse de Aléxia Bretas, Celso Favaretto e Tereza Callado que se dispuseram a ler esse trabalho.

Agradeço ao CNPq pelos meses que financiaram essa pesquisa. Que os governos percebam que o apoio financeiro é de fundamental importância para aqueles que promovem o desenvolvimento científico e cultural de nosso país. Sem conhecimento, não há futuro possível!

“A filosofia não era *ancilla scientiarum*, a serva e a auxiliar da exploração científica, mas uma espécie de contemplação estética da consciência por si mesma (...); o ensino filosófico tornava-se comparável a uma história da arte que proclamaria o gótico como necessariamente superior ao romântico e, no âmbito do primeiro, o flamboyant mais perfeito do que o primitivo, mas em que ninguém indagaria o que é belo e o que não é. O significante não reportava mais nenhum significado, já não havia referente. O *savoir-faire* substituía o gosto pela verdade” (LEVI-STRAUSS, *Tristes Trópicos*, p.54.55)

“Não posso dizer que tenhamos filosofado juntos. Porque nós éramos, em primeiro lugar, antifascistas; em segundo lugar, antifascistas; em terceiro lugar, antifascistas. Além disso, aí talvez tenhamos também filosofado. Vocês imaginam de forma errada a emigração se vocês acreditam que nós tínhamos tempo para sentar e filosofar.” Günther Anders sobre o convívio com Walter Benjamin no exílio em Paris. (*Günther Anders antwortet: Interviews und Erklärung*, p.102)

Sumário

Sistema de abreviações e notas bibliográficas.....p.13

Introdução. O renascimento do Barroco na Alemanha: o *Trauerspiel* como problema...p.15

Capítulo 1. O papel da *Bildung* na constituição do preconceito ao drama barroco alemão

1.1 A recepção neoclássica do barroco alemão: a lápide esculpida por Winckelmann..... p.37

1.2 A translação da tragédia para filosofia: o símbolo romântico e os fragmentos da crítica..... p.62

1.3 A tradução mitológica para os modernos: o romantismo cristão e a cesura trágica..... p.88

Capítulo 2. A tradição epigonal da tragédia: moralidade e esteticismo na filosofia do trágico

2.1. O gênio artístico e suas afinidades eletivas: Goethe e a dimensão alegórica do simbólico... p.115

2.2. A educação ética do mundo: Schiller e o uso do coro nas tragédias..... p.144

2.3. A tragédia entre Apolo e Dioniso: esteticismo contra historicismo..... p.164

Capítulo 3. Uma história da filosofia do trágico: Benjamin e o barroco alemão.

3.1 Um método desviante: judaísmo, história cultural e crítica de arte..... p.183

3.2 Uma soberana melancolia: a história como teor material do barroco alemão..... p.208

3.3 Os sinais do tempo: a lógica simbólica da identidade e a alegoria como teor de verdade.... p.237

A guisa de conclusão. Por uma estética da alteridade: a alegoria como categoria ética. p.255

Referências Bibliográficas.....p.279

Sistema de abreviações e notas bibliográficas

Para as obras de Walter Benjamin, as seguintes abreviações serão adotadas.

GS: *Gesammelte Schriften*.

GB: *Gesammelte Briefe*.

Já para as edições brasileiras das obras de Benjamin, adotamos¹:

AE: *As afinidades eletivas de Goethe*.

CC: *Conceito de crítica de arte do romantismo alemão*.

CH: *Sobre o conceito de história*.

DBT: *Drama barroco e tragédia*.

DC: *Destino e Caráter*.

DPH: *Dois poemas sobre Hölderlin*.

DRT: *Diálogos sobre a religiosidade do nosso tempo*.

EH: *Esquema para Habilitation*.

FHA: *A felicidade do homem antigo*.

G: *Goethe*.

IM: *Sobre a Idade Média*.

LBLT: *O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia*.

LGLH: *Sobre a linguagem geral e linguagem do homem*.

LPV: *Livros que permanecem vivos*.

OA: *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

ODTA: *Origem do drama trágico alemão*.

P: *Passagens*.

PC: *Parque Central*

PCV: *Para uma crítica da violência*.

PFV: *Sobre o programa de uma filosofia vindoura*.

PSI: *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*

RMU: *Rua de mão única*.

TT: *A tarefa do tradutor*

¹ Há diversas traduções para as obras de Walter Benjamin, muitas dessas obras citadas nesta dissertação contêm mais de uma tradução. Aqui indico apenas uma única versão brasileira destas obras, a serem consultadas nas referências.

Introdução. O renascimento do Barroco na Alemanha: o *Trauerspiel*² como problema

Muitos são os motivos que levam Walter Benjamin a tomar parte dos estudos referentes ao drama barroco alemão (*Trauerspiel*)³. Do contexto histórico-político em que viveu às preocupações epistemológicas e estéticas, podemos afirmar que, entre eles, estava a pretensão de trazer luz a um gênero que, a seu ver, foi por muito tempo esquecido, menosprezado e mal interpretado pela tradição literária e por seus contemporâneos acadêmicos. Curiosamente, esse também foi o triste caminho que a sua tese percorreu até a *Habilitation*⁴. Se Benjamin queria fazer uma espécie de justiça tardia à interpretação histórica do barroco alemão, podemos dizer que é, justamente, o mesmo trajeto que toma a sua investigação de livre-docência. O reconhecimento, nem tão longínquo, de suas ideias sobre o drama barroco⁵ não foi capaz de garantir ao filósofo uma vida tranquila e

² A tradução do termo *Trauerspiel* para o português é complexa porque não há equivalente para nossa língua. No sentido etimológico do termo em alemão, a tradução literal para *Trauer* (Luto) e *Spiel* (jogo/peça) seria algo como drama lutuoso. Em sua primeira tradução no Brasil, Sérgio Rouanet conceituou o *Trauerspiel* como drama barroco. Em sua justificativa assume que se perde um pouco nessa tradução porque Benjamin usa o drama como uma categoria genérica que serve tanto ao *Trauerspiel* como a tragédia (*Tragödie*) e, porque, *Trauerspiel* normalmente é usado para se referir a obras pós-barrocas. Contudo, do ponto de vista programático, ele defende a tradução como uma solução possível porque o gênero nasceu do barroco e é o drama deste período e de nenhum outro que Benjamin está a se referir na sua obra, expressando as intenções do autor sem falseá-las (ROUANET, 1984, p.9). Por sua vez, a nova tradução portuguesa de João Barrento procura fugir das adaptações de línguas românicas que denominaram o *Trauerspiel* como drama barroco e apresenta o termo como drama trágico (já usado na língua inglesa). Ao seu ver, como Rouanet, drama barroco não indica nenhum gênero dramático particular ao contrário de drama trágico, que também indica uma ligação com a forma da tragédia clássica (que o termo alemão pressupõe, quando surge no século XVIII) (CF. BARRENTO, 2013, p.8). Apesar das diferenças em relação ao termo, as duas traduções do texto são indicadas e premiadas. Do nosso ponto de vista, Benjamin daria sustentação aos dois termos na medida em que, mesmo hermético, seu trabalho também se utiliza às vezes de *Barockdrama* para se referir ao *Trauerspiel*. Em nosso texto, para fins conceituais, preferimos traduzir o termo *Trauerspiel* como drama barroco porque seu uso nos apresenta duas vantagens; primeiro se trata de uma tradução já consolidada e inserida no debate acadêmico de língua portuguesa, o que facilita a sua compreensão, segundo porque a intenção de Benjamin é justamente diferenciar a tragédia do *Trauerspiel*, apontando-o como um gênero original, de maneira que ao mostrar a ligação que há de um com o outro, poderíamos reforçar a má interpretação que a tradição consolidou sobre o termo e contribuir para a confusão entre os dois gêneros datados historicamente. Já com relação às fontes bibliográficas o texto de João Barrento, único em disponibilidade editorial no Brasil, e que, apesar de abrir divergência para tradução latina, mantém cuidado e fidedignidade ao texto de Benjamin, tornou-se mais operativo linguisticamente para com nosso texto. Assim, para não perdermos o rigor do trabalho entre a adoção da terminologia conceitual do drama barroco e citações de outra tradução, indicaremos em colchetes o termo ‘barroco’ todas às vezes que a referência se utilizar ‘drama trágico’, ao mesmo tempo, parearemos todas as citações com a edição crítica alemã organizadas por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, acompanhado do volume e numeração de página.

³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. BARRENTO, J. Belo Horizonte, Autêntica, 2013; *Gesammelte Schriften*. Band I. Org. TIEDEMANN, R; SCHWEPPEHÄUSER H. Frankfurt, Suhrkamp, 1974

⁴ O livro *Origem do drama barroco alemão* foi originalmente uma tese de *Habilitation* apresentada na Universidade de Frankfurt em 1925, recusada por seus pares e posteriormente publicada em 1928.

⁵ A quinta e a sexta carta da correspondência entre Walter Benjamin e T.W. Adorno, datadas respectivamente em 17/07/1931 e 25/07/1931, trazem um comentário sobre o discurso inaugural de Adorno quando este ingressou a carreira docente. Intitulada *A atualidade da filosofia* (*Aktualität der Philosophie*, 1931) foi reconhecida uma referência indireta ao *Prólogo epistemológico-crítico* do livro do barroco, rejeitado pela mesma Instituição como tese de livre-docência.

próspera como esperava ao postular o título na Universidade de Frankfurt⁶, mas o gabaritou, para além da consideração de que era apenas um homem de letras⁷, como um dos intelectuais mais instigantes dessa época. Com relação ao barroco alemão, Benjamin deu-lhe voz. Hoje, à sombra pesada da escola espanhola e anglicana, Calderón e Shakespeare, o pouco que ouvimos falar das peças e dos dramaturgos da Silésia, só nos chegam em referência aos seus esforços. Considerado por muitos o seu trabalho mais complexo e obscuro, as ideias que antes se mostraram opacas e incompreendidas para seus professores, hoje se destacam com um brilho que ofusca todo o debate anterior a respeito do tema. Benjamin ganhou crédito por ter dado origem aos estudos sobre esse gênero, mas, com todos os seus méritos, não foi o primeiro a comentar e a se interessar pela revalorização do drama barroco alemão. Benjamin acompanhou uma tendência que se expressava na sua época de estudante e, para fazer jus a interpretação própria e original que Benjamin reluz sobre o drama barroco, é preciso acompanharmos os passos do debate e da leitura convencional que se fazia do barroco alemão no momento em que dele se ocupou.

A questão do drama barroco alemão começa a chamar a atenção no meio teórico germanista quase que no mesmo período de formação do jovem Benjamin. Quando foram criadas as primeiras cadeiras de História da Arte nas universidades alemãs, a Antiguidade Clássica e a Renascença italiana eram os modelos para a fundamentação e o ensino da arte (Cf. RIEGL, 1993, p.37)⁸. Como um ponto de referência solar sobre o universo artístico, todos as outras formas de expressão passaram a orbitar esses dois estilos: “a arte medieval foi considerada um estado preliminar,

Cabe ainda ressaltar a influência da teoria da melancolia e do homem barroco no trabalho de Adorno sobre *Kieckergard* (1920). (Cf. ADORNO, T; BENJAMIN, W. *Correspondências 1928-1940*. São Paulo: Unesp, 2012, p.p. 56-83)

⁶ Em uma correspondência de 14 de outubro de 1922 com Florens Christian Rang, Benjamin menciona suas intenções com sua dissertação: “No meio de tudo isto, penso cada vez mais a sério nas eventuais garantias que a escrita de uma dissertação me pode oferecer. De fato, quanto mais obstinados se mostram meus pais, mais eu tenho de pensar em dar provas de reconhecimento público que os convençam” (BENAJMIN apud TIEDEMANN, ODTA p.276; GB I p.292). Benjamin que regressa de Berna com dificuldades financeiras para manter seu estudo, já na Alemanha teve que voltar a viver na casa dos pais que o pressionavam por independência financeira. Antes de tentar a livre-docência em Frankfurt, Benjamin pensou na Universidade de Heidelberg como vemos em outra carta, não datada, de novembro do mesmo ano: “Se os planos para a remuneração da livre-docência forem por diante, interessa-me também, por razões de ordem material, tentar essa livre-docência. (...) Vou dedicar-me a ela em Heidelberg” (BENAJMIN apud TIEDEMANN, ODTA, 277; GB I p.293). Na época outro importante pensador judeu, Karl Mannheim já estava no processo de aceitação nesta universidade o que dificultava as chances de Benjamin que preferiu, então, submeter-se ao exame na Universidade de Frankfurt

⁷ Em um ensaio sobre Benjamin, Hannah Arendt apresentava a dificuldade em conceber nosso autor nos quadros tradicionais de referência. Segundo ela: “sua erudição era grande, mas não era um erudito; o assunto dos seus temas compreendia textos e interpretação, mas não era um filólogo; sentia-se muitíssimo atraído não pela religião, mas pela teologia e o tipo teológico de interpretação pelo qual o próprio texto é sagrado, mas não era teólogo, nem se interessava particularmente pela Bíblia; era um escritor nato, mas sua maior ambição era produzir uma obra que consistisse inteiramente em citações; foi o primeiro alemão a traduzir Proust (juntamente com Franz Hessel) e St.-John Perse, e antes disso traduzira *Quadros parisienses* de Baudelaire, mas não era tradutor; resenhava livros e escreveu uma série de ensaios sobre autores vivos e mortos, mas não era um crítico literário; escreveu um livro 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” (ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p.135). Por isso, o definiu como *homme de lettres*.

⁸ RIEGL, Alois, *L'origine de l'art baroque à Rome*. Klincksieck: Paris, 1993

legítimo, mas imperfeito, do Renascimento” (RIEGL, 1993, p.37). O mesmo se passou com a arte do século XVII que, paralelamente, foi lida de maneira tardia à modernidade como um declínio da arte renascentista, um entendimento que pouco se modificou nos bancos universitários durante os anos em que Benjamin começou a frequentá-los. Entre o final do século XIX e o começo do século XX, o barroco alemão passa a ser caracterizado de maneira indireta nos estudos acadêmicos em referência ao Renascimento, “não necessariamente como um adversário, mas como um tipo de historiografia gêmea” (NEWMAN, 2011, p.3)⁹. O nome ao qual respondia este modo de resgate do drama barroco à sombra do Renascimento era o consagrado historiador da arte Jacob Burckhardt, que teve em sua obra *A cultura do Renascimento da Itália (Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860)*, uma pedra angular nos estudos sobre o período renascentista, consolidando seu objeto na teoria da arte e tornando-o predominante nos gabinetes eruditos da *intelligentsia* germânica¹⁰. Nesse ensaio o Renascimento era apresentado, mais do que um modelo para o belo e para o clássico, como uma postura de descoberta do homem referente ao mundo. Mais do que um retorno à beleza e à harmonia da Antiguidade Clássica, estava pautada também a renovação da humanidade movida pela racionalidade de um iluminismo humanista. Ao conceber o homem renascentista nos pilares da noção do individualismo e sua subjetividade, o conceito burckhardiano de Renascimento expressava o nascer da modernidade. A partir da promessa de um passado luminoso da antiguidade, o Renascimento aparecia, sob sua visão, como “mãe da nossa civilização e que sobre esta ainda hoje segue exercendo sua influência” (NEWMAN, 2011, p.26), inaugurando uma nova época aos modernos. Burckhardt via quase que um vínculo biológico de união entre os contornos espirituais do Renascimento (especialmente o italiano) e a modernidade desenvolvida na Europa (Cf. NEWMAN, 2011, p.5). Os princípios norteadores da modernidade, inaugurados por esse movimento interpretativo do Renascimento europeu, predominaram os critérios acadêmicos e as periodizações historiográficas também sobre o período barroco, de forma que, “essa tipologia fundante dos princípios de periodização moderna” baseada em uma “lógica da hermenêutica da imitação, emulação e figuração” (NEWMAN, 2011, p.5) mistificou uma ideia de Renascimento, como se ele pudesse ser retomada revivida em outros tempos e lugares.

⁹ NEWMAN, Jane. *Benjamin's Library: Modernity, Nation and Baroque*. Cornell University Press. New York, 2011

¹⁰ Na época em que Burckhardt começou a se interessar pelo Renascimento não havia ainda uma periodização histórica consolidada para o período. Embora não tenha sido o primeiro a cunhar o termo, que já aparecia em Jules Michelet (*Histoire de la France, 1855*), é ele o responsável por transformar esse termo em um conceito de categoria histórica. Nesse sentido é que Peter Gay pode saudar Burckhardt e sua obra: “criando de uma só feita o que a pouquíssimos historiadores é dado a criar: um campo novo de estudo” (GAY, Peter. *O estilo da história*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.137). Com o trabalho de Burckhardt, o Renascimento, até então, território inexplorado, se tornou “uma época histórica autônoma com sua fisionomia própria, articulações ricas e coesão interna, com seu estilo mental inconfundível” (GAY, 1990, p.137). É interessante notar que o mesmo propósito movia os estudos do barroco alemão, o que Burckhardt fez pelo Renascimento ao dar-lhe uma estatura própria, Benjamin gostaria de fazer para o *Trauerspiel*.

‘Renascer é morrer e voltar a vida!’ diz uma metáfora comum a concepção renascentista. Ao considerar que um período poderia se fazer presente e cumprir sua promessa em outro tempo, Burckhardt sacralizava seus quadros históricos tomando-os como modelo para a própria consciência humana na sua relação renovadora com o espírito da época. O retorno ao passado não tinha um valor intrínseco a si mesmo, mas um ensejo por uma concepção civilizatória¹¹ que, tal como fizera a Renascença italiana ao abrir a modernidade para uma Antiguidade Clássica, romana e nacional, almejava um Renascimento tardio da Alemanha. Uma pretensão que será problemática em muitos aspectos, a começar pelo caráter historiográfico da periodização que ele concebia de maneira sincrônica, onde determinadas épocas aparecem como cortes transversais a cronologia do tempo¹². Crítico ao desenvolvimento causal e longitudinal da história que progredia em

¹¹ Essa concepção civilizatória que atribuímos a Burckhardt deve ser lida no que Nobeit Elias chamou de *processo civilizador* (ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994). Contudo, cabe um cuidado terminológico desse enunciado. Se com civilização conseguimos expressar melhor a ideia contida na retomada do Renascimento por Burckhardt, no alemão devemos compreender esta retomada ao lado da *Kultur* e não da *Zivilization*. Oriundos da revivescência cultural da *Bildung* do século XVIII, originalmente “a palavra alemã *Kultur* foi adaptada de cultura *anime* de Cícero por Samuel Pufendorf e Gottfried von Herder” com “o significado de cultural pessoa, referia-se ao cultivo da mente e do espírito” (RINGER, Fritz. *O declínio dos mandarins alemães*. São Paulo: Edusp, 2002, p.96). Mais tarde, tomou um novo conceito, passando a ser entendida “em seu sentido mais geral de síntese de todas as realizações do homem civilizado na sociedade” que se contrapunha a perspectiva francesa e fisiocrata de *Zivilization*, que representava os “arranjos sociais e intelectuais do homem” (RINGER, 2002, p.96.), isto é, a polidez social e cortesia que para as cortes alemãs, ressentidas desde as invasões napoleônica, pareciam como importação e dominação cultural. Kant fazia muito bem esta distinção entre civilização e cultura ao inferir “a primeira com boas maneiras e amenidades sociais, e a segunda com arte, saber e moralidade. Na sua opinião, sua época era civilizada demais, sem ser realmente culta” (RINGER, 2002, p.97), um dote proveniente apenas dos alemães. Como a *Kultur*, a *Zivilization* também se modificou conceitualmente, deixando a polidez superficial para se referir ao conhecimento genérico mundano, “o termo civilização, ampliou-se naturalmente para abarcar todos os resultados do progresso externo em economia, tecnologia e organização social, enquanto *Kultur* continuou a representar a condição interior e as realizações dos homens cultos” (RINGER, 2002, p.98). Neste ponto também viamos a rejeição do idealismo tipicamente alemão ao conhecimento pragmático e empirista anglo-francês, como Elias nota, “*Zivilization* significa algo de fato útil, mas apesar disso um valor de segunda classe compreendendo apenas aparência externas dos seres humanos” (ELIAS, 1994, p.24); ela aborda a organização política e a econômica, mas não sua pretensa totalidade transcendental reportada aos fatos intelectuais, artísticos e teológicos. Desse modo, como valor de um povo, o conceito de *Kultur* foi articulado contra a *Zivilization* durante as duas grandes Guerras. Contra as inovações políticas e iluminista de uma Europa liberal e republicana em que se tem direito à voto, por exemplo, Guilherme II declara a guerra “em defesa do espírito alemão contra a civilização ocidental europeia” (MATOS, Olgária *Benjaminianas*. São Paulo: Unesp, 2010 p.61). Após sua derrota, a identidade nacional baseada em torno da *Kultur* constrói o caminho para a Segunda Guerra “travada contra a Alemanha em nome da “civilização” acentuando a sua oposição com a *Zivilization* “por causa da autoimagem que os alemães tiveram que redefinir na situação criada pelo tratado de paz” (MATOS, 2010, p.27) em 1919. No ensaio *Sobre a pergunta: o que é alemão* (*Auf die Frage: was ist deutsche*), Adorno, como Elias, esclarece o sentido de *Kultur* de maneira próxima ao que entendemos a apropriação de Burckhardt, uma identificação da *Geistkultur* com o conceito de nação, como se os alemães bastassem a si mesmos. (Cf. ADORNO, T.W. *Gesammelte Schriften* 10, Org. TIEDEMANN, Rolf. Frankfurt: Suhrkamp, 1970 p.691).

¹² Howard Caygill nos mostra que “figura chave na formulação da disciplina da História Cultural, Jacob Burckhardt foi a realização de um antídoto a filosofia hegeliana da história, mas também as tensões não resolvidas de sua obra que inspiraram a tradição cultural na qual Benjamin foi educado e com que levou a questão (CAYGILL, H. *Walter Benjamin's concept of cultural history*. In. *Benjamin Companion*. Cambridge: 2006, p.74). Benjamin não é de todo antipático ao método de observação da história que aproxima épocas, pelo contrário é justamente o que faz e almeja tanto no seu trabalho sobre o Barroco como em seus estudos sobre Paris do século XIX, mas o que interessa para o filósofo não é uma nostalgia desinteressada do passado, mas a restauração da verdade sobre um tempo distante pelos ecos que se deixam ouvir no presente. Ao mesmo em que Benjamin admira o trabalho de Burckhardt, “especialmente a criação de uma narrativa histórica não hegeliana que faz conexões laterais ao longo de período, ao invés de ligações progressivas entre períodos (...), ele era sensível aos riscos do empirismo e falta de discriminação latente nesta abordagem não filosófica da história” (CAYGILL, 2006, p.75). Na renovação renascentista de Burckhardt, Benjamin temia não encontrar as ruínas do passado

determinações finalistas e considerava o passado como antítese e etapa prévia a nós, sendo “nós”, um produto da evolução (Cf. BURCKHARDT, 1961, p.12)¹³, o historiador da Basileia não passava despercebido para a contingência e mobilidade do devir histórico que, entre primaveras e outonos, se repete e se intercala conforme as estações do ano, mas também percebia na abertura temporal que aproximava épocas um espírito humano que se renovava de maneira ansiar uma totalidade. No humanismo de sua historiografia, a partir de um projeto civilizador para a decadência dos tempos é que percebemos uma pretensão relativa de evolução histórica da cultura¹⁴. Quando Burckhardt traz a ideia de Renascimento para nosso tempo, como um ponto nevrálgico da modernidade, ele não está apenas nos colocando como legítimos herdeiros do legado renascentista, mas assumindo

como uma fantasmagoria que assombra após sua morte e cobra interpretação em vestes atuais, mas o passado vivo e reencarnado no presente, de maneira nostálgica, tal como ele foi. O temor empirista de Benjamin não se confirmaria na obra de Burckhardt, mas sua negação do método hegeliano levaria outras consequências para sua concepção histórica. Do ponto de vista da história cultural, duas tensões se impõem para Benjamin e outros historiadores da cultura que o seguem, uma tensão entre a relação da história com a filosofia e outra em relação ao objeto da história cultural, por exemplo, o lugar da arte na cultura e da história da arte sem história cultural. É nesta primeira tensão que podemos localizar a diferença de abordagem destes autores em relação ao barroco alemão. Fugindo das oposições dialéticas que contrapunham períodos, Burckhardt acabou dissolvendo a Reforma no Renascimento. Por sua vez, Benjamin busca descrever sua narrativa cultural sem abandonar as contradições entre os períodos, entre a filosofia e a história e entre a arte e a cultura. De tal maneira, Benjamin não abandona o método dialético, mas sim toma o cuidado de excluir dele o que há de filosofia especulativa hegeliana.

¹³ BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961

¹⁴ Karl Löwith nos apresenta como a concepção histórica de Burckhardt é construída como respostas à filosofia da história de Georg. W.F. Hegel, na qual vê uma teodiceia, e também contrária à promoção positivista da história de Leopold Ranke, no mesmo sentido em que Benjamin a criticará posteriormente, a história como um progresso. Ao conceber que o espírito humano já está formado e completo desde o helenismo, o processo histórico implica no esforço da consciência em diversas épocas em rememorá-lo de forma que, ao interpretar essa perfectibilidade do espírito, sua continuidade revelaria mais uma conservação da história do que seu progresso. (Cf. LÖWITH, K. *Meaning in History: The theological implications of the philosophy of history*, University of Chicago Press, Chicago, 1949, p.p 21-26). Contudo, não era a pretensão de Burckhardt cristalizar a história, o que denunciava nas posições que criticava, mas colocá-la em movimento. “O tema central da História parte da observação de que o espírito, como matéria, é mutável e de que a passagem de tempo arrebatava consigo ininterruptamente as formas que constituem a vestimenta exterior da vida espiritual (...). O efeito principal desse eterno processo de construção e destruição é a realidade histórica” (BURCKHARDT, 1961 p.p.14-15). Usando uma metáfora de Arthur Schopenhauer, a quem admirava, ainda que essencialmente esse espírito seja universal, ele se transforma pela forma espiritual de cada época que o veste, e caberia ao historiador desnudar o espírito apresentando sua realidade histórica. Ainda que acontecimentos históricos tragam as marcas da ruptura a momentos específicos, elas não rompem a continuidade da história, elas estão inscritas e participam da eternidade da história. Nesse sentido, Burckhardt expressa seu “compromisso para com o passado. Considerando-se o passado como uma continuidade espiritual e parte integrante do nosso mais elevado legado cultural (...). A relação de cada século com este já constitui, em si, uma forma de conhecimento, ou seja, um elemento novo, que se tornará histórico para geração seguinte” (BURCKHARDT, 1961, p 16). Já podemos observar aqui a ação do tempo enquanto processo civilizador, como lemos em Peter Gay: “A capacidade humana de perceber a beleza da paisagem é sempre a consequência de longos e complexos processos da cultura” (GAY, 1990, p.139). Nesse sentido devemos tomar a ideia de progresso não como antagônica a perfectibilidade, mas complementar, não apenas como um léxico da melhoria e do aperfeiçoamento que a contemporaneidade naturalizou, mas sim e sobretudo como engendramento, continuação do próprio curso da história. Se de um lado, do ponto de vista do indivíduo que Burckhardt tomava como a grande marca do Renascimento, a ideia de formação (*Bildung*) como processo civilizador enseja na Cultura um processo em que homem pode progredir a sua perfectibilidade; de outro, no ponto de vista da periodização histórica, onde se assumem diversas épocas como fase preliminar, declínio e despertar da outra temos a história se desenvolvendo organicamente em paralelo ao ciclo de vida de um indivíduo; com uma época engendrando na outra, entre vida, morte e renascer não temos nada mais que o movimento evolutivo da história que segue em progressão, em continuidade, independente da valoração de seu progresso. Desse modo, o historiador da Basileia não deixa de conceber a história da cultura como um ciclo que se repete e se renova como a *via crucis* do espírito e da consciência humana (Cf. HEGEL Georg, F.W. *Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Unesp, 2012 §§ 77-78, p.p.74-75).

uma filiação do processo civilizador que, ainda que não fosse a intenção, ficou marcado para posteridade como o início de uma linha do tempo em que a interpretação da história se desenvolve em caráter contínuo, renovado e progressivo; uma perspectiva da história com a qual Benjamin nunca concordaria¹⁵. Alinhada com aspectos da filosofia da história hegeliana da qual procurou escapar¹⁶, Burckhardt compreendia que a civilização ocidental europeia foi coordenada meio a movimentos sucessivos e progressivos do mundo das ideias, que, apesar de suas especificidades,

¹⁵ A crítica de Benjamin ao caráter progressivo da história é um dos pontos mais conhecidos de sua obra, principalmente a partir do conjunto de teses *Sobre o conceito de história* (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940), lidos, praticamente, como um manifesto contra essa história mecanizada que se faz ininterrupta e em constante progressão. Contudo, muito antes, já nos estudos sobre *Trauerspiel* alemão poderíamos encontrar esta mesma ideia, relacionada ao pensamento filosófico de Henri Bergson. Olgária Matos vai nos mostrar que “no horizonte da crítica bergsoniana, Benjamin reflete sobre o século XVII no palco barroco, no espaço teatral de sua especialização. Se o espaço é um *continuum* homogêneo e simultâneo, o tempo é um *continuum* homogêneo e sucessivo” de maneira que no drama barroco “a história se desenrola no *continuum* do espaço quase de maneira coreográfica, de onde decorrem consequências éticas: ao homem imbricado no plano do mecanicismo da natureza, só resta executar seu plano” (MATOS, 2010, p.61). As consequências éticas que Benjamin retirava desta crítica ao *continuum* da História estavam diretamente relacionadas ao seu tempo, para ele: “este era o espírito presente em grande parte da vida intelectual e política alemã que compreendia história como um progresso ininterrupto da cultura, esquecendo os vencidos e falsificando os seus combates. A concepção continuísta do tempo da física mecânica é estendida à História, de maneira que o tempo natural toma o lugar do tempo histórico como Reich dos Mil anos de Hitler” (MATOS, 2010, p.61)

¹⁶ Já antecipamos que Burckhardt era um notório crítico da filosofia da história hegeliana, mas seu modo de contemplação história não deixou propor as mesmas noções universais que criticara, o que corrobora também de uma aproximação a história como progressão. O historiador Peter Gay relata em *O estilo da História* que “a ideia hegeliana estava presente nos textos classicistas e historiadores da arte que tinham seu respeito” (GAY, 1990, p.157) via pela qual Burckhardt pode tê-las apropriados, “ademais” aponta que “a ideia de uma ordem total era de qualquer forma simpática a ele” (GAY, 1990, p.157) permitindo-se generalizações para manter a coesão do período histórico como Renascimento. Ainda que Gay aproxime o perfil do homem renascentista mais ao tipo ideal weberiano do que ao mito hegeliano, “ao estabelecer comparações cortantes entre o homem medieval e o homem renascentista, Burckhardt nada fez para se distanciar da ideia dominante de um *Zeitgeist*” (GAY, 1990, p.158) que como “espírito de época que daria alma e permearia por inteiro as culturas do passado” apontava para uma vastidão onde “caberiam as mais flagrantes contradições e os mais irreprimíveis conflitos” (GAY, 1990, p.157) em nome da totalidade. Nesse jogo dialético, “conflitos espirituais em Hegel e materiais, para Marx, não constituíam nenhuma incômoda prova que contradissesse seus esquemas, sendo antes elementos indispensáveis que os confirmavam” (GAY, 1990, p.157) e valendo-se de artifício parecido, Burckhardt abafava a coexistência de conflitos e convicções distintas em sua generalização renascentista. Por sua vez, Howard Caygill, em *Walter Benjamin's concept of cultural history*, aponta que a reação a influência hegeliana na filosofia da história nunca o superou completamente. Uma das suas maiores rejeições ao hegelianismo era a visão teleológica da história como realização da ideia de liberdade, o que criou uma tensão entre filosofia e história na sua historiografia. A teoria da história de Burckhardt substitui o que seria uma subordinação material da história para ideia de progresso, pelo conceito de coordenação que, longe de ser filosófico, estaria na intermediação de três potências: Estado, Religião e Cultura. A história da arte apareceria como uma nova dificuldade, assumida no prefácio de seu livro sobre *A Cultura do Renascimento na Itália* onde busca coordenar e dar forma (unidade) uma série de experiências espirituais específicas e por vezes arbitrárias. Na sua tentativa de escapar ao hegelianismo, vemos uma destituição da filosofia para com a história que não se realiza na medida em que em suas potências também apresentam uma dinâmica tanto schelligniana como categorias kantianas, como também percebemos na tríade de suas potências as preocupações centrais de Hegel. (Cf. CAYGILL, 2006, p.75-77). Grosso modo, percebemos que no lugar do espírito Absoluto que enquanto consciência de si e para si já tem a história de antemão, temos um espírito humano como repositório de todas as experiências históricas da humanidade através do tempo e ainda que mude de aparência a cada época histórica, este espírito não deixa de ser ontológico e universal na medida em que é apresentado como um ente completo em si mesmo identificado e renovado em cada época. Por sua vez, o lugar de princípio ordenador que a Razão ocupa em Hegel é substituído pela Cultura, que é vista em sua totalidade como aquilo que, segundo a concepção de Voltaire, abarca toda as esferas da vida social: das artes à política e economia. Nesse contexto, caberia o historiador como um pintor, retratar essa aparência do espírito humano em cada época e o Renascimento apareceria remontando as origens da civilização ocidental, a Antiguidade Clássica, renovando-a na história como processo civilizador que se orienta pela Cultura. De tal maneira, por mais que a diferença entre a ideia de progresso em Hegel e de coordenação em Burckhardt desenvolvessem diferenças substanciais, ambas pressupões uma tentativa de unidade e continuidade da cultura, seja como o caminho do espírito Absoluto, seja como o Espírito de Formação ao Renascimento alemão.

mantinham entre si certa unidade de perspectiva sobre as expressões culturais, cada um em seu tempo (Cf. QUEIROS, 1995, p.15)¹⁷. Aqui está presente uma concepção de formação (*Bildung*), derivada e pretendida por essa leitura do Renascimento, que acaba por desconsiderar os aspectos históricos e característicos de cada período estético, como o drama barroco alemão¹⁸. Apesar de apresentar muitas características provenientes da Idade Média como a linguagem alegórica, os fragmentos e os temas cristãos apresentados por Benjamin, nesse grande fluxo de tempo que podemos denominar a modernidade, era a ideia de formação que levaria para uma fraternidade entre o barroco alemão e o Renascimento. O drama barroco alemão ficou mais conhecido por sua erudição e “celebrado por seu compromisso para um tipo de nacionalismo linguístico, em projetos de tradução massiva e produção de dicionários vernáculos” (NEWMAN, 2011, p.26); temas próximos aos renascentistas, como a formação dos Estados Nacionais, o individualismo e a mecanização do pensamento, também figuravam em seus dramas. Com isso, por mais diferenças formais e estilísticas que o drama barroco alemão pudesse trazer em comparação aos variados modos de renascimentos que lhe pudéssemos atribuir, por mais distinta que fosse a sua concepção sobre a história, ou, por mais que muitas vezes suas representações fossem repugnadas pela tradição classicista alemã, ele podia ser aprendido apenas como um Renascimento decadente¹⁹, tal como a Idade Média foi posta em relação a Antiguidade Clássica.

¹⁷ QUEIROS, Tereza Aline. *O Renascimento*. São Paulo: Edusp, 1995

¹⁸ A periodização como períodos coesos que marcaram de rupturas radicais no tempo sempre foi fruto de debates na historiografia. Em um amplo quadro histórico, a própria concepção de Renascimento de Burckhardt, com a flexibilidade que ele mesmo assume, não foge de polêmicas. Em um ensaio *Contra a ideia de Renascimento*, Leon Kossovitch diz que a estilização que positiva períodos como rótulos classificatórios apaga uma série de particularidades em nome de uma grande unificação e engessa a história. (KOSSOVITCH, Leon. *Contra a ideia de renascimento*. In. *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994). De tal maneira colocam no mesmo grande período uma série de estampas que não só apenas não são coesas formalmente como apresentam subdivisões simbólicas em seu próprio estilo. “Tais vicissitudes atravessam o barroco, maneirismo, classicismo, etc. ainda que se multiplicam por adição de adjetivos incompatíveis a eles, assim, Renascimento bizantino, maneirismo acadêmico, etc. ou deslocados no tempo de “neo” que aplicam o século XIX e XX onde foram gerados” (KOSSOVITCH, 1994, p.60) retroativamente. Com o Renascimento de Burckhardt não foi diferente, se a definição de Renascimento está somente baseada em uma retomada da Antiguidade Clássica, ele não se diferenciaria em nada da Idade Média, onde o ideário grego-romano permaneceu no imaginário seja pela presença teológica de Platão e Aristóteles nas interpretações bíblicas, seja nas teorias políticas e leis romanas, seja nos temas culturais e organização da Igreja. (Cf. QUEIROZ, 1995, p.16) Não é por menos que em seu corte transversal Burckhardt pode colocar o período medieval tanto como um declínio da Antiguidade como um estágio preliminar do Renascimento, estabelecendo uma ponte e não uma ruptura cronológica entre os períodos. O barroco também apareceria como um declínio renascentista que deveria se renovar, e para alguns se renovou no Classicismo de Weimar. A localização do barroco alemão para a história da arte se torna preocupação central do trabalho de Benjamin que não percebia o mesmo o humanismo transformador que Burckhardt trouxe ao mirar a Itália, na Alemanha que entrava pela Modernidade pelo conservadorismo luterano. Não fazia sentido colocar sobre a mesma categoria histórica a Reforma, o Renascimento, o Barroco. Ao colocar tudo sob a perspectiva e tutela do Renascimento podemos concordar com Perry Anderson que vê na literatura sobre o Renascimento uma aproximação com as próprias obras “como se a própria magnitude de suas criações tivesse o efeito de desalentar os historiadores que dela se aproximassem” (ANDERSON, Perry, *Linhas do Estado Absolutista*. São Paulo: Unesp 2016, p. 148), como se a luz fulgurante do Sul cegasse para as sombras ornamentadas do Norte.

¹⁹ A compreensão do Barroco como um Renascimento decadente ou degenerado foi atribuída por Burckhardt na medida em que o humanismo foi deixado de lado por uma moralidade religiosa já a partir do século XVI. Na moralidade cristã, em nome da honra, perdemos a glória (Burckhardt mostra como a honra vai tomando o lugar da glória como força motriz da consciência da época). Partido do exemplo francês (anterior a experiência alemã), conclui

Um segundo problema dessa concepção de formação a partir do Renascimento se dava pelo confronto estabelecido entre o particular carregado de seus traços nacionais e o universal que quer se impor como medida. O que tínhamos era a contradição entre a especificidade e particularidade de um gênero nacional como os Barrocos ou até mesmo os Renascimentos com um modelo universalizante constituído como gênero pan-europeu tomado por Burckhardt. Essa questão não passou despercebida por Benjamin que na parte epistemológica do Prefácio de *Origem do drama barroco alemão* mobilizou o nominalismo de Konrad Burdach contra Burckhardt:

Do mesmo modo, nós hipostasiamos, como as mitologias primitivas, um ser de substância unitária e plena realidade, e neste, como inúmeros outros casos..., deveríamos tomar consciência de que estamos apenas a inventar um conceito auxiliar abstrato para ordenar e tornar apreensíveis séries infinitas de múltiplos fenômenos espirituais e das mais diversas personalidades. Só podemos fazê-lo, de acordo com uma lei fundamental da percepção e do conhecimento humanos, dando maior relevo e acentuando, segundo uma necessidade sistemática que nos é inata, determinadas particularidades que, nessa série de objetos diversos, nos parecem semelhantes ou coincidentes, mais do que as diferenças... estas etiquetas – humanismo, Renascimento – são arbitrárias e mesmo errôneas, porque atribuem a esta vida de muitas fontes, muitas formas, muitos espíritos, a falsa aparência de uma unidade essencial e real. Uma máscara arbitrária e enganadora é também do homem do Renascimento tão popular desde Burckhardt e Nietzsche” (BURDACH apud BENJAMIN, ODTA, p.28,29; GS I, p.220)

Publicado ao fim da Primeira Guerra Mundial, *Reforma, Renascimento, Humanismo* (*Reformation, Renaissance, Humanismus*, 1918) de Burdach tinha tarefa de discutir as generalizações e falsificações de períodos históricos como a Idade Média em que se especializara. Se contrapondo à idealização secular do Renascimento italiano derivado de Burckhardt, Burdach tentava contribuir para um modelo mais inspirador daquele período histórico e, de maneira indireta, lançou luz também ao drama barroco alemão que, ao seu ver, punha em dificuldades o conceito estabelecido de Renascimento. “O contraponto infeliz desse indestrutível ‘homem do Renascimento’ é o ‘homem gótico’, que hoje provoca graves confusões e assombra até o mundo do pensamento de historiadores tão importantes e respeitáveis como E. Troeltsch²⁰” (BENJAMIN, ODTA, p.29; GS I, p.221) para não citar Burckhardt. “A este vem acrescentar-se o ‘homem barroco’ etiqueta sob a qual nos apresentam, por exemplo, Shakespeare” (BENJAMIN, ODTA, p.29; GS I, p.221). Com o caminho aberto por Burdach, Benjamin pode estabelecer seu contraponto a uma apreensão

que o barroco “proporciona-nos um quadro aproximado do que seria o Renascimento sem a forma e a beleza” (BURCKHARDT, 2009, p.384), em outras palavras, um Renascimento decaído. Essa condenação do Barroco se dá sobretudo pela perspectiva conservadora da história segundo a qual o espírito renascentista deveria ser preservado.

²⁰ O historiador Ernst Troeltsch enfrentou a questão da modernidade emancipadora frente as dificuldades do protestantismo alemão, tão presente nas obras barrocas. Percebeu uma incongruência entre o espírito individualista do “homem renascentista” da modernidade para qual ele se filiava, com o flerte do moderno com o comunitarismo medieval. (Cf. TROELTSCH, Ernest, *El protestantismo y el mundo moderno*. Fondo de Cultura Económica: Cidade do México, 1958)

equivocada, tanto dos inúmeros dramas barrocos nacionais e no alemão²¹ que se desenvolveram na Europa, como também dos próprios Renascimentos²². “No que se refere em especial a tipos e épocas históricas, não será nunca possível partir do princípio de que as ideias como as do Renascimento ou do Barroco sejam capazes de dominar conceitualmente as respectivas matérias” (BENJAMIN, ODTA, p.29; GS I, p.221), uma vez que se perde a heterogeneidade dos gêneros nacionais na generalização das etiquetas que, desconhecendo-os, forçam um encontro de uns com os outros e consigo mesmos. “Como se passaram realmente as coisas? Uma pergunta que pode ser colocada, mas não respondida” (BENJAMIN, ODTA, p.30; GS I, p.222). Com essa ressalva²³, o nominalismo de Burdach auxiliava Benjamin ao modo consolidado de verificação da história.

²¹ Por teatro barroco poderíamos entender uma diversidade de dramas que passam da genialidade de Calderón de la Barca e William Shakespeare inscritos no lúdico e no cômico aos dramas alemães expressos no luto. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado nos mostra que o barroco poderia ser classificado em quatro tipos, seguindo sua função e local. O primeiro, era barroco “o teatro ambulante (*Wanderbühne*), principalmente na Inglaterra e na Itália, que percorriam e apresentavam-se em toda Europa”, geralmente “em praças do mercado e não tinham nenhuma função específica ou religiosa” a não ser o ganha pão. Outro tipo é o teatro de corte, “com função política tanto dentro da própria corte, servindo como meio de reafirmação e confirmação da validade do poder do senhorio” como também, “em contraposição a outras cortes e senhorios, servindo como demonstração de poder por meio do recurso à pompa, luxo e magnificência”. Além disso tínhamos o teatro de fundo religioso de dois tipos, “o drama jesuítico (*Jesuitendrama*) também chamado de teatro de Ordem” que serviu de propaganda da Contra-Reforma no sul da Alemanha se destacando como drama de martírio (*Märtyrerdrama*), como também o drama protestante “apresentado em alemão nas escolas ginásiais” mais ao Norte da Alemanha que tinham, em ambição mais humanística, “os conteúdos dos atos não eram tirados de lendas, mas da história”. Especialmente a este drama protestante é que Benjamin concentra os seus estudos. (Cf. PINHEIRO MACHADO, Francisco. *História e imanência: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, Belo Horizonte, UFMG, 2004, p.29, 30)

²² O trabalho de Erwin Panofsky, *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental (Renaissance and Renaissances in Western Art*, 1960) é exemplar ao mostrar e detalhar as especificidades internas ao próprio período que se considerou, Renascentista. Em relação a isso coloca-se a questão: “será ainda justificável falar do ‘Renascimento’ com R maiúsculo, como se tratasse de um fenômeno único em comparação com diferentes revivescências que constituíram outros tantos ‘renascimentos’ com r minúsculo? (PANOFSKY, *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental*. Lisboa. Presença, 1981, p.26)

²³ Aqui também a pergunta de Benjamin se direcionava aos limites do nominalismo de Burdach que emprestara. Ainda que faça uso da abordagem de Burdach, ele é apenas estratégico. Benjamin não se coloca nem como um nominalista em “sua resistência à mínima perda de contato com os fatos” em seu “receio de se afastar da verdade dos fatos” (BENJAMIN, ODTA, p.32; GS I, p.223), nem pela empatia de um realismo ingênuo e subjetivo como o de R.M. Meyer de onde se tiram leis artísticas gerais. A posição nominalista é limitada na medida em que visa prender os conceitos (nomes) a necessidade histórica dos fatos e dos períodos para evitar a dissolução do objeto no universal de uma ideia, o que, à primeira vista, era interessante em um contexto de manipulação ideológica (aí o interesse velado de Benjamin ao mobilizar Burdach contra a pretensão de um Renascimento alemão como formação da nação teve um papel de destaque e permanente na cultura alemã no pós-Guerra). No entanto, para Benjamin, na medida em que retira o estatuto ontológico do universal ao limitá-lo pelo conceito, “acaba dissolvendo o objeto no pseudouniversal do conceito” (PINHEIRO-MACHADO, 2004, p.68). O universal só poderia ser atingido por intermédio do conceito a partir de um processo indutivo (partindo das particularidades e chegando a um denominador comum que desaparecia com o que a obra tem de próprio) ou dedutivo (partindo se uma lei geral dada aprioristicamente segundo a qual as particularidades se encaixam), de modo que se perderia contato com a particularidade dos fenômenos. Benjamin não se opõe a Burdach em sua crítica à alocação de conceitos universais à uma época histórica, tampouco é contrário a Benedetto Croce que “nega a divisão da arte em classes formadas por vários gêneros e espécies, a fim de que cada obra seja considerada em sua singularidade” (PINHEIRO MACHADO, 2004, p.68), mas sim, ao modo como eles tomam esse universal enquanto falsa unidade entre fenômeno e ideia. Para Benjamin a totalidade aparece para nós na singularidade de modo descontínuo enquanto ideia como veremos ainda no *Prefácio epistemológico crítico*. O que está em jogo é a filiação do nominalismo ao método representativo que se instituiu na filosofia e nas ciências. Contrário a esse dedutivismo lógico que decorre da ideia de representação, Benjamin ainda vai se posicionar contra um realismo ingênuo e psicologista atribuído a Meyer que perde o objeto na medida em que o sujeito se projeta sobre ele, ao invés de contemplá-lo e descrevê-lo. (Cf. PINHEIRO MACHADO, 2004, p.66-68)

Nesta concepção contínua e etiquetada da história, o ‘renascimento’ do drama barroco alemão, não deixava de carregar um pesado viés ideológico que idealizava as especificidades nacionais postas em disputa na época como formação. Muito bem notado por Benjamin, “a opinião segundo a qual uma perspectiva moderna dos períodos históricos poderia ser validada por eventuais discussões polêmicas nas quais épocas se encontrariam uma com as outras como viseira aberta, e esses seriam grandes momentos de viragem” (BENJAMIN, ODTA, p.29; GS I, p.221), longe de fazer justiça a especificidade dos fatos, não seria apenas “uma opinião que desconheceria o conteúdo das fontes” (BENJAMIN, ODTA, p.29; GS I, p.221), e sim, uma opinião “que não depende de ideias historiográficas, mas de interesses atuais” (BENJAMIN, ODTA, p.29; GS I, p.221). Na concepção de formação civilizacional, Burckhardt, em um exemplo didático de Jane Newman, fazia uma grande exposição museológica da produção cultural alemã. Quando tomamos as coleções de arte nacional de um museu vemos na disposição linear das salas e das obras não apenas o testemunho dos primórdios de uma tradição nacional do Estado moderno como também da sua proeminência após esse período (Cf. NEWMAN, 2011, p.5). Essa era a visão que Burckhardt queria nos dar quando vislumbrássemos sua narrativa geracional do Renascimento sob a perspectiva formativa. O que teríamos era uma grande exposição da história da arte alemã e seus gêneros como formadores do processo civilizador da nação alemã; o barroco seria apenas mais um desses capítulos. Burckhardt, talvez, possa até ter percebido o Barroco como alternativa ao Renascimento²⁴ e que, provavelmente, ele possuísse uma filiação própria, mas não cortou o cordão umbilical entre esses dois momentos, ao contrário, entendeu “o barroco fazendo o mesmo trabalho ideológico que o Renascimento” (NEWMAN, 2011, p.27). Ora, desse ponto de vista civilizatório, o que temos sob a noção do Renascimento ou do Barroco como períodos de formação são “a emergência de um particularismo político e confessional e a heterogeneidade de uma nação unida organicamente, uma história que” (NEWMAN, 2011, p.5) em nome da formação, ao dissolver as especificidades à unidade, isto é, a uma categoria maior e mais ampla como ideia universal de nação, “obscurece os modos pelas quais a diferença interna precisa ser eliminada no caminho para uma

²⁴ Burckhardt chegou a conhecer outros pontos de vistas sobre o barroco alemão. Uma das mais importantes foi de seu aluno Heinrich Wölfflin que o sucedeu na cadeira de História da Arte na Universidade de Basel e rompeu com ele em 1888 com a publicação de *Renascimento e Barroco (Renaissance und Barock)*, onde apresenta a concepção estilística do Barroco, argumentando que era um estilo próprio e independente dos padrões classicistas. Ao procurar organizar a história da arte de acordo com os padrões visuais da época, Wölfflin conseguiu caracterizar diferenças importantes como o abandono das noções de linearidade, imitação, clareza no Barroco que se destacava pelo pictural, profundidade e obscuridade relativa e se afastou das adjetivações que contrapostas para definir os períodos, perfeição de um lado e declínio do outro. A visão esteticista de Wölfflin é muito feliz em assumir na sua valorização do Barroco e apresentá-lo em suas caracterizações estilísticas frente as escolas que o caracterizavam apenas como decadência do Renascimento, contudo, por mais que sua crítica de arte se amplie para consideração subjetiva e intersubjetiva do estilo (Wölfflin concebia para além da genialidade do artista a expressão artística e os fundamentos da crítica, amparados no espírito de época e nos caracteres nacionais, uma confluência de três estilos que chamou de individual, de época e nacional), ao percorrer o curso da evolução da arte e buscar suas causas no progresso técnico e espiritual, ele falha em oferecer uma alternativa histórica à periodização moderna estabelecida por Burckhardt. (Cf. NEWMAN, 2011, p.26).

identidade nacional” (NEWMAN, 2011, p.5). A formação edificada a maneira de uma história progressista, não permite desvios de sua linha do tempo, como unidade orgânica da heterogeneidade da nação, ela é a única legitimamente apta para dar a versão oficial sobre o passado cultural e histórico do processo civilizador que inaugura, e, para além, como história em progressão se expande continuamente em suas fronteiras (Cf. NEWMAN, 2011, p.6). Os muitos contrastes e as nuances isoladas que poderiam ser observadas eram apenas uma face limitada e limitadora do grande computo que era o caráter nacional. “Uma grande nação, entrelaçada por sua cultura, seus feitos e sua experiência com a totalidade da vida do mundo moderno” dizia Burckhardt, “pode permitir-se ignorar tudo, tanto os seus acusadores quanto seus defensores: ela segue vivendo, com ou sem a aprovação dos teóricos” (BURCKHARDT, 2009, p.380)²⁵ de modo que, tanto as críticas, como as diferenças estariam dissolvidas pela cultura nacional, como também, na grandeza nacional pouco importariam os julgamentos externos como visto no âmbito da Guerra: “os povos ocidentais podem maltratar-se mutualmente, mas felizmente, não estão capacitados a julgar uns aos outros” (BURCKHARDT, 2009, p.380) quando identificada em sua cultura (*Kultur*). Desse modo, como formação, a tomada da história cultural por essa mistificação do Renascimento não deixava de se apresentar como manipulação ideológica a certos interesses; “como resultado, o período tornou-se parte de um conto evolutivo em que todas as formas do progresso civilizacional e da produção cultural são impressas ao serviço das narrativas de recuperação nacional e de realização contemporânea” (NEWMAN, 2011, p.5) que foram mobilizadas durante os períodos anteriores e posteriores às Guerras Mundiais.

Por mais que a perspectiva de formação derivada de Burckhardt abrisse a possibilidade para apropriação ideológica do drama barroco alemão, sua manipulação como projeto político de nação só foi motivada e calcificada pouco depois no início do século XX. Foi apenas no contexto contemporâneo, próximo a Benjamin, que essas ideias conotadas de carga ideológica ganharam corpo. Karl Borinski²⁶, muito citado por Benjamin em sua teoria da alegoria, demonstra que até 1919 “não havia qualquer acordo sobre a relação burckhardtiana do Renascimento, identificado primeiramente com a Itália, com o contexto alemão e, sobretudo, com a Reforma e a tradição luterana” (NEWMAN, 2011, p.9) próprias do período barroco²⁷. O casamento político-ideológico

²⁵ BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

²⁶ Karl Borinski foi um dos grandes nomes dos estudos de literatura alemã referentes a adaptação das teorias clássicas da arte à literatura alemã. Benjamin se influencia muito do autor ao desenvolver sua teoria da alegoria no drama barroco alemão. Aqui sua obra de referência é *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*. Leipzig: Dieterich, 1914–24

²⁷ Em *A Cultura do Renascimento na Itália* confirmamos esta posição em Burckhardt: “Nesse ponto temos que insistir, como proposição central deste livro: não foi a Antiguidade sozinha, mas sua estreita ligação com o espírito italiano, presente ao seu lado, que sujeitou o mundo ocidental. (...) O restante do Ocidente pode estudar de que maneira repelir o impulso proveniente da Itália, ou como apropriar-se total ou parcialmente dele. (BURCKHARDT, 2009, p.177)

entre o drama barroco alemão e o Renascimento é estabelecido no aniversário quadricentenário da Revolução Luterana em 1917²⁸, um dos momentos mais destrutivos da Primeira Guerra Mundial que foi pintada, pela Igreja Protestante que a patrocinava, como um Renascimento alegre do espírito reformista de uma Alemanha que não tinha visto sua revolução iluminista passar²⁹ (Cf. NEWMAN, 2011, p.9). Ainda que se vestisse da grandeza e dos ideais renascentistas, a modernidade na Alemanha se constituía muito mais próxima à teologia secularizada, relacionada à natureza do Barroco. Não por menos, testemunhamos ao final dessa história as ruínas, a destruição e a impotência própria desse período. Aqui se explica o perigo dessa deturpação ideológica e mistificação da concepção histórica sobre esses períodos e, porque Benjamin se indispôs contra ela: “o que estava em jogo era exatamente aquilo que tinha renascido com o Renascimento e agora estava em fruição nas nações europeias em tempos mais modernos” (NEWMAN, 2011, p.p. 26-27). Em curso estava uma apropriação perigosa de uma promessa de um processo civilizador fundado em um falso passado glorioso que não condiziam com a teorização do barroco alemão, justamente em um momento que a Alemanha reconstituía a soberania de seu Estado após frustração dos anseios expansionistas e o assolamento do país na Primeira Grande Guerra.

Contudo, por mais problemática que fosse a concepção renascentista derivada de Burckhardt aqui apresentada, devemos a ela o resgate do interesse, ideológico ou não, de um gênero até então pouco debatido nos círculos intelectuais alemães. Sob uma tendência histórico-sociológica de conotação não positivista às abordagens sistemáticas e estilísticas que buscavam dar objetividade as humanidades alinhando-as aos métodos das ditas ciências da natureza; do interesse da apropriação nacional do drama barroco às tentativas de afastamento do gênero das perspectivas mais tradicionais e conservadoras, o barroco alemão entrou em evidência no ambiente acadêmico alemão que Benjamin frequentava (Cf. NEWMAN, 2011, p.25). Um pouco antes do início da Primeira Guerra Mundial uma das figuras mais destacadas dos círculos universitários de estudos históricos-literário alemães veio à óbito³⁰. O falecimento de Erich Schmidt, em 1913, desencadeou

²⁸ Curiosamente, foi neste mesmo ano de 1917 que Benjamin leu o seu primeiro drama barroco alemão. Não podemos medir o impacto que a Primeira Guerra Mundial teve na sua primeira leitura, mas, é possível que Benjamin tenha deixado se impressionar com a violência e destroços da Guerra como um palco do Barroco. (Cf. NEWMAN, 2009, p.30)

²⁹ Ao contrário dos franceses e dos ingleses, a Alemanha nunca passou por uma Revolução Burguesa em seu processo civilizatório e desenvolvimento industrial. O mais próximo que a Alemanha chegou de uma Revolução dessa espécie foram a Reforma Protestante promovida por Martinho Lutero e a Revolução de 1848 que a modernizou perpetuando o poder de sua elite agrária (DYMETMAN, Anne. *Uma arquitetura da indiferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.8). Esses dois momentos fizeram não apenas de sua burguesia extremamente rural, prosaica e conservadora no que se refere aos costumes e a política, como também fizeram de sua revolução política, teológica.

³⁰ Erich Schmidt foi um importante germanista herdeiro da cadeira de Língua alemã e literatura de Wilhelm Scherer. Por sua vez, mestre em filologia antiga ligado a Jacok Grimm, Scherer foi um dos grandes nomes por trás da apreensão positivista da história do drama barroco alemão. Segundo Otto Maria Carpeaux, ao investigar minuciosamente como cada verso foi influenciado pelo contexto político, Scherer “criou um novo tipo de história literária e o tipo do professor alemão”. (CARPEAUX, Otto Maria, *História da Literatura Ocidental*. Vol 1. Brasília: Biblioteca do Senado Federal, 2008, p.20). Benjamin se indispõe a posição de Scherer no seu livro do Barroco, não apenas por sua diferenciação entre

uma longa busca por um sucessor que foi marcada notoriamente pela aproximação ideológica entre a história da literatura e a nação alemã (Cf. NEWMAN, 2011, p.30). Apenas em 1920, já após o fim da Guerra, assume Julius Petersen, ainda fortemente vinculado a perspectiva tradicional de “renovação do patrimônio literário alemão iniciada com o Romantismo” que “deixou praticamente intata, até hoje, a literatura barroca” (BENJAMIN, ODTA, p.37; GS I, p.229), negando à sua forma dramática uma ressonância histórica. Entre 1927 e 1928, Petersen, um pouco mais aberto que seu antecessor e inspirado por uma renovação romantizada da cultura, organiza um seminário na Universidade de Berlim, orientado ideologicamente pela incorporação do *Trauerspiel* ao projeto de cultura nacional (*Kulturnation*), que se tornou muito influente entre as gerações de estudantes alemães pelo menos até a próxima Guerra³¹. E, na mesma medida em que se atribui no cerne patriótico desses seminários um novo impulso para os estudos do Barroco, Benjamin mostra como essa investida nacionalista sobre o drama barroco alemão se equivoca na ‘romantização’. Antes um Renascimento decadente, agora o barroco alemão era condenado por ser pouco *völkisch*³²:

Para filologia germânica, que começava a constituir-se, essas produções de uma casta de funcionários cultos eram, por sua vez, muito pouco populares, e por isso suspeitas. Por mais importantes que fossem os méritos desses homens para a formação da língua e do espírito popular, por mais consciente que fosse sua participação na constituição de uma literatura nacional, a máxima absolutista ‘tudo para o povo, nada que venha do povo’ deixou marcas demasiado visíveis no seu trabalho para que eles pudessem ter atraído filólogos da escola dos Grimm e de Lachmann. Aquele espírito que impedia os que se esforçavam por pôr de pé um drama alemão de ir buscar os seus materiais às raízes da tradição popular alemão, contribuiu também, e não pouco para o estilo tortuoso e violento. De fato, nem as lendas alemãs nem a história alemã desempenham qualquer papel no drama do Barroco. Mas também a vulgarização e a banalização historicista dos estudos germanísticos no último terço do século não favoreceu a investigação sobre o drama trágico do Barroco. A forma abstrusa permaneceu inacessível a uma ciência para a qual a crítica estilística e a análise formal eram disciplinas auxiliares de significado mínimo, e as obscuras fisionomias daqueles autores, que olhavam quem os lia a partir de obras incompreendidas, estimulavam pouco a elaboração de esboços histórico-biográficos (BENJAMIN, ODTA, p.p.37-38; GS I p.229)

Por mais que essa perspectiva condenatória pudesse ir em direção contrária ao caminho de continuidade aberto por Burckhardt, ela não conseguia escapar do peso ideológico proveniente do

comentário e crítica, também porque o positivismo de Scherer orientou seus contemporâneos para ideologização dos estudos alemães que buscavam ver o drama barroco, por exemplo, uma expressão do *völkisch* (NEWMAN, 2011, p30).

³¹ Jane Newman nos oferece a lista de obras e autores protonacionalistas que se debruçaram sobre o drama barroco alemão, mais ou menos respaldados pela visão difundida por esses seminários, quando Benjamin escreveu seu livro. *Geschichte der deutschen Litteratur* de Wilhelm Wackernagel; *Ein Handbuch* (1848), *Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit* (1871) de Carl Lemcke; e *Geschichte der deutschen Literatur* (1880-83) de Wilhelm Scherer. (Cf NEWMAN, 2011, p.29)

³² Em *Uma arquitetura da indiferença*, Annie Dymetmann nos apresenta como o romantismo alemão foi importante na produção da concepção de *Kultur* como *Völkisch*; ao contrário da *Zivilization* que na sua constituição apresentava um caráter mais cosmopolita, a *Kultur* era concebida com a ideia de se criar raízes, e, nisto, se aproximou a uma perspectiva popular da Alemanha e suas lendas, o *Völkisch*. (DYMETMANN, 2002, 72-92)

projeto de *Kulturnation*, que se impunha como critério único para aceitação ou recusa do drama barroco alemão. Os dramaturgos do barroco alemão agora eram acusados de não captar a essência de uma germanidade na lenda e história alemã e se afastarem da formação popular em sua erudição. Uma interpretação que podia ser muito bem rebatida pelo caráter histórico apresentado por Benjamin nesses dramas que, na abordagem positivista da história derivada de Wilhelm Scherer ou na lenda nacionalista da poética da escola de Stefan George³³, não foi percebida. Mais como uma filosofia da história, o drama do Barroco se interessava pela ressonância histórica de seu tempo e não pela história apresentada como acumulação de fatos na literatura, isto é, uma história política da literatura. Certamente a Reforma foi importante no contexto histórico do barroco alemão, mas o que interessava era mais a *epistême* circundante da época do que a apropriação do *Trauerspiel* e sua ligação com uma nação que nem unificada estava. Não interessava ao dramaturgo seiscentista alemão o papel atribuído a uma filologia nacionalista em nome do *völkisch*. “A fatal e patológica característica de uma época altamente sugestível, devido à qual o historiador procura sorratamente ocupar, por substituição, o lugar do criador, como se este, por ter criado a obra fosse também o seu intérprete” (BENJAMIN, ODTA, p.43; GS I, p.234), escreve Benjamin contra o pobre disfarce de método de Petersen, “é marca deste tempo” onde “não há estilo novo, não há tradição popular desconhecida que não fale logo, com plena evidência, a sensibilidade dos contemporâneos” (BENJAMIN, ODTA, p.43; GS I, p.234), e não do Barroco e seus dramaturgos. Por isso, “nessa campanha conquistadora, a falta de autonomia da atual geração sucumbiu quase sempre a força imponente do Barroco, ao defrontar-se com ele” (BENJAMIN, ODTA, p.44; GS I, p.234), enviesados por ideologias disfarçadas de métodos, não conseguiram compreender autenticamente o drama barroco alemão como fenômeno artístico.

Nas concepções ideológicas que predominaram o cenário histórico-literário alemão, Burckhardt se mantinha como um inabalável. Mesmo as posturas que buscavam se afastar da manipulação ideológica ao encarar os objetos literários apenas por uma suposta neutralidade estilística, estavam sob o seu teto. Ao supor que uma análise restrita à crítica formal e autonomia estética da obra de arte se desvinculasse de uma instrumentalização ideológica da funcionalização histórica, nasceram escolas com metodologias e abordagens analíticas sobre este assunto que continuaram a manifestar, de forma direta ou indireta, a posição clássica-renascentista quando confunde os aspectos formais do drama barroco alemão com os da tragédia ática e difundem o preconceito predominante dessa dramaturgia como imitação da tragédia. Benjamin não passou

³³ No período pós-guerra uma série de antologia sobre a poesia barroca do século XVII passou a ser recuperada com entusiasmo. Entre a Guerra dos Trinta Anos e os destroços da Primeira Guerra, o leitor alemão encontrou a mesma desolação lutuosa do barroco alemão. (Cf. ROUANET, Sérgio. *Apresentação. Origem do drama barroco alemão*. São Paulo. Brasiliense: 1984. p.26). Nisto se destacou o círculo formado em torno do poeta Stefan George que exaltava o *völkisch* alemão e o heroísmo dos mártires como forma de recuperar o patriotismo e o ferido orgulho nacional.

despercebido à essas abordagens. Familiar a essas tentativas de renovação do drama barroco alemão, o filósofo considera que elas se perdem na medida em que o Barroco não ganha vida própria, mas ainda permanecem como eco histórico do Renascimento. De tal modo, essa perspectiva formalista, “apologética, falha igualmente nesta tarefa (...) porque nega ao Barroco um papel na revitalização da modernidade, particularmente quando esta, aberta e deliberadamente, recorrendo a um vocabulário crítico associado historicamente ao Renascimento” (NEWMAN, 2011, p.31) que acabam por diminuir e rebaixar o potencial estético dos dramas barrocos alemães, até mesmo quando, na direção contrária ao senso comum acadêmico, buscavam evitar essa depreciação, o caso de germanistas como Heinrich Wölfflin, Alois Riegl e Aby Warburg³⁴ (Cf. NEWMAN, 2011, p.31). Nesse caminho de renovação do barroco alemão, dois nomes, com metodologias diferentes entre si, chamam a atenção de Benjamin como representantes dessa tendência e ganham uma apreciação no prólogo epistemológico-crítico de *Origem do drama barroco alemão*. São eles, Paul Stachel³⁵ e Hebert Cysarz³⁶.

O trabalho de Stachel seguia uma genealogia burckhardtiana estrita, talvez mais fiel do que as outras escolas por aproximar o drama barroco alemão a uma linhagem do trágico tipicamente, romana. Em *Sêneca e o drama renascentista alemão* (*Sêneca und das deutsche Renaissancedrama*, 1907), ele estendia o gênio romano à formação humanista dos dramas europeus do século XVI e XVII. O drama renascentista alemão corresponderia, justamente, aquilo que Benjamin e outros chamavam de drama barroco alemão. A substituição da palavra *Trauerspiel* por *Renaissancedrama* já indicava a familiarização àquela abordagem vernácula que “só encontrava legitimidade na estética moderna na medida em que ela fazia referência aos antigos” (NEWMAN, 2011, p.33). Por mais que os dramaturgos alemães da Escola da Silésia não fossem um primor na adequação formal de suas peças aos critérios da antiguidade foram eles que permitiram, ainda que tardiamente, o desenvolvimento de um ‘Renascimento alemão’. Segundo Stachel poderíamos afirmar isso pelas traduções que esses poetas fizeram dos clássicos, tendo, como exemplo maior, *As troianas* de Sêneca, trazido ao alemão por Martin Optiz³⁷. O caminho inaugurado por Optiz teria percorrido

³⁴ Wölfflin, Riegl e Warburg são as exceções feitas às tentativas de salvar o barroco alemão da depreciação que tinha como base a continuação de modelo de Renascimento. Nesse sentido Benjamin vê nesses trabalhos uma tentativa de dar vida própria ao barroco próxima ao que se buscou com sua tese (NEWMAN, 2011, p.44), mas não os acompanha no modo como o fazem, como veremos no decorrer desta dissertação.

³⁵ Paul Stachel fez seu doutoramento com o professor Erich Schmidt, já citado. O seu trabalho carregava a abordagem tradicional de filologia herdada de Scherer que Benjamin era terminantemente contra. (Cf. NEWMAN, 2011, p.32)

³⁶ Hebert Cysarz fez seu doutoramento influenciado pela Escola de Viena, orientado por Walter Brecht. Ironicamente, este mesmo Brecht foi quem, mais tarde, aproximou Benjamin de Hugo von Hoffmannsthal que, por sua vez, o ajudou na publicação da terceira seção de seu segundo capítulo do livro do barroco alemão na revista *Neuen Deutschen Beiträgen*, em 1927. Já seu orientando, obteve mais sucesso. Cysarz tornou um acadêmico destacado durante o regime nazista. (Cf. NEWMAN, 2011, p.32)

³⁷ Em uma nota de tradução, João Barrento aponta que na adaptação de Optiz, *As troianas* de Eurípides se tornou: *L. Annaei Senecae Trojanerinnen*, 1625. (Cf. BENJAMIN, 2013, p.44, N.T.)

as gerações subsequentes para quais os clássicos permaneciam como fantasmas insuperáveis. “Gryphius é o mestre incontestado entre os mais antigos, o Sófocles alemão, a seguir a quem Lohenstein, o Sêneca alemão, ocupa um lugar secundário, e só com muitas reservas lhes podemos colocar ao lado de Hallmann, o Ésquilo alemão” (BENJAMIN, ODTA, p.53; GS I p.239). Stachel acorrentou esses dramaturgos ao passado dos antigos, o que os caracterizava e os destacavam era sua capacidade de imitação dos clássicos. Ainda que suas escritas fossem interpretadas de maneira pálida e decadente com relação aos antigos, era na sua imitação que brotava, na Silésia, outro norte para a Alemanha. Assim, Stachel roubava a voz e a especificidade do barroco alemão, a régua para o qual foi medido o barroco alemão passou a ser a própria linha renascentista. O Renascimento não era, tão somente, o modelo ao barroco alemão, nas mãos de Stachel se confundiu e se tornou seu próprio período histórico. Neste sentido o drama barroco (*Trauerspiel*) foi equivocadamente confundido com a tragédia (*Tragödie*).

O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia. E com isso surgia uma classificação que obscurecia de todo a compreensão dessa forma: visto como drama da Renascença, o drama barroco estava viciado, em seus traços mais característicos, por numerosos defeitos estilísticos. Graças à autoridade dos catalogadores de deficiências, esse diagnóstico permaneceu muito tempo inalterado, sem ser corrigido. Em consequência, a obra de Stachel, em si altamente meritória, e que fundou a literatura nessa área — *Seneca und das Deutsche Renaissancedrama* — não oferece qualquer contribuição essencial, à qual, de resto, ela não aspira”³⁸ (BENJAMIN, 1984, p.p. 72-73; GS I p.p. 230-231)

Com estas palavras Benjamin se posicionava contra Stachel. Na visão benjaminiana dois equívocos se sobressaiam da leitura renascentista do drama barroco alemão, um histórico-literário e um estilístico. Na primeira, frontalmente à Stachel, Benjamin mobiliza Fritz Strich para mostrar para aqueles que designam renascentista ao drama alemão, que, “se, no entanto, o termo designa mais do que imitação oca dos processos antigos, então é equívoco e demonstra as deficiências, em termos históricos-estilísticos, dos estudos literários” (BENJAMIN, ODTA, p.39; GS I p.231). Em outras palavras, que a deficiência desses estudos se mostra no argumento falso e falacioso da imitação da cultura antiga, uma vez que eles mesmos reconheciam que esta imitação das tragédias antigas, não era vazia, mas adaptada ao moderno. Em consequência disso, a afirmação de que “este século não conservou nada do espírito clássico do Renascimento. O estilo de sua literatura é antes barroco mesmo quando não pensamos apenas na pompa e no excesso ornamental, mas levamos em conta seus princípios morfológicos mais profundos” (BENJAMIN, ODTA, p.39; GS I p.231). Cabia a Benjamin romper com essa tradição barroco-renascentista mostrando que os dramas

³⁸ Aqui preferimos a tradução de Sérgio Rouanet à de João Barrento. (Cf. BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. ROUANET, S. São Paulo. Ed. Brasiliense: 1984

barrocos alemães tinham lugar e história própria, mais que isso que sua forma era histórica. Ao contrário de uma imitação formal, “os dramaturgos da época sentiram-se fortemente obrigados a criar uma forma para o drama profano” (BENJAMIN, ODTA, p.38; GS I p.229) e, mesmo não contando com um engenho poético livre e lúdico como o de Calderón no drama espanhol, na Contrarreforma “ele foi se formando – e isto porque foi um produto desse tempo – através de um esforço extremamente violento, o que, por si só demonstra que esta forma não foi formada por nenhum gênio soberano” (BENJAMIN, ODTA, p.38; GS I p.229). São nos esboços da história e na forma de repetição que “se encontra o centro de gravidade de todos os dramas trágicos barrocos” (BENJAMIN, ODTA, p.38; GS I p.230). A repetição não poderia ser entendida como mera imitação e marca da pouca originalidade dos dramas, mas como o próprio movimento da história como ainda veremos. Dessa forma mostra-se o mal-entendido alimentado pela recepção acrítica que os contemporâneos fizeram da teoria do drama de Martin Opitz em *Livro sobre a literatura alemã* (*Buch von der deutschen Poeterey*, 1624) que confundiu a poética trágica dos antigos como modelo normativo estilístico do barroco (Cf. PINHEIRO MACHADO, 2006, p.32), é no tempo histórico de seus autores que a forma foi moldada como marca indelével e inconfundível de seus dramas.

Com isso abre-se o outro erro da interpretação marcada na confusão do Barroco com o Renascimento, a crítica estilística “segunda a qual a sua literatura dramática era drama de gabinete” (BENJAMIN, ODTA, p.40; GS I, p.231), mais própria a leitura do que a encenação. Centenária, esta crítica não era exatamente devedora diretamente de Stachel que comparava Daniel von Lohenstein com Sêneca justamente por suas cenas de sedução, sacrifícios e fantasmas (Cf. NEWMAN, 2011, p.35), mas fazia jus ao entendimento renascentista do trágico que partilhava, dado que se baseava na comparação formal da tragédia com o drama barroco e seu efeito no palco. Benjamin considera que na “pretensa resistência dessa dramaturgia no palco” (BENJAMIN, ODTA, p.40; GS I, p.231) e se apropria do próprio Sêneca para mostrar que, desde a sua época, ocorriam controvérsias semelhantes. Esquecidos e pouco encenados esses dramas não puderam colocar em prática os seus efeitos cênicos. Contudo, afirma que “naquelas cenas violentas que estimulam a curiosidade do espectador, o elemento teatral manifesta-se com particular ênfase” (BENJAMIN, ODTA, p.40; GS I, p.231), isto porque, a singularidade do drama barroco não se dá “pelo seu conteúdo, mas certamente pela sua montagem teatral” (BENJAMIN, ODTA, p.40; GS I, p.232). As encenações das peças do barroco alemão não poupavam esforços para impressionar o público no conflito entre o âmbito terreno e sua religiosidade; com fins propagandísticos do protestantismo, as suas adaptações mobilizaram recursos técnicos e cênicos que não estavam disponíveis, tampouco faziam parte da dramaturgia grega. No teatro barroco, “o palco era dividido horizontalmente em três níveis que representavam o céu, a terra e o inferno” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.27). Novos

mecanismos de palco como “elevações e submersões podiam ser utilizadas para efeitos dramáticos” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.27) como suspensões no ar. Na parte cênica, “como decoração, surge o sistema de bastidores desenvolvido na Itália, que consistia em telas com pinturas em perspectivas, criando ilusão de uma profundidade espacial muito grande” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28). Também “o horário das apresentações foi aos poucos, transferido do dia para noite, introduzindo-se iluminação artificial do palco por meio de velas, lâmpadas a óleo e tochas” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28). Ainda na iluminação era feita “com auxílio de espelhos, esferas de vidro cheias de água, lanterna mágica e chapas de metal” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28) que alcançavam “efeitos de luz antitéticos: luz forte e deslumbrante servia para iluminação do inferno ou cenas de incineração; luz suave e amena envolvia a cenas no céu” (PINHEIRO MACHADO, 2006, p.28). Junto a isso, desenvolvia-se a sonoplastia que apoiavam os efeitos de luz mirando os afetos. Com mais recursos, os modernos souberam se apropriar das peculiaridades de seu tempo, focando mais na força da montagem, nos fantasmas que voam sobre o palco e nas caveiras que aparecem por debaixo dos tablados, do que na força do enredo trágico dos antigos³⁹. Assim, para Benjamin, ainda que seus conteúdos não fossem esplendorosos como a dos antigos, a força dos dramas alemães estava na maior capacidade de expressão teatral de sua montagem.

A confusão sobre os efeitos no drama barroco se tornava maior quando observada pela vertente de análise estilística descritiva de Hebert Cysarz. Benjamin o menciona em uma carta à Gerson Scholem de 16 de setembro de 1924 onde o caracteriza de maneira bastante depreciativa:

Quanto a valor do trabalho (próprio do Benjamin), só a revisão mais diferenciada de uma versão final permitirá a percepção mais clara dos seus traços essenciais, bem como um juízo pessoal. Mas sei que ele lança as mais surpreendentes luzes sobre o presente, como me confirma a leitura de um novo livro sobre o tema: *Deutsche Barockdichtung*, de um jovem docente de Viena, de nome Cysarz. Trata-se de um livro conseguido, quer na documentação, quer na perspectivação parcial dos vários aspectos tratados, mas deixa-se levar, no conjunto, pela atração vertiginosa que esta matéria exerce sobre aqueles que com ela se conformam de um ponto de vista descritivo: o resultado é que, em vez de se iluminar o objeto, apenas se produz mais um fragmento pós-barroco. Ou: uma tentativa de traçar, com pente das ciências exatas, um risco na cabeleira decadente do estilo de reportagem expressionista! O que há de mais próprio do estilo barroco é conseguir levar aqueles que, durante a inspeção feita aos textos, saem da esfera do pensamento rigoroso para se porem logo a macaqueá-lo histericamente. O

³⁹ Francisco Ambrosio Pinheiro Machado, nos descreve uma cena de *Catharina von Georgien oder Bewehrte Bestaendigkeit* de Andreas Gryphius, onde podemos acompanhar tanto os efeitos dramáticos nessas adaptações como também os efeitos que elas podiam exercer sobre o público religioso em seu teor moral e suas ações ‘mágicas’ como voo em cena: “Imagine-se a seguinte cena: a Eternidade vem descendo do céu, pairando sobre o palco, onde defuntos, coroas, cetro e espadas se encontram espalhados. Ela profere um discurso que condena a Vaidade no Mundo: “O que este constrói, amanhã será destruído por aquele/ Onde agora há palácios, No futuro nada mais haverá além de grama e pasto/ Sobre o qual seguirá o filho de um pasto atrás do rebanho/ A vós mesmos/ para quem apertados até os grandes castelos são/ logo quando vós tivéreis que se evadir daqui/ Uma apertada casa, um caixão estreito encerrarão/ Um caixão que o justo descobre como e curto o comprimento do homem” (Cf. PINHEIRO MACHADO, 2006, p.p.26-27)

sujeito é por vezes bastante feliz na adjetivação, e nisso alguma coisa se aprende com ele. (BENJAMIN apud TIEDEMANN, 2013, p.284 GB I, p.354)⁴⁰

Como podemos ver, Benjamin não era contido ao condenar “a investigação e as suas tentativas de uma avaliação objetiva que, bem ou mal, estavam condenadas a permanecer alheias ao seu objeto” (BENJAMIN, ODTA, p.40; GS I. p.232) como as abordagens estilísticas descritivas de Cysarz. Aos olhos de Benjamin, o grande problema de sua abordagem estava em uma apropriação indevida de Aristóteles, uma vez que colocava, pelo efeito gerado em seus espectadores, o drama barroco lado a lado com a tragédia. Benjamin descredita a posição afirmando que “não são muito credíveis as teses que, baseando-se no efeito do drama trágico do Barroco, afirmam a sua coincidência com o efeito da tragédia no que respeita aos sentimentos de terror e piedade, para concluírem que este drama é uma autêntica tragédia” (BENJAMIN, ODTA, p.41; GS I. p.232), isto porque “Aristóteles jamais afirmou que só as tragédias podiam despertar terror e piedade” (BENJAMIN, ODTA, p.41; GS I. p.232). Os sentimentos são próprios da arte e tanto na tragédia ática como nos dramas barrocos alemães, eles estão em questão, seja para emocionar, seja para uma transformação moral do espectador, contudo, ainda que tomássemos os efeitos produzidos como constitutivos desses gêneros respectivos, sozinhos os efeitos não seriam suficientes para essa determinação: “é absolutamente necessário entender que a catarse não pode ser requisito específico do drama” uma vez que “uma forma de arte não pode ser determinada a partir da constelação de seus efeitos” (BENJAMIN, ODTA, p.41; GS I. p.232) apenas. O problema percebido por Benjamin, é que não está em jogo uma análise precisa dos efeitos psicológicos nessas expressões artísticas, o que por si só já as diferenciariam nas intenções de seus efeitos, mas sim uma exigência imperiosa e particular para que assim se justifique uma coincidência forçada entre os gêneros.

Na mesma medida em que Stachel procurava fazer dos dramas da Silésia uma espécie de Renascimento germânico, Cysarz o faz a partir do Classicismo de Weimar. Em uma versão bastante afinada com a *Bildung* de traços nacionalistas, localizou os dramas barrocos alemães como um estágio preliminar para o verdadeiro Renascimento alemão de J. W. Goethe e F. Schiller. É seduzido pelo espírito humanista do Renascimento e suas atrações vertiginosas que Cysarz perde o seu objeto e faz uma das leituras mais equivocadas sobre o drama barroco alemão. No parâmetro do Classicismo alemão é que os dramas do Barroco serão descritos com referência à Aristóteles, não apenas como mais uma das infelizes “tentativas de salvar o drama trágico [barroco]”, mas também como “aquele tipo de ‘apreciações’ que, por meio de *aperçus* ligeiros, pretende demonstrar a ‘necessidade’ deste drama; com isso, torna-se difícil concluir se essa necessidade é um valor positivo ou a falência de qualquer juízo crítico” (BENJAMIN, ODTA, p.41; GS I. p.p.232-233). Com os muitos

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*. Org. GÖDDE, Christoph; LONITZ, Henri. Frankfurt, Suhrkamp, 1995.

matizes da necessidade se poderia decorar o drama barroco alemão, da “necessidade histórica, num contraste fútil com o mero acaso” à “necessidade subjetiva de uma *bona fides*, em contraste com o virtuosismo” (BENJAMIN, ODTA, p.42; GS I. p.233), seja das emersões objetivas da história, seja das disposições subjetivas de seu autor, “a questão da necessidade das suas manifestações é, sem sombra de dúvidas e em todos os casos, um *a priori*” (BENJAMIN, ODTA, p.42; GS I. p.233). Nesse sentido que entendemos as necessidades de Cysarz em tomar o drama barroco desta maneira necessária. “Os conceitos de natureza e arte do século XVII poderão estar para sempre desfeitos e extintos, aquilo que, no entanto, se mantêm vivo, sem murchar, sem extinguir, sem se perder, são as descobertas no domínio dos assuntos e ainda mais a invenções técnicas desse século” (BENJAMIN, ODTA, p.42; GS I. p.233) que instrumentaliza a existência pela necessidade de justificação do caráter formador da próxima época. Nesse movimento contínuo de formação que vê “obras ou formas como estágios preliminares do seu desenvolvimento posterior” (BENJAMIN, ODTA, p.42; GS I. p.233), o drama barroco era necessário para o desenvolvimento do Classicismo alemão e, por isso, sua necessidade era apriorística. Assim, a necessidade expressa por Cysarz para a identificação da tragédia para com o drama barroco a partir dos efeitos das peças, não era “tanto a vontade clássica de salvação” de um gênero histórico, “mas antes uma justificação não relevante” (BENJAMIN, ODTA, p.43; GS I. p.233) para que, em tese, reflorescesse um Renascimento alemão.

Até aqui pudemos acompanhar a interpretação em voga com relação ao drama barroco alemão e as questões que precederam a elaboração do trabalho de Benjamin concentradas na confusão normativa e formal entre o drama barroco e a tragédia e a não desvinculada percepção ideológica do drama barroco como um dos processos de formação da nação alemã. Como pudemos ver todas essas incompreensões estavam imbricadas intimamente de modo que não nos parece descabido uma tratativa sobre elas. Benjamin as abordou na segunda seção da primeira parte de seu trabalho onde diferencia o drama barroco da tragédia tendo como pano de fundo o contraste entre símbolo e alegoria de onde, mais a frente, desembocará o caráter histórico do drama barroco. É esse caminho que devemos seguir neste trabalho. Nosso objetivo nesta investigação é acompanhar o itinerário filosófico de Walter Benjamin na formulação do conceito de *Trauerspiel*, bem como a sua crítica de arte, no âmbito das experiências intelectuais que presidiram a elaboração desse tema na sua obra, *Origem do Drama Barroco Alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1928). Nossos esforços devem, em uma linha retrospectiva da história, buscar algumas das muitas fontes que alimentaram o preconceito para o com o drama barroco entre os contemporâneos e apresentar o teor crítico com que Benjamin o expõe na historiografia da arte. Ao mesmo tempo, apontar como essas pedras fundantes do pensamento alemão, de certa forma, também influenciaram Benjamin em sua constituição original sobre o barroco alemão. Assim, nas singularidades das muitas peças

que se encaixam em uma rítmica fragmentada, esperamos construir um mosaico teórico que contemple, de maneira micrológica, os fundamentos filosóficos e conceitos basilares na constituição da leitura de Benjamin sobre o drama barroco alemão e que o instigaram a ocupar-se da crítica de arte como forma de salvação do *deutschen Trauerspiel*.

Com esse propósito, separamos em três momentos nossa investigação. No primeiro capítulo buscaremos abordar a compreensão do drama barroco alemão a partir de suas origens genéticas; apontando, na tradição alemã de estudos gregos do século XVIII e XIX, a sua mistificação histórica. Aqui devemos passar por uma historiografia da arte - que se seguiu de Johann Joachim Wincklemann até o Romantismo, representado aqui por Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel e Friedrich Hölderlin - que acabou por identifica-lo às tragédias áticas. A retomada aos gregos como pretensão educadora e formativa da *Bildung* e a constituição de uma *Mitologia* defendida pelos românticos na primazia da dimensão estética da racionalidade que unifica a dimensão teórica e prática pelos objetos sensíveis, concebidos ao povo, também unificado, nos parecem fontes importantes para compreensão da manipulação ideológica e para o falseamento da história barroca no tempo presente de Benjamin. Neste caminho circunscrevemos a noção de simbólico desenvolvida na filosofia do trágico de matriz alemã que acabou por apresentar o papel da linguagem de maneira mistificada no drama barroco, mas, ao mesmo tempo, também apontamos conceitos importantes destes filósofos para a formulação do conceito de alegoria concebido por Benjamin como forma histórica do barroco. Assim, devemos contextualizar o problema histórico-filosófico que levou Benjamin para este estudo; apresentar a ideia de formação cultural no Classicismo como início da confusão entre o trágico e o drama barroco; mostrar como nessa história progressiva se desenvolveu na Alemanha uma filosofia do trágico no Romantismo que aprofundou o papel simbólico da linguagem com relação à tragédia, mas também apresentou para Benjamin a noção de fragmento e cesura, importante para esboçarmos o conceito de alegoria.

Já no segundo capítulo, ainda na trilha da *Bildung*, examinaremos a compreensão epigonal do drama barroco sob a pretensão historicista e esteticista. Aqui a visão mitológica é deixada de lado pela tentativa de inscrever o *Trauerspiel* na história, que como veremos, não deixará também de ser mistificada. Os grandes personagens que entram neste capítulo são os clássicos de Weimar, Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, e, posteriormente Friedrich Nietzsche. Em cena apresentaremos o conflito trágico entre a liberdade e o destino no contexto simbólico das filosofias especulativas, apresentando, de um lado, a moralidade da arte e um caráter histórico que fez da *Sturm und Drang* desenvolver potencialidade que já estavam presentes no drama barroco alemão, mas que, ao mesmo tempo, não puderam se realizar pela valorização do caráter identitário do símbolo que, na sua pretensão totalizante, acaba com a pluralidade expressa alegoricamente, e,

de outro, a resposta esteticista de Nietzsche ao problema histórico do trágico, que, na mesma medida em que também se manteve preso ao simbólico e se deixou levar pelas manifestações ideológicas da *Bildung*, não deixou de fornecer interpretações importantes para a apreensão histórica que Benjamin faz do trágico, como o silêncio do herói trágico e o eterno retorno da história.

Por fim, após destrinchar sua formação conceitual e munidos da interpretação histórico-filosófica sobre o drama barroco alemão, procuraremos nos deter as leituras de Benjamin e sua crítica de arte. Se, anteriormente, estava em jogo a noção de símbolo e mito, aqui devemos circunscrever a compreensão de Benjamin sobre o drama barroco alemão, no ponto de vista histórico da alegoria. O primeiro passo será apresentar a construção metodológica que Benjamin desenvolveu para abordar seu objeto, deveremos na primeira sessão apresentar noções importantes da primeira parte do *Prólogo epistemológico-crítico* para compreensão crítica do drama barroco - como a ideia de apresentação e sua crítica a representação, do tratado e da beleza filosófica, da palavra como imagem e da constelação de ideias - e as relações de sua crítica de sua filosofia para com o judaísmo e a história cultural. Após, devemos seguir a crítica de arte benjaminiana a partir do teor material do barroco alemão, considerado em citações de alguns dramas e na manifestação de teorias políticas e teológicas, tratados jurídicos, astrológicos e linguísticos que esses trechos reverberam. Aqui apresentamos a representação histórica do drama barroco nas diversas faces de seu herói, caracterizado pela passividade, submissão, melancolia e a impossibilidade de transcendência relacionadas ao seu contexto histórico de ascensão do protestantismo, guerras religiosas e desastres sanitários como a peste negra. Por fim, a partir da apresentação histórica-material da dramaturgia barroca, analisaremos a apresentação formal das peças no desenvolvimento da teoria da alegoria e sua temporalidade em oposição a identificação simbólica que ao nosso ver, ultrapassa os limites da linguagem se inscrevendo, não apenas na concepção de história que Benjamin visa desenvolver em seu trabalho como reflexo da política de seu próprio tempo, como, também, respostas para os desafios do presente.

Capítulo 1. O papel da *Bildung* na constituição do preconceito ao drama barroco alemão

1.1 A recepção neoclássica do barroco alemão: a lápide esculpida por Winckelmann

Sob a morada do Renascimento de Burckhardt pudemos acompanhar, no contexto intelectual em que Benjamin se inseria, uma espécie de recuperação dos estudos do drama barroco como revisitação do processo de formação do espírito alemão, e, como forma de responder, também, os anseios contemporâneos pelo resgate e fortalecimento de um orgulho nacional. As apropriações ideológicas e os equívocos de interpretação por esse revisionismo contemporâneo sobre os estudos do drama barroco alemão, nos permitem perceber essa *Bildung* como um falseamento. Na mesma direção da célebre frase de Karl Marx sobre a ascensão de Luiz Bonaparte⁴¹, no caso do barroco alemão poderíamos confirmar que ele foi concebido pela tradição primeiro como tragédia e depois como farsa. A pretensão de uma formação cultural da Alemanha que, naquele momento, buscava exumar os esqueletos do Barroco, foi também a responsável por colocá-lo no caixão. A própria noção de formação e os motivos patrióticos que levaram os germanistas atuais ao redescobrimento do barroco alemão não decorriam de um ineditismo e originalidade, pelo contrário, eram reproduções de um espírito datado de uma época distante que iniciou a derrocada e má-interpretação do drama barroco alemão no ambiente cultural do país. No neoclassicismo de Johann Joachim Winckelmann é que podemos atribuir pela primeira vez o sentimento de formação e uma necessidade de um Renascimento para Alemanha. O próprio Burckhardt reconhece sua importância em tal perspectiva, “a história da arte tem que agradecer Winckelmann, acima de tudo pelo fato de sua própria existência”, (RÜDIGER, 1968, p.37)⁴². De fato, o bibliotecário de Nöthnitz⁴³ foi praticamente “o pai dos estudos de história alemã; ele foi o fundador da arqueologia clássica e também o primeiro alemão a se interessar por história da arte” (CURTIUS, 1968, p.6)⁴⁴; um gênio descrito por Johan Wolfgang von Goethe como um Cristóvão Colombo para a Alemanha “quando ainda não descobrira o Novo Mundo, mas intuitivamente já o tinha em mente” De modo que “quando o lemos nada aprendemos, porém nos tornamos algo”

⁴¹ Cf. MARX, K. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011

⁴² RÜDIGER, H. *Winckelmann's Personality*. In Winckelmann 1768/1968. Berlin: Bad Godesberd, 1968.

⁴³ Em 1748, Winckelmann, formado na Universidade de Halle foi convidado para trabalhar em um dos grandes acervos privados da Europa, a biblioteca do Conde Heinrich von Büнау em Nöthnitz, condato próximo a cidade de Dresden, onde se estabeleceu mais tarde. (Cf. GALÉ, Pedro. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2016, p.38).

⁴⁴ CURTIUS, L. *Johann Joachim Winckelmann*. In Winckelmann 1768/1968. Berlin: Bad Godesberd, 1968.

(ECKERMANN; GOETHE, 2016, p.238)⁴⁵. Não por menos, “gerações de leitores, do classicismo de Weimar ao romantismo e depois, frequentaram assiduamente os seus textos, dos quais podemos ouvir ecos em autores tidos por diametralmente opostos a ele, como Schopenhauer e Nietzsche” (SUZUKI, 2014, p.26)⁴⁶. É na sua historiografia da arte que a *moira* lança a sorte sob o drama trágico alemão e cela o seu destino como tragédia.

Como período subsequente, o neoclassicismo ergue-se diretamente em reação ao barroco (*Barock*), mas que ele partisse de Winckelmann estava o improvável, devido aos contornos que sua vida esboçava. Não se esperava que um filho de sapateiro em condições adversas, herdadas da Guerra dos Trinta Anos, revolucionasse o modo de pensar de uma nação inclinada ao espírito e a cultura. Nascido no Norte da Alemanha, na cidade de Stendal, desde cedo Winckelmann foi criado e conviveu com o ideário protestante para qual o gótico e barroco serviram de equivalente estético. De origem luterana, ele foi educado em uma escola latina onde aprendeu os rigorosos dogmas da religião, propagados pelo pensamento teológico-filosófico de Jacob Böhme e versos de poetas barrocos como Friedrich von Logau, Angelus Silesius e Martin Optiz. Naquela parte da Alemanha, os gregos tinham sido esquecidos, substituídos pela compreensão do luteranismo; ainda que jovem, Winckelmann já mostrasse curiosidade para esse mundo apolíneo, tão diferente daquele em que vivia, ao passar horas lendo a *Ritterplatz*, uma enciclopédia aristocrática onde se deslumbrava com os monumentos da antiguidade, “todo fogo e chama pela letra grega era rapidamente assimilada pelos conhecimentos escassos de seu mestre sobre o Novo Testamento” (BUTLER, 1935, p.12)⁴⁷. Mesmo com ampliar de seus horizontes decorrentes de seu ingresso na Universidade de Halle e depois em Jena, onde estudou teologia e ciências respectivamente, não o afastaram definitivamente de suas origens. A descoberta do mundo helênico despertou uma libertação pessoal daquele mundo fechado, que, por sua vez, não foi abandonado; passou para segundo plano⁴⁸: “A Grécia Clássica se tornou uma nova religião para ele, ainda que em sua flexibilidade, cantasse os hinos luteranos em momentos de quietude e reflexão” (CURTIUS, 1968, p.11). Desse modo, o ir e vir entre os ideais filosóficos dos gregos e as convicções teológicas dos modernos não lhe causavam constrangimento psicológico; sua proximidade com o pensamento antigo, até então, não indicava em Winckelmann

⁴⁵ Esse trecho aparece em resposta aos apontamentos de Johann Peter Eckermann sobre Winckelmann, em correspondência datada de 16 de fevereiro de 1827. (Cf. ECKERMANN, J; GOETHE, J. W. *Conversões com Goethe nos últimos anos de sua vida*, São Paulo Unesp: 2016)

⁴⁶ SUZUKI, M. *A partilha do absoluto: e outros estudos sobre forma, mito e sentido*. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2014

⁴⁷ BUTLER, Eliza. *The tyranny of greece over Germany: a study of the influence exercised by greek art and poetry over the great german writers of XVIII, XIX and XX centuries*. London: Cambridge University Press, 1935

⁴⁸ O primeiro contato de Winckelmann com os estudos clássicos gregos foi na Universidade de Halle onde se tornou o leitor do reitor que era deficiente visual. Ao mesmo tempo essas leituras aguçaram seu interesse por ampliar conhecimentos, essa universidade pietista, que foi um centro importante da Reforma Protestante, e seus estudos sobre teologia, que o certificaram como Ministro, o mantinham no ideário luterano. (Cf. IRWIN, David. Introduction. In. *Winckelmann writings on art*. New York: Phaidon, 1972, p.3)

uma radical ruptura com o mundo protestante familiar ao barroco. Nessa convivência pacífica entre dois mundos, os temas e convicções religiosas, cada vez mais fracas⁴⁹, não o fariam mudar de paradigma. A grande transformação não se deu pelo entendimento, mas pela intuição sensível, não se deu nos livros, mas no mármore dos gregos, pela educação do olhar pela arte neoclássica, explicada em sua chegada à Dresden.

A cidade de Dresden, conhecida como Florença do Elba⁵⁰, torna-se parte importante nesse processo porque lá havia tanto uma forte e predominante influência do Barroco - caso de seu *Großer Garten*⁵¹ e o *Zwinger*⁵² - como também, se constituiu uma das mais belas galerias de arte do mundo naquela época⁵³, uma coleção reunida pelos esforços do príncipe Augusto da Saxônia que, “visando a formação do bom gosto”, fez com que “os maiores tesouros da Itália, como também todas as obras-primas de outros países” fossem “expostos aos olhos de todo mundo” (WINCKELMANN, 1975, p.39)⁵⁴. Na Galeria Real de Pinturas de Dresden “sua Majestade, na qualidade de mais erudito conhecedor das Belas Artes, tem procurado reunir, depois de uma seleção rigorosa, somente os trabalhos mais perfeitos nos respectivos gêneros” (WINCKELMANN, 1975, p.67), em contraposição aos entusiastas do barroco de Gian Lorenzo Bernini, que expunham aos montes no jardim do palácio. A Galeria Real “exibe agora, entre os seus tesouros, uma obra notável da mão e da melhor fase de Rafael, segundo testemunham Vasari e outros” (WINCKELMANN, 1975, p.56), como Winckelmann, que pode, no contato que teve com a pinacoteca de Augusto da Saxônia, flertar e reconhecer os trabalhos de artistas que contrastavam com o gosto difundido pelo barroco que, por sua vez, contaminava não apenas a cidade, como também o olhar estético predominante à época. Assim, escondidas nas extravagâncias do barroco de Dresden, estavam

⁴⁹ Em Dresden, Winckelmann converte-se ao catolicismo, influenciado pelo cardeal Archinto, núncio papal para Augusto III, rei da Polônia e eleitor da Saxônia. Segundo David Irwin essa conversão se deve mais a questões práticas do que convicção religiosa. Winckelmann queria ir para o sul da Itália, mas como luterano teria dificuldades para nomeação acadêmica em Roma. (Cf. IRWIN, 1972, p.5)

⁵⁰ Apelido dado pelo filósofo Johann Gottfried von Herder quando visitou a cidade.

⁵¹ O *Großer Garten* foi construído em 1676 na cidade de Dresden sob influência do Barroco, que se faz presente tanto na arquitetura de seu *Palais*, como onipresente nas 150 estátuas de alemães e estrangeiros distribuídas em seu imenso jardim durante a época. (Cf. BORNHEIM, Gerd, Introdução a leitura de Winckelmann. In. WINCKELMANN, J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre, Movimento, 1975, p.12)

⁵² O *Zwinger* é uma espécie de salão de festividades ao ar livre construído por Daniel Pöppelmann entre 1709 e 1738. Com abundância de ornamentos e curvas, ele se tornou referência como uma das grandes obras arquitetônicas do Barroco no norte da Alemanha. (Cf. GALÉ, 2016, p.95)

⁵³ Esta é a descrição de Winckelmann sobre a Galeria Real de Dresden em carta a seu amigo Uden, datada em 31 de agosto de 1749: “A Galeria Real de Pintura, depois do que chegou da coleção de Modena, de Praga e de outras, é uma das mais belas do mundo. Entre os mestres mais novos destaca-se a peça do Chevalier van der Werff por sua ternura, e ali todas as peças menores se encontram sem proteção, elas deviam ser mantidas em vidros de cristal. O rei possui seis peças dele, das quais nenhuma veio por menos de 2000 Ducados. Depois de 100 anos elas valerão certamente 10 vezes mais. Ele morreu há cerca de 20 anos. Quatro grandes quadros de Correggio dos quais somente os seus mais conhecidos vieram de Modena, custaram 172000 Ducados. Aquele que vê tem de se maravilhar. Tudo está organizado em um único e grande palácio. (...) Enfim, aquele que ainda não viu Dresden, não viu ainda nada belo”. (WINCKELMANN apud GALÉ, 2016, p.42)

⁵⁴ WINCKELMANN, J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Movimento, 1975

também “abertas as fontes mais puras” para as Belas Artes, “feliz quem a encontra e sorve. Procurar essas fontes significa viajar para Atenas; e Dresden será, daí por diante, Atenas para os artistas” (WINCKELMANN, 1975, p.39), Winckelmann encontrou, na capital do barroco germânico, também as possibilidades abertas para o que considerava o ideal de arte para os alemães, de modo que, ao fazer dos gregos o modelo para esta formação, essa cidade se tornaria Atenas para os modernos.

A referência aos gregos aqui é fundamental para entender a formação neoclássica e iluminista proposta por Winckelmann, como também, a sua má vontade para com o barroco. Os artistas que lhe chamaram atenção na Galeria Real de Dresden não provinham do Peloponeso, mas da Península Itálica. Então, por que Atenas e não Roma como base para um ‘Renascimento Alemão’? Ao que nos parece Winckelmann não faz menção crítica aberta à Renascença italiana, pelo contrário, não apenas visita Roma, como também, cita Michelangelo e, elogia e se entusiasma com a *Madona Sistina* de Rafael⁵⁵. Contudo, todas às vezes que volta para se referir a ela é porque encontra em seus artistas e obras de arte a inspiração grega. Por mais que a Renascença italiana obtivesse o triunfo em oferecer uma dimensão da arte dos antigos, mesmo que ela se referisse ao mundo romano, ela só era em função dos gregos. “Uma estátua de antiga lavra romana se colocará sempre em relação ao seu modelo grego, como o Dido de Virgílio com seu cortejo, comparada à Diana entre suas *Oreádes*, se coloca em relação à Nausíca de Homero, que o poeta latino procurou imitar” (WINCKELMANN, 1975, p.40), até mesmo os deuses romanos eram adaptações do céu grego. “*Laocoonte* significava para os artistas da Roma antiga, exatamente o que significa para nós: o cânon de Policleto⁵⁶, uma regra perfeita da arte” (WINCKELMANN, 1975, p.40), é mirando os gregos que os antigos romanos puderam desenvolver a beleza de sua arte e, por isso, a lição que nos deixavam, era voltar diretamente ao original e não ao seu simulacro. Da mesma maneira que os romanos emergiram apontando diretamente para a paisagem grega, deveriam fazer os alemães; um ‘Renascimento’ germânico deveria surgir da fonte originária e não nas asas do Renascimento italiano como experiência já de segunda potência, caminho tomado pelas Academias de Arte do século XVII que se diziam “herdeiras do pensamento renascentista” (BARASCH, 1995, p.251)⁵⁷ e

⁵⁵ O elogio à Michelangelo e Rafael não pode ser generalizado à toda Renascença. Winckelmann os considera porque foram os primeiros modernos a se educar pelo mármore dos gregos, à modo de conseguir pela observação dos antigos atingir, suprema beleza. Como exemplo de apropriação do modelo ideal dos antigos, Winckelmann lembra da carta de Rafael à Baltazar Castiglione: “Para pintar uma mulher bela, eu deveria olhar mulheres mais belas ainda, e evidentemente com a condição de que me ajudasse nessa escolha; mas como existem tão poucas mulheres belas quanto bons juízes para decidir a respeito, sirvo-me, pois de uma certa ideia que me vem ao espírito” (WINCKELMANN, 1975, p.45). Já citando Michelangelo diz que talvez fosse “o único de quem se possa dizer que se elevou à altura dos antigos. Mas isso somente nas figuras de forte musculatura, nos corpos de época heroica; não nas figuras meigas e jovens nem nas figuras femininas que, sob sua mão, tornaram-se amazonas” (WINCKELMANN, 1975, p.49).

⁵⁶ O cânone de Policleto refere-se ao tratado escrito pelo escultor grego em meados do século V a.C. em que descrevia as regras de proporção do corpo humano usadas na confecção de *O Doríforo*. O tratado, que não resistiu ao tempo, chega ao neoclássico apenas por alusões indiretas de outros autores da Roma antiga como Galeno.

⁵⁷ BARASCH, Moshe. *Teorias del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma, 1995

que, colocando-se de maneira ingênua, no mesmo patamar espiritual dos antigos, deturparam e falsearam a possibilidade de aprender verdadeiramente o que os gregos poderiam ensinar⁵⁸. Com isso, tomando parte na *Querelle des anciens et des modernes*⁵⁹, Winckelmann recomendava um retorno à Antiguidade direto aos gregos, e não aos romanos, de uma maneira muito particular que considerava, ao mesmo tempo, a experiência grega determinada e restrita ao seu tempo histórico, e, o exemplo a ser seguido pelos modernos no seu próprio tempo, na medida em que ela nos oferece as regras universais, transcendentais e imutáveis da arte para apreensão da beleza suprema.

Todavia, se os caminhos que levam à Roma era a Grécia, nos subterrâneos e labirintos da Cidade Eterna, o barroco alemão tomou a estrada de Bernini. No excesso formal de seu primo italiano é que os modernos do Barroco encontravam sua linguagem artística, uma expressão que provinha da corrupção consciente das doutrinas e tratados de arte dos antigos. “Sabe-se que o grande Bernini foi um daqueles que quiseram negar aos gregos tanto a superioridade de uma natureza mais bela, como a beleza ideal de suas figuras. Opinava ainda que a natureza sabia dar todas as partes para beleza necessária e a arte consistiria em encontrar essa beleza” (WINCKELMANN, 1975, p.47), isto porque, depois de muito estudo para se livrar daquilo que tanto o encantava na Vênus dos Médici, descobriu sua beleza fundada na natureza e, desde então, passou a encontrá-la em outros lugares. Consequentemente, concluiu que a beleza estava na natureza e não na estátua e, por isso, “recomendava sempre aos jovens artistas estudar de preferência o que a natureza apresenta de mais belo” (WINCKELMANN, 1975, p.47), ao invés do estudo dos antigos. Sem um modelo anterior o quão longo seria o caminho percorrido na natureza para descobrirmos os segredos de sua beleza? Winckelmann não discorda que a natureza sirva de modelo porque foi na sua contemplação que os antigos encontraram e fizeram o belo, foram “essas numerosas oportunidades de observar a natureza” que “fizeram com que os artistas gregos fossem mais longe ainda: começaram a conceber (...) certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza” (WINCKELMANN, 1975, p.p.44,45). Com esse traçado já aberto não precisamos percorrer novas trilhas, correndo o risco de nos perder nos bosques, para chegarmos ao mesmo e único lugar do belo; isto porque não era a matéria da natureza a fonte originária da beleza, mas um certo tipo de idealidade descoberta pelos gregos. Não foi diretamente na natureza que Bernini pode apreender

⁵⁸ No prefácio de *História da Arte Antiguidade (Geschichte der Kunst des Alterthums, 1764)*, Winckelmann nos oferece uma série de exemplos da apropriação equivocada dos modernos sobre antigos. (Cf. WINCKELMANN, J.J. History of Ancient Art. In. *Winckelmann writings on art*. New York: Phaidon, 1972, p.104-105)

⁵⁹ A *Querela dos antigos e dos modernos* tem início na França quando Charles Perrault proclama a primazia da arte de seu tempo sobre os antigos, questionando as noções de autoridade das doutrinas tradicionais atribuídas à Antiguidade. A experiência moderna desautorizava os antigos em nome de uma reivindicação de seu próprio tempo na expressão artística como forma de autenticidade frente a imitação dos antigos. Jürgen Habermas aponta em seu *Discurso filosófico da Modernidade* (1985) que na fratura aberta pela crítica estética dessa *Querela* é que “pela primeira vez se toma consciência do problema de fundamentação da modernidade a partir de si mesma” (HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.13)

a beleza, mas intermediada pela estátua de Vênus; apenas seguindo o atalho já aberto pelos antigos é que ele pode contemplar a beleza perfeita. Na perspectiva winckelmanniana o papel estético dos gregos antigos não era simplesmente de extrair o belo da natureza, mas produzir uma ordenação do olhar para que a natureza se manifestasse como bela. O belo não dependia exclusivamente da natureza, mas, sobretudo, dos contornos que os gregos davam para ela. “Os conhecedores e imitadores das obras gregas encontraram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas ainda mais que a natureza; certas belezas ideais dessa que, como nos ensina um antigo exegeta de Platão (Proclo a propósito de *Timen*) são produzidas por imagens que somente o intelecto desenha” (WINCKELMANN, 1975, p.40). Em seu caminho, por conta própria, Bernini não encontrou a forma perfeita do belo, abusando em sua figuração de elementos ornamentais e se perdendo nos excessos do Barroco, justamente no momento em que a arte poderia alcançar o seu maior florescimento, ao exemplo de Rafael, Michelangelo e Poussin e seus olhares Nicômaco⁶⁰. Quando se manifestava contra a monumentalidade e a pompa do barroco arquitetônico de Dresden, Bernini é quem aparecia como plano de fundo. Ao mirar a natureza, o que o barroco aprendia era o que podemos chamar de confusão. Assim, no sincretismo religioso que misturava deuses pagãos e temas cristãos, no sincretismo estético que unia música, poesia, dança, teatro no mesmo palco, no sincretismo teológico-político que ia da glorificação de Deus à adoração do Príncipe como se fossem o mesmo corpo, a inspiração latina de Bernini se confirmava, transposta ao barroco alemão, pela excessiva combinação e confusão de elementos que rompiam com a simplicidade e a calma apolínea com que Winckelmann julgava a beleza ideal da obra de arte.

O olhar crítico despertado pela estatuária dos antigos fez Winckelmann rever as imagens de fontes góticas e barrocas que o permeavam desde sua infância, se estendendo a todas as esferas artísticas. Neste momento em que a Alemanha ainda não estava unificada, o drama barroco silesiano foi flagrado com os mesmos vícios e imperfeições das influências que contornavam o rio Elba, ao mesmo tempo em que, à maneira de seu detrator, conclamava os gregos antigos por vias tortas. Alguns pressupostos aristotélicos na poética formulada por Martin Opitz e a proximidade de temas régios nas obras de seus maiores representantes, Andreas Gryphius, Daniel Casper von

⁶⁰ “Graças a esse exato conhecimento se poderá julgá-las como Nicômaco julgou Helena de Zêuxis: ‘Toma meus olhos’, disse ele a um ignorante que queria criticar a imagem, ‘e ela te parecerá uma deusa’. Com tais olhos é que Michelangelo, Rafael e Poussin examinaram as obras dos antigos” (WINCKELMANN, 1975, p.40), dizia Winckelmann. Márcio Suzuki ainda nos acrescenta duas anedotas em torno da beleza de Helena de Zêuxis, a primeira que Helena não era tão bela quanto a imagem criada por Zêuxis e que fora sua estátua e, não ela, quem motivara a Guerra de Troia. A segunda, divulgada por Cícero, sua imagem teria sido criada não por uma modelo original, mas como composição de formas naturais a partir de cinco virgens de Crotona. (Cf. SUZUKI, 2014, p.4) Estas histórias têm como fonte o discurso de Pietro Bellori em *A Ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, escolhida das belezas naturais e superior à natureza*. Bellori foi, talvez, o maior influenciador da perspectiva estética winckelmanniana, de modo que, nessas anedotas, podemos compreender muito de sua filosofia da arte como por exemplo a noção de que a beleza está para além da natureza, ela é ideal.

Lohenstein e Johan Christian Hallmann, contribuíram para a compreensão equivocada do drama barroco alemão, que aparecia como continuidade malfeita das tragédias gregas. Na ansiedade por sintetizar os motivos atuais e históricos aos seus dramas, os dramaturgos alemães abusavam da violência e dos efeitos estilísticos das ações e pecavam na maneira com que se apropriavam do princípio de imitação fundamentado na *Poética* de Aristóteles. Esta aceitação acrítica da gramática que os seus próprios representantes supostamente concebiam para si, fez com que os representantes do neoclassicismo não percebessem, na laboriosa contribuição dos poetas do Barroco, uma constituição própria de expressão, como Benjamin pretendeu nos mostrar em sua tese. Como encarnação ‘renascentista’ de uma forma, prevaleceu o entendimento teórico de que ele era desprovido de forma própria:

O drama trágico do Barroco alemão passou a ser visto como uma caricatura da tragédia antiga. Neste esquema entrava sem dificuldades tudo aquilo que um gosto cultivado achava estranho, e mesmo bárbaro, naquelas obras. A intriga dos seus dramas de pompa e circunstância desfigurava o antigo drama régio, a redundância retórica desfigurava o nobre *pathos* helênico, e os finais sangrentos desfiguravam a catástrofe trágica. O drama trágico aparecia assim como um renascimento tosco da tragédia. Com isso, impôs-se uma nova classificação que impedia definitivamente a compreensão dessa forma: visto como um drama renascentista, o drama trágico aparece, nos seus traços mais marcantes, como uma forma carregada de defeitos estilísticos. Durante muito tempo, graças à autoridade desses compêndios histórico-estilísticos, este inventário manteve-se inalterado” (BENJAMIN, ODTA, p.39; GS I, p.p.230-231)

Por conseguinte, cabia ao neoclassicismo recém surgido a correção do olhar dos modernos e do entendimento sobre esse princípio de imitação em relação à maneira com que foi desenvolvido ou percebido no barroco. Nesse sentido é que não se pode ignorar a contribuição significativa de Winckelmann na consolidação da interpretação simplista do drama barroco como uma adaptação grosseira da tragédia para a história cultural da Alemanha. O helenista que educou os alemães para o olhar e para o bom gosto, também elaborou este mesmo princípio de imitação em sua estética como conceito decisivo para o desenvolvimento cultural, histórico e de formação do espírito alemão que se realizou posteriormente nos poetas de Weimar. Ao estabelecer a imitação como critério de passagem do povo alemão à Antiguidade Clássica, ele também fundou a percepção vaga, e, por vezes preconceituosa, que considerava os dramas do barroco alemão como uma literatura menor e uma imitação anacrônica e extravagante de um gênero passado. A justa impressão sobre como os alemães deveriam se apropriar dos gregos pela imitação tornou-se fundamental para um julgamento do Barroco. Por isso, cabe-nos verificá-lo.

Quando Winckelmann em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1756) recomenda que os modernos vislumbrem o céu grego, o faz da seguinte maneira:

O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego. De qualquer modo, todas as investigações dos povos estrangeiros não chegaram à Grécia senão como uma primeira semente, e receberam uma natureza e uma forma diferentes no país que, diz-se, Minerva destinara aos gregos como morada, de preferência a todos os outros países, por ser aquele que produzira homens inteligentes, devido às estações temperadas que ali encontrara (WINCKELMANN, 1975, p.39)

Essa ode ao Clássico não vem desacompanhada de uma série de problemas modernos logo em sua abertura, que podemos situar na relação entre a natureza e a sua transcendência, as apreensões sensíveis e as apreensões do espírito. Na sua primeira frase, Winckelmann já indica o pressuposto que deverá seguir sua teoria estética: na união entre o ‘bom gosto’ com o ‘céu grego’ estaria delineando as fronteiras da modernidade com relação aos antigos⁶¹. No entanto, o primeiro questionamento em torno dessa aproximação vem no anacronismo da compreensão dos termos centrais, como indica Peter Szondi em *Antigos e Modernos na estética da época de Goethe* (*Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, 1974)⁶². “Se o conceito de bom gosto na frase introdutória do escrito de Winckelmann se refere a poética da ilustração, a ideia de céu grego indica uma forma de consideração histórica na qual as obras já não servem de paradigmas atemporais de estéticas normativas” (SZONDI, 1992, p.21), isto porque, tomando o ‘bom gosto’ como um conceito próprio da época, as normas estéticas estariam sendo extraídas de seu próprio céu e não do panteão grego uma vez que só poderiam ser “vividas de modo concreto e compreendidas em seu tempo histórico” (SZONDI, 1992, p.21). Contudo, a mesma inconsequência e descuidado que poderia condená-lo nesse caso, é o que acaba por absolvê-lo, na medida em que dela se expressa uma preocupação liberal⁶³ da arte que, apesar de seguir modelos normativos, não estava completamente determinada por eles: aí encontrava-se a ressonância histórica da arte. A experiência artística, na forma como a compreendia, não podia ser vivenciada a distância, era preciso que a obra estivesse presente para contemplá-la; do mesmo modo, só poderíamos olhá-la de acordo com nossa experiência espaço-temporal. O seu mundo era muito distante daquele dos gregos, o céu grego não existia mais, de maneira que não teríamos o acesso ao que permitiu os gregos tornarem-se sublimes, a não ser por sua imitação. Uma imitação que não se prende como simples cópia da arte grega, mas

⁶¹ A relação entre o ‘bom gosto’ e o ‘céu grego’ para compreensão da estética winckelmanniana é desenvolvida na investigação de doutorado de Pedro Fernandes Galé. (Cf. GALÉ, P. *Op. Cit.* p.p.100-106.)

⁶² SZONDI, P. *Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe*. Madrid: Visor, 1992

⁶³ Aparentemente, a relação da arte com a política não se mostra tão importante como a relação da natureza com as artes plásticas. Contudo, não deixa de ser notada em seus escritos. Apesar dos elogios aos esforços do monarca de Dresden, Winckelmann aponta que “Num país onde a natureza em muitos casos era refreada nos seus efeitos por leis severas, como no Egito, pretensa pátria das ciências e das artes, os seres mais perfeitos criados pela natureza não teriam sido conhecidos pelos artistas senão parcial e imperfeitamente” (WINCKELMANN, 1975, p.43) Em comparação aos gregos, o seu relato sobre o Egito apresentava os efeitos negativos na figuração, decorrentes da falta de liberdade e da determinação política da arte. Aspectos relevantes quando analisamos o mundo do barroco alemão, onde a propaganda político-teológica e a falta de liberdade humana estavam em constante presença em suas temáticas.

que mira aprender com ela os aspectos normativos para representação de nossa própria paisagem. Ao mesmo tempo em que tinha consciência de que os gregos eram inimitáveis, Winckelmann sabia que “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos” (WINCKELMANN, 1975, p.40), só admirando para bem compreendê-los, é que, por ventura, pode-se considerar posteriormente *Laoconte* tão inimitável como Homero. Com isso, referenciado na sua noção particular de imitação, Winckelmann circunscrevia os modernos em relação a uma normativa dos antigos, ao mesmo tempo em que reforçava as linhas divisórias permitindo a arte neoclássica as potencialidades da história.

Sob esse ponto de vista, Winckelmann articulava uma espécie de hibridismo das noções antigas de arte para resolver problemas modernos, o princípio de imitação é o grande exemplo disso. Em respeito ao barroco, ao neoclassicismo cabia, de um lado, combater uma espécie de naturalismo que, determinista, censurava o fazer artístico; e, de outro, se posicionar frente ao maneirismo que pregava tudo à sua maneira contra todos os modelos, levando a contingência, a subjetividade e a liberdade ao extremo (Cf. SUZUKI, 2014, p.p.7-8). Com esse horizonte, podemos perceber perfeitamente a constituição única de seu princípio de imitação que - aqueles que bem acompanharam até aqui perceberam - não era uma pura e simples cópia da natureza, mas uma versão idealista na qual a ideia ordena, corrige e supera a natureza. Ao seguir exemplo da lei de Polignoto⁶⁴, a imitação da natureza não se tratava da fidelidade daquilo que é representado, mas, sobretudo, torná-la mais belo. Ela reúne tudo aquilo que está disperso na natureza para elevar-se acima dela. Por conseguinte, a natureza não é bela por ser natural, mas por ser ideal; a natureza aos neoclássicos pressupõe essa idealidade: “a beleza sensível deu ao artista a bela natureza; a beleza ideal deu-lhe traços sublimes; da primeira ele tirou o humano, desta o divino” (WINCKELMANN, 1975, p.46). Concebida com essa firmeza, o princípio de imitação de Winckelmann estabelecia as fronteiras entre o belo natural e o belo divino, intelectual. Neste sentido tínhamos na teoria estética winckelmanniana a união entre uma noção aristotélica de imitação como modelo normativo tomada de um modo platônico que rompia com o simples determinismo naturalista do imitar.

Contudo, a relação estabelecida entre arte e natureza, tratada pelo hibridismo teórico de Winckelmann, também perpassa por questões muito atuais à sua época. O vínculo entre o mundo sensível com o mundo das ideias, que impõe sua superioridade pela transcendência da arte e liberdade do fazer artístico frente a imanência determinista da natureza, foi também um problema tipicamente moderno, com morada futura no idealismo alemão. Para os modernos, o que estava em jogo na relação entre arte e natureza era: como conciliar a primeira, relacionada internamente

⁶⁴ Polignoto de Tasos é considerado um dos pais da pintura grega, notabilizado pelo realismo na expressão das figuras humanas. Na *Poética* de Aristóteles há uma referência a ele em relação a lei da imitação. (Cf. ARISTÓTELES, *Poética*. In. Os Pensadores, Abril Cultural, 1984; 1448a)

ao sujeito, ao espírito e ao entendimento, com a segunda, relacionada ao mundo exterior, aos sentidos, à intuição sensível? De certa forma, sem condições de darmos o tratamento adequado que a questão merece, a posição de Winckelmann esboçava uma solução. Sem desmerecer o senso externo que é a fonte de impressões para a interioridade, pondera que “o senso interno nem sempre é bem proporcionado ao externo” (WINCKELMANN, 1975, p.xx) pois são de naturezas diferentes. Como vemos, em Winckelmann “a ideia não reside *a priori* no homem, mas deriva *a posteriori* da intuição da natureza” (SUZUKI, 2014, p.8); ela é resultado da sua experiência fornecida pelo sentido externo ao interno, que o lapidará. Na sua arte os gregos foram mestres em aperfeiçoar a natureza, por isso serviriam de modelo aos modernos que agora os tomavam externamente como objeto a ser imitado. Assim, ao nos apropriarmos da oposição entre ‘bom gosto’ e o ‘céu grego’, devemos compreender, do perspectivismo dos antigos, o ‘céu’, como modelo de observação, ao lado da natureza curada, anacronicamente, pelo termo ‘bom gosto’ como representante do belo ideal; e, não muito diferente, entendê-los na modernidade pela mesma lógica: distante do chão dos gregos, teríamos o ‘céu grego’ como modelo ideal extraído dos antigos, submetido a adaptação e depuração reguladora do ‘bom gosto’ dos modernos, fornecido pelo ‘entendimento’.

Nessa forma híbrida com que constituiu a sua noção de imitação, aos modernos restava apreender dos antigos as regras gerais e leis universais do belo, para que, ao seu modo pudessem retratar o seu próprio tempo. No retorno aos gregos, Winckelmann tinha ao menos duas características que deveriam ser aprendidas pelos modernos nessa pedagogia da imitação: a nobre simplicidade e a serena grandeza. Apresentadas na descrição que faz de *Laocoonte*, são elas que causarão o grande impacto na recepção winckelmanniana na Alemanha e, que também serão os critérios pelo que o barroco alemão será julgado:

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que seja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões uma alma magnânima e ponderada (WINCKELMANN, 1975, p.53)

Na escultura grega poderíamos ver transcritos no mármore que “a dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que (...) cremos quase sentir em nós mesmos (...) não se manifesta por nenhuma violência” (WINCKELMANN, 1975, p.53), pelo contrário, em absoluto autocontrole do corpo, por mais que sinta, não exhibe a emoção agonizante da dor. Na sua nobre simplicidade a dor sensível que aflige o corpo é anestesiada pela grandeza de sua alma serena. Na sua grande serenidade “a dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e, por assim dizer, se equilibram” (WINCKELMANN, 1975, p.53), de

modo que a figuração, mais do que mera imitação da natureza, expressa a qualidade de espírito que o próprio artista deu à pedra. O equilíbrio entre as formas naturais e da manifestação da alma diante de tamanha violência apresentavam que a beleza sublime estava no controle das paixões que repousavam na tranquilidade da alma; na ausência das emoções à flor da pele, distante de qualquer sinal de violência e sentimento que nos indicasse o predomínio da natureza sobre o espírito. A nobre simplicidade e a serena grandeza da alma, sugeria o minimalismo e suavidade dos movimentos e das expressões, tal como vemos na escultura, considerada por Winckelmann, uma arte superior. A alma é descrita como o lugar imutável da tranquilidade e do repouso ao contrário da agitação e transformações provenientes da sensibilidade humana. Por isso, diferente do que tomava a *doxografia*, quando tomamos as emoções, o movimento referido nas mudanças de humores não é da alma ou do intelecto, mas das afecções sensível e da natureza.

Com base nesses fundamentos já podemos observar porque essa concepção neoclássica foi destruidora do estilo barroco e seus dramas alemães. Ainda que Winckelmann não tenha se debruçado mais detidamente sobre as formas trágicas, dramáticas e literárias, tal como fez com a escultura, a sua contribuição foi singular para o entendimento que dela fizeram. Com o depoimento de Benjamin e os conceitos por quais passamos podemos vislumbrar hipoteticamente essa condenação. Com o arcabouço teórico constituído até aqui, Winckelmann concebeu duas formas de imitar por onde podemos começar a diferenciar o drama barroco da tragédia clássica:

A imitação do belo na natureza ou diz respeito a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza em um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; é o caminho que leva as formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o caminho que os gregos trilharam (WINCKELMANN, 1975, p.47)

Ao seguir o princípio de imitação, os jovens artistas alemães viam, mas não olhavam e, ao contrário, do que estava estabelecido na própria poética aristotélica que diziam atualizar, se perderam sob a perspectiva extravagante do Barroco. Aqui além da influência dos holandeses⁶⁵, junta-se os franceses que, em seu classicismo, tomavam Aristóteles de maneira modular e não da maneira autêntica⁶⁶. Na perspectiva totalizante da arte dramática do Barroco - que incluía ópera,

⁶⁵ Dos holandeses, os artistas alemães tinham em vista o barroco que predominou o gosto da época com pintores como: Rubens, Antoon van Dyck, Rembrandt. Mas não podemos esquecer do surgimento de um classicismo nos Países Baixos em pintores como Casper Netscher e Adriaen van der Werff, mencionado e apreciado por Winckelmann na Galeria Real de Dresden. (Cf. WINCKLEMAN, 1975, p.57)

⁶⁶ No modo de imitar não estava marcado tão somente o estilo barroco dos holandeses, mas também, indiretamente, a marca do afastamento de Winckelmann do classicismo francês que “macaqueava” a poética de Aristóteles na *Querelle des anciens et des modernes*. (Cf. HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: UNB, 2003, p.171) Enquanto as regras aristotélicas apresentavam-se como modelo para a arte francesa, Winckelmann também tomava as fontes gregas originais da escultura como modelares. A preocupação alemã com os pressupostos franceses, que já tinham influenciado a arquitetura gótica do Norte e contavam com grande simpatia do monarca Frederico II em relação sua

ballet, figuração – pode nos surpreender a menção à Aristóteles, mas aceita, ela pode ter aparecido como mais um dos arroubos caprichosos do gênero no seu contato com o Renascimento; uma herança romana de onde o teatro jesuítico e também barroco poderiam tirar, por exemplo, tanto o princípio de imitação para unificação dos motivos literários e o que consideraram pedagogia dos efeitos nos espectadores, como a alusão erudita da linguagem e excesso das adjetivações. Todavia, na vontade de classicismo “a tese da forma renascentista do drama alemão do século XVII se apoia no aristotelismo dos teóricos” (BENJAMIN, ODTA, p.54; GS I p.240), sobrevalorizando esta influência. “Em meados do século XVII a poética de Aristóteles não era ainda a construção dogmática, simples e imponente, que Lessing irá pôr em questão” (BENJAMIN, ODTA, p.54; GS I p.241), afirma Benjamin. O nome de Gotthold E. Lessing não aparece por acaso, herdeiro do mesmo neoclassicismo, foi ele quem despertou maior contrariedade com relação ao esfriamento das emoções pelas noções de serenidade e simplicidade, tal como pela hierarquização das formas de arte que colocava a arte cênica abaixo da arte plástica e da escultura por excelência⁶⁷. Benjamin nos mostra que “o simplismo dos teóricos barrocos na enunciação de suas normas é um traço particularmente fascinante dessa literatura, e as suas regras são extremas pelo simples fato de se apresentarem mais ou menos vinculativas” (BENJAMIN, ODTA, p.52; GS I pp. 238-239). O rebuscamento da expressão barroca que contrastava com a nobre simplicidade dos antigos, não se repetia na sua formulação teórica que, pouco elaborada, se vinculava a uma série de manuais como fonte poética. Benjamin ainda esclarece que, quando chamam Aristóteles, os autores dos dramas barroco tinham apenas uma finalidade, a autoafirmação. “O essencial era afirmar, pelo reconhecimento da sua autoridade, o contato com a poética renascentista de Scaliger⁶⁸ e, com isso, a legitimidade da própria produção barroca” (BENJAMIN, ODTA, p.54; GS I p. 241) perante a erudição de fachada renascentista da época, o que já poderia ser compreendido pela crítica moderna como um retorno protocolar e pouco respeitoso à Antiguidade e reforçava a imitação como descuidada. Quando consideramos esta referência aristotélica como legado renascentista, o que temos não é o retorno direto à Aristóteles, mas à Sêneca e o seu moralismo estoico (cf. CARPEAUX, 1990, p.17)⁶⁹. Em uma perspectiva winckelmanniana, poderia estar aí, como uma tragédia da

cultura, tomou sentido contrário a partir da *Querelle*, fazendo de Winckelmann um grande expoente do pensamento da arte também na França como mostra François Hartog em *Os antigos, o passado e o presente*.

⁶⁷ Lessing é o exegeta de Winckelmann que lhe dirigiu objeção mais dura. No seu *Laocoonte* critica as representações apolíneas que frearia as emoções e que seriam a causa de um rebaixamento das artes do tempo como as artes cênicas para o que consideraram artes do espaço como a escultura. Para ele, a estátua de *Laocoonte* só não apresenta o mesmo *pathos* violento de uma cena trágica porque a figuração da escultura não permite. (Cf. LESSING, Gotthold E. *Laocoonte*. In *Lessing: obras, crítica e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016; p.352).

⁶⁸ Benjamin aponta que “a poética barroca tornou-se uma série de variações dos *Poetices libri septem* de Julio Cesar Scaliger, publicado em 1561” (BENJAMIN, ODTA, p.53; GS I p.239), da qual se derivou sua fachada renascentista.

⁶⁹ CARPEAUX, O.M. *Teatro e Estado barroco*. Estudos avançados n°10 vol 4. São Paulo, 1990

renascença, a apropriação equivocada da poética de Aristóteles para confecção desses dramas que passaram a ser vistos como cópia descuidada da tragédia antiga.

Ora, Aristóteles tinha definido que “o imitar é congênito do homem (e nisso se difere dos outros viventes, pois de todos, ele é o mais imitador, e por imitação se aprende as primeiras noções) e, os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1984, 1448b4); na tragédia ele imitaria não os homens, mas ações e vida de onde se apresentaria o mito e o caráter elevado. “A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, (imitação) de um agente” (ARISTÓTELES, 1984, 1450b3), o que decorre: “na tragédia não agem os personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (ARISTÓTELES, 1984, 1450a22). A origem do trágico está na totalidade integral das ações e no pensamento envolvido para tomá-las e não nas qualidades do caráter, como se este fosse um *karma* ou predestinação resultante da intenção envolvida na ação. Não era o que faziam os dramaturgos do Barroco que, nas imitações das ações, escolhiam nobres personagens, mas de baixas atitudes e, muitas vezes, ações ignóbeis, desenvolvendo no enredo as noções de caráter e moralidade expresso na culpa, na expiação e no destino. Em um breve inventário, a tragédia pensada por Aristóteles buscava a purificação das emoções pelo efeito de temor e piedade (ARISTÓTELES, 1984, 1448b27) que eram exageradas no barroco alemão pela violência e martírio do soberano; tinha uma linguagem ornamentada como ritmo e harmonia (ARISTÓTELES, 1984, 1449b29) que se perdia no detalhamento rebuscados das alegorias dos dramas modernos; a unidade de ação como unidade entre o tempo e a poética que foi completamente abandonada (ARISTÓTELES, 1984, 1451a16 – 1451a35) pelo particularismo dos atos e ações que predominavam as peças do século XVII. As diferenças marcantes entre o drama barroco e a tragédia ática não eram sutis a ponto de passar de maneira intransigente e incontornável pela tradição como se fossem a mesma coisa, mas, é bem possível que, ao tomar como premissa que o drama barroco tinha a poética aristotélica como modelo normativo, os historiadores da arte percebessem, em sua intenção de retorno aos antigos, as nuances e singularidades dos modernos como uma reprodução malfeita da tragédia. Munidos de suas convicções a respeito da manipulação modelar de Aristóteles, a apropriação da tragédia, liderada pelo impulso estético de Winckelmann, tinha razões para acreditar que os modernos do barroco alemão não imitavam para aprender as noções autênticas que poderiam levar ao belo ideal como à totalidade da obra, mas como uma cópia que, de maneira tosca, desenvolvia-se como reprodução natural e processava-se nas particularidades e nos detalhes das ações, dos enredos e dos ornamentos, sem conseguir encontrar o acabamento do belo que as desse unidade. “O esquecimento da análise estilística de tais tentativas pela crítica literária explica-se pelo seu veredito de condenação dessa época do excesso retórico, da corrupção linguística e da poesia de erudição” (BENJAMIN, ODTA, p.54; GS I p.240). No desejo

emergente pelo clássico, não houve ponderação sobre a recepção do drama barroco, e, tomada na simplicidade com que se definia, a estilística própria que poderia diferenciá-lo da tragédia passou despercebida. Desse modo, os epígonos emprestaram-se, tal como Nicômaco, do olhar neoclássico, e mirando o aristotelismo como fundante das representações teatrais do Barroco, se cegaram para ele, impedindo que fosse visto por seus próprios olhos.

A respeito disso, é que Benjamin esclarece como essa recepção aristotélica se deu de maneira equivocada dizendo muito mais do neoclassicismo em formação do que aos critérios próprios dos dramas do Barroco. Para Benjamin, o classicismo alemão acertava em apontar a influência flamenga do barroco alemão, mas a interpretava de maneira equivocada. Apesar de ser indicada pelo *Livro de literatura alemã* (*Buch von der deutschen Poetery*, 1624) de Optiz, não estava presente uma preocupação verdadeira com a influência de Aristóteles no drama barroco, tal como foi para o neoclassicismo. Ao menos desde Gryphius, os autores dos dramas do Barroco não tinham a intensão de voltar para os ensinamentos técnicos e conteúdos aristotélicos, mas sim ao teatro dos holandeses e dos jesuítas com objetivos bem definidos. Ao contrário do neoclassicismo, que via nessas influências a aproximação ingênua do aristotelismo para com o drama barroco, Benjamin reforça uma nova valoração histórica nessa retomada. Os teatros flamenco e jesuítico apresentavam duas faces de um mundo cindido que interessava muito mais aos dramaturgos do Barroco do que as categorias aristotélicas, a saber a Reforma e a Contrarreforma. Na época, o Concílio de Trento era mais importante na confecção dos dramas do que a própria poética de Aristóteles, e isso se vê quando nos detemos aos efeitos e a finalidade de seus dramas e tragédias. Muito longe da definição aristotélica da teoria da *catarse*, os efeitos dos dramas do Barroco seguem uma matriz estoicista⁷⁰ e moralizante; quando invoca os efeitos em seus espectadores o que importa é, tão somente, a glorificação de Deus e a propagação dos ideais morais e dos fins religiosos. “A articulação da ética estoica com a teoria da nova tragédia fora já realizada na Holanda, e Lipsius tinha notado que a piedade aristotélica deveria ser entendida apenas como impulso ativo para aliviar sofrimentos e as angústias do outro, e não como um colapso patológico à vista de um destino terrível” (BENJAMIN, ODTA, p.55; GS I p.242), em outras palavras, “não como *pusillanimitas*, mas como misericórdia” (BENJAMIN, ODTA, p.56; GS I p.242). Por mais que as noções de efeito ali estivessem

⁷⁰ Quando trata da relação entre Lessing e Winckelmann, Márcio Suzuki faz um interessante apontamento sobre o estoicismo e o epicurismo. O autor de *Dramaturgo de Hamburgo* diz que “tudo o que é estoico não serve ao teatro, e nossa compaixão é sempre proporcional ao sofrimento expresso pelo objeto que desperta interesse” (SUZUKI, 2014, p.p. 16-18). Com essas palavras buscava uma aproximação de Winckelmann ao classicismo francês que marcou posteriormente parte da leitura sobre ele, mas, ao mirá-lo, acaba por atingir em cheio e desqualificar o próprio barroco como vemos. Contudo, se podemos aproximar Winckelmann de alguma tendência filosófica, ele estaria no oposto do estoicismo: o epicurismo. Suzuki nos mostra isso pela simples constatação de que, ao contrário do estoicismo, que condena o antropomorfismo de figurar humanamente os deuses, em uma postura muito mais epicurista, a estética defendida por Winckelmann mira a aproximação dos homens ao divino. (Cf. SUZUKI, 2014, p.16)

caracterizadas, ao legitimar a covardia do herói e a apatia do público, ela não estaria mais afastada do que os sentimentos de temor e piedade atribuídos à Aristóteles, que supostamente deveriam despertar, coragem e compaixão. Outra assimilação muito estranha a poética aristotélica, esta sim, indiscutível, era o sentimento de luto como ressonância do trágico, introduzidas apenas nas peças enlutadas do Barroco: *Trauerspiel*. A diferença na finalidade dos efeitos esperados nas peças, reconhecida por Benjamin, mostrava que ainda que elas fossem vistas como imitação, os dramaturgos do Barroco não a fizeram presos a uma normativa anacrônica dos antigos. Tal como o viés ideal e platônico de Winckelmann, mas à sua maneira, o barroco alemão depurava suas representações ideais para a modernidade e aos ecos históricos de seu tempo. Assim, foi desconsiderando a idealidade própria do barroco alemão que a crítica classicista o manteve preso aos moldes aristotélicos da tragédia; na mesma medida em que foi reconhecida uma historicidade no desvelamento da distância entre o ‘céu grego’ e o ‘bom gosto’, deveria se estabelecer as fronteiras entre tragédia e drama barroco para que ele fosse percebido, na ressonância de sua versão própria da história, enquanto ideia⁷¹.

Ao começar a despir o drama barroco de seus trajes aristotélicos, Benjamin ainda aponta uma série de evidências de sua influência não significativa que vão da unidade de ação no tempo, observada de maneira isolada no teatro barroco, aos motivos régios, vistos de maneira confusa, apenas como “uma perífrase da panóplia de assuntos trágicos” (BENJAMIN, ODTA, p.56; GS I p.242). Em todos esses momentos, por debaixo dos panos gregos, estava Winckelmann. Por mais que o aristotelismo desempenhasse um papel importante nessas interpretações, ao retirar a primeira pedra deste mosaico sobre o drama trágico era o winckelmannismo que aparecia como pasta de vidro, e era ele que seria tratado diretamente pela espátula de Benjamin. Nosso autor encontrou um motivo mais forte para a leitura que se consolidou sobre o drama barroco na própria filosofia estética neoclassicista: o que estava em jogo era uma concepção de linguagem. Ainda que Winckelmann não tenha se apresentado como um teórico da linguagem, quando fala de pintura e escultura, ele traz, nas relações que mostramos, em seu idealismo de concepção moderna, um tema crucial para a linguagem, a relação entre representante e representado. É aqui, onde começa a se desenvolver uma concepção clássica de alegoria (*allos agourien*), que Benjamin encontra o fato decisivo e concreto para a concepção crítica do drama barroco. Em seu *Ensaio de uma Alegoria (Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, 1766)*⁷², Winckelmann escreve:

⁷¹ Benjamin também compreendeu o drama barroco enquanto ideia. Quando em seu *Prólogo epistemológico-crítico* Benjamin apresenta o seu método de investigação crítica ao modelo de representação das filosofias modernas, ele desenvolve uma teoria das ideias inspirada na doutrina de Platão. A apresentação da doutrina das ideias em Benjamin será comentada no terceiro capítulo. (Cf. BENJAMIN, ODTA, p.p. 15-28; GS I pp 207-220)

⁷² WINCKELMANN, J. *Attemp at an Allegory*. In. *Winckelmann writings on art*. New York: Phaidon, 1972

Em suas imagens, a arte é diferente da poesia e não pode executar com vantagem as belas imagens terríveis (*schrecklich*) que esta pinta. Por isso, se fosse representada em imagem, a enfurecida necessidade (*saeva necessitas*) de Horácio nos faria virar o rosto, tal como diante do semblante de um homem enfurecido, e a cisão poética de Petrônio pode também ser tão pouco representada na pintura quanto Górgones de Ésquilo e as feitiçarias de Milton, e disso a gente pode se convencer pela representação do efeito que tais imagens do poeta britânico causariam no teatro” (WINCKELMANN, 1972, p.146)⁷³

Na palavra, o mesmo que se disse da poesia, serviria para o teatro. O diferenciar a poesia do campo da arte, que ao seu ver, é figurativa, estava fundado na irracionalidade das paixões que deixavam-se transmitir, principalmente quando as imagens e os signos ganham forma no teatro. Quando consideramos o drama barroco alemão, ele se encontraria em completa distância deste ideal grego de beleza e de arte definido por Winckelmann. Ao mesmo tempo em que o barroco apresentava uma obscuridade enigmática, a prolixidade de sua linguagem contrasta com a nobre simplicidade que para ele era um dos melhores atributos do mundo antigo. Agora melhor definida por Benjamin, essa “simplicidade consiste em esboçar uma imagem que, com o mínimo de signos, possa exprimir o objeto a significar, e é isto que é próprio da alegoria nos melhores períodos da Antiguidade” (BENJAMIN, ODTA, p.198; GS I, p.362), muito diferente de como o drama moderno passou a se constituir: uma fragmentação da imagem gráfica, por onde se constata um estado de dispersão em que as personagens dão lugar a emblemas. Ao mesmo tempo em que a concepção winckelmanniana de alegoria se referia aos antigos, quando insinua que a figuração do artista “deveria legar ao pensamento mais do que tenha mostrado aos olhos” (WINCKELMANN, 1975, p.70), Benjamin percebe que, presa as coordenadas do minimalismo da nobre simplicidade, ela não poderia estar mais distante do que os antigos pensavam. Quando Winckelmann acusa uma decadência na arte que “mais tarde, começou a reunir numa única figura muitos conceitos por meio de igual número de signos, como aquelas divindades a que se chama *Panthei*, e que reúnem em si os atributos de todos os deuses” (BENJAMIN, ODTA, p.198, GS I p.362), apelando para a simplicidade, no fundo, o que se expressava era uma vontade de unidade da representação muito diferente da linguagem alegórica, que esconde na sua forma mais de um signo e um significado.

A simplicidade nas alegorias é como o ouro sem liga; é a prova de sua pureza, visto que elas explicam através de pouco. Onde ocorre o contrário, geralmente é sinal de conceitos pouco claros e imaturos. A melhor e mais perfeita alegoria de um ou mais conceitos está contida e apresentada em uma única figura: pois então, ela pode ser usada em todos os casos possíveis. Mas isto é difícil, de fato impossível na maioria das pinturas as quais são requeridas. (...) A clareza surge da simplicidade, mas depende das circunstâncias, e não se pode esperar que uma pessoa completamente não instruída compreenda uma pintura a primeira vista.

⁷³ Aqui utilizamos a tradução que Márcio Suzuki faz do trecho. (Cf. SUZUKI, 2014, p.44)

Mas o símbolo alegórico será claro se ele tiver uma conexão fechada com o que é significado. (WINCKELMANN, 1972 p.146)

Na concepção alegórica de Winckelmann, caracterizada pela simplicidade e pela clareza, Benjamin nota que o que está em vigor é um conceito profano de símbolo e não original de alegoria⁷⁴. Em uma retomada histórica sobre o conceito do simbólico, Benjamin sabe que foi no “desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto reverberante e em última instância não vinculativo” (BENJAMIN, ODTA, p.169; GS I p.336), onde se desenvolveu a noção de simbólico na modernidade. Mas, ao mesmo tempo afirma que, se ao romantismo devemos essa noção de símbolo, “os seus fundamentos há muito já tinham sido lançados. É evidente a tendência do Classicismo para a apoteose da existência de um indivíduo perfeito, e não apenas em sentido moral” (BENJAMIN, ODTA p.170; GS I p.337). Conhecedor profundo dos românticos, ao qual dedicou uma tese de doutoramento⁷⁵, Benjamin percebe certa importância e aproximação do conceito de simbólico desenvolvido pelos românticos com o pensamento alegorizante de Winckelmann, ao qual começamos a tatear.

Em homenagem à Winckelmann, Friedrich Schelling coloca que com o helenista “também foi dada muito cedo as artes plásticas a possibilidade de se limitar, de apreender seus objetos em formas rigorosamente separadas, e de delinear um sistema de figuras divinas tão fechados em si quanto o que já existia anteriormente na mitologia” (SCHELLING, 2010, p.257)⁷⁶. Na estatuária grega descrita por Winckelmann, o romântico teria percebido “a reconfiguração do politeísmo grego num novo universo igualmente fechado e completo em si mesmo” (SUZUKI, 2014, p.33). Na simplicidade com que concebe a alegoria estão pressupostos tanto a unidade caracterizada por uma figura só, quanto sua pretensão universal que serve para todos os casos possíveis, disto decorre a

⁷⁴ Na época de Winckelmann ainda não estava bem definido a separação entre os conceitos de símbolo e alegoria realizada pelos românticos. Com seus conceitos de simplicidade, clareza e graça, Winckelmann busca conciliar o alegórico com o belo, mas peca por descaracterizar a natureza do alegórico. Nesse sentido Karl Phillip Moritz é mais feliz ao apontar uma contraposição entre belo e alegoria no sentido em que o belo tem significação interna e a alegoria é uma significação externa, o que mais tarde fundamentaria a distinção entre símbolo e alegoria: “a figura, se é bela, não deve significar nada que esteja fora dela, mas deve como que falar apenas de si mesma, de sua essência interna por meio de sua superfície externa (...) por isso, no que se refere à bela arte, meras figuras alegóricas distraem a atenção e afastam do principal (...) a alegoria jamais constitui o essencial ou o próprio valor de uma obra de arte” (MORITZ, Karl P. Sobre a alegoria. In. SABINO, José. *Ensaios de Karl Phillip Moritz: linguagem, arte e filosofia (seleção, introdução, tradução e notas)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo: 2009, p.122-123). Benjamin discorda da condenação alegórica, mas, ainda assim, nos causa surpresa ele, na sua coleção de citações e fontes ao qual ergue seu livro sobre o barroco alemão, não se referir nenhuma vez à Moritz. Se podemos apontar uma discordância benjaminiana no que se refere à interpretação da alegoria e, talvez, à um ideal de belo constituído por aquilo que é útil, por outro lado, observamos também que alguns pontos da estética moritziana conversam com um ponto importante que fundamenta a própria noção de alegoria benjaminiana, à saber, a multiplicidade da unidade, a transposição da mônada leibniziana para obra de arte. (Cf. MORTIZ, Karl P. *Viagem de um alemão à Itália*, São Paulo: Humanitas e Imprensa Oficial, 2008, p.10)

⁷⁵ Em 1920, Benjamin apresentou sua tese de doutoramento sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão (Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik, 1920)*, onde colocou em embate a influência do kantismo de Fichte nos primeiros românticos, Friedrich Schlegel e Novalis, com a posição estética de Goethe.

⁷⁶ SCHELLING, Friedrich. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2010

clareza onde encontramos a união perfeita entre a figuração e sua significação: a estatuária grega tornava-se simbólica na medida em que a forma pensada pelo artista e a matéria representada encontravam-se em perfeita união criando um mundo autônomo e a parte. Na descrição de Schelling, podemos compreender como “as artes plásticas dos gregos formou de novo, e por si mesma, um mundo que, como é interiormente perfeito e acabado, também nada carece exteriormente, no qual todas as possibilidades são realizadas, todas formas separadas e rigorosamente detalhadas” (SCHELLING, 2010, p.257), de maneira que a arte se colocava acima da natureza, podendo, inclusive, criar uma nova mitologia, uma vez que, em sua perfeição, com um sistema “todo completo, autônomo (...) por sua estruturação interna, ela seria capaz de criar a si mesma” (SUZUKI, 2014, p.33). Nessa vocação criadora que resultava em imagens que exprimiam regras gerais, o que se chamava de representação alegórica estava muito mais associado à uma unidade idealista e sem fissuras que evidenciava autonomia das artes para com a natureza e para com o mundo exterior, do que uma verdadeira fragmentação de sentidos que pudéssemos conceber como uma forma mais autenticamente alegórica.

Nessa idealização da arte já tínhamos os pressupostos que encontramos em sua forma conceituais mais acabada no idealismo alemão e no romantismo com relação de representação simbólica. Ao definir o símbolo, Benjamin diz que “o que mais chama atenção no uso corrente do termo, é o fato de o conceito, que remete de forma quase imperativa para indissociabilidade de forma e conteúdo, ser posto ao serviço de uma eufemização da impotência filosófica, que por falta de têmpera dialética, perde de vista o conteúdo de análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética de conteúdos” (BENJAMIN, ODTA, p.170; GS I p.336). Segundo Benjamin, ao operar dessa forma, “a unidade do objeto sensível e do suprassensível, paradoxo do símbolo teológico, é deformada para corresponder uma relação entre fenômeno e essência” (BENJAMIN, ODTA, p.170; GS I p.336). No símbolo a ideia do objeto aparece ingenuamente coincidente com a essência do objeto de arte, o belo na representação artística aparece em sua unidade com o representado, mas, no fundo, o que temos nesse arquétipo de beleza e perfeição pretendida é a perda do conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) da obra de arte constituído historicamente⁷⁷. O símbolo, posto desta

⁷⁷ Em seu *Prólogo epistemológico-crítico*, Benjamin vai apresentar de forma mais acabada uma distinção entre teor ou conteúdo material (*Sachgehalt*) e teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) da obra de arte - que já apareciam em seu ensaio sobre *Afinidades Efetivas de Goethe* e no doutorado sobre a *Crítica de arte no Romantismo Alemão* – contra uma apresentação classicista e simbólica da arte. Enquanto o teor material, corresponde mais ao estrato empírico e sensível que dá forma a obra, o teor de verdade aparece codificado historicamente, pois não está na atribuição de um juízo eterno da obra de arte, mas moldado do seu próprio processo de formação, do caráter autenticamente histórico que o tempo revela. Assim, o teor de verdade apareceria revelado como significação determinada historicamente pela desmistificação da bela aparência da comunhão harmônica da obra de arte com o absoluto. Na sua leitura simbólica da obra de arte o Classicismo procurava apreender, não tanto o ético e o histórico, mas antes o mítico e o filológico direcionando o seu pensamento não para o devir das ideias, mas para conservação do teor material da obra, perdendo seu valor de verdade. Por fim, cabe observar que a alegoria seria a resposta benjaminiana contra o Classicismo porque ela que se manifesta sempre temporalmente é capaz de levar a beleza da aparência sensível a ruína.

maneira reta em relação ao objeto, nada mais seria que aparência da obra de arte manifesta de maneira ideal como arte. Deste modo, o simbólico aparecia como expressão dessa perfeição caracterizada como “interioridade sem contrastes do Classicismo” (BENJAMIN, ODTA, p.170; GS I p.337); na sua concepção ideal a representação simbólica, em busca de uma universalidade, se dava de forma direta, acreditando que apresentava na figuração o fenômeno como aquilo que é.

Nesse caso, a representação emblemática do barroco alemão ganhava conotações surpreendentemente mais próximas ao conceito original de alegoria do que o que Winckelmann, por ‘alegoria’, nomeava. O emblema pode ser entendido como uma forma representativa que se relaciona indiretamente com sua representação, necessitando muitas vezes ser decifrado tal como um hieróglifo; a imagem emblemática é enigmática a ponto de se aproximar mais à definição alegórica. “Os cavalos brancos significam a vitória da paz depois da guerra, ao mesmo tempo a velocidade” (BENJAMIN, ODTA, p.185; GS I p.350), eis um exemplo do sistema hieroglífico cromático dos emblemas. No drama barroco alemão quanto mais “convergiam linguagens figuradas egípcias, gregas e cristãs” (BENJAMIN, ODTA, p.183; GS I p.348), tanto mais “o desenvolvimento da emblemática levava a novas ramificações” (BENJAMIN, ODTA, p.183; GS I p.348), por vezes opacas, tudo aquilo que perdia significação na representação do alegorista ganhava nova forma e sentido como emblema. O seu caráter oculto respondia um anseio político-teológico, de um lado o emblema prendia a interpretação de suas imagens à erudição a serviço da religião, ao mesmo tempo em que, tornava compreensível para aquele mundo as lições celestiais que o edificavam; por outro lado, os autores poderiam expor suas ideias sem se expor aos príncipes e a censura. Nas mãos do alegorista moderno, “não tem nada que não possa ser transposto em emblemas, da contemplação dos indivíduos pode derivar úteis doutrinas sobre a virtude na vida civil; e isto é tão verdade que no caso da história a luz pode vir das moedas e, no da filosofia moral pode vir dos emblemas” (BENJAMIN, ODTA, p.184; GS I p.349), como da nuvem, por exemplo: “tal como as nuvens se acastelam uma sobre as outras e se elevam, para depois regarem os campos com a chuva fecundante, refrescando os frutos e os homens, assim também a virtude, os nobres temperamentos se devem elevar até o alto, para depois servirem a pátria com suas dádivas” (BENJAMIN, ODTA, p.185; GS I p.350). De tal maneira, Benjamin estabelecia relação direta entre alegoria e emblema descrevendo-as da seguinte maneira, a alegoria “arrasta atrás de si, na sua forma mais completa, que é a barroca, a sua própria corte; à volta de um centro figural, que nunca falta às verdadeiras alegorias, por contraste com as perífrases conceituais, agrupa-se todo conjunto dos emblemas” (BENJAMIN, ODTA, p.200; GS I p.364), a figuração emblemática que apresentava muitos signos em uma mesma imagem era resultado do procedimento alegórico de representação que, no jogo entre o ocultamento e desnudamento, ressignificava imagens. Com isso, a partir da

apresentação do emblema, vemos que a completa identificação entre representação e representado, entre o signo e seu significado, muito dizia a respeito do simbólico desenvolvido posteriormente, mas nada tem em comum com a dialética constituinte da alegoria, nem em sua concepção original, nem sua formulação barroca.

Na tentativa de escapar do simplismo teórico e filológico que se acomodava sobre o drama do Barroco, Benjamin queria mostrar que tudo “aquilo que parecia difuso e díspar (no drama barroco) pode ser visto, à luz dos conceitos adequados como síntese” (BENJAMIN, ODTA, p.52; GS I p.238); a alegoria seria o conceito responsável por cumprir esse papel apresentando-se como expressão própria do drama barroco. Por conseguinte, contraposta a noção de símbolo, tratado luminosamente como uma manifestação fenomênica de uma ideia, nascia a noção de alegoria, que dialética e sombria, não representa as coisas como elas são, mas que desvela uma verdade oculta e nos mostra como as coisas foram ou podem ser, o dito e o não dito. Benjamin recupera no barroco este conceito posto de lado a partir do neoclassicismo. No uso indistinto que por vezes confunde a alegoria com o simbólico, como vimos no discurso de Winckelmann, percebemos que “não surgiu nessa época uma verdadeira teoria da alegoria, nem ela tinha existido antes” (BENJAMIN, ODTA, p.171; GS I p.337), mas a concepção simbólica, expressa por esse neoclassicismo, foi determinante para que o século XVIII compreendesse-a como um polo negativo ao símbolo. “Simultaneamente com o conceito profano de símbolo, no Classicismo, emerge o seu contraponto especulativo, o do alegórico (...) destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo” (BENJAMIN, ODTA, p.171; GS I p.337), o conceito de alegórico ganhava legitimidade própria apenas como o oponente ideal do pensamento simbolizante que predominou na teoria da arte do neoclassicismo até o romantismo e não como uma forma de expressão significativa atribuída às investidas do barroco. Assim, foi como contrário simétrico ao símbolo que a alegoria foi apresentada como prova cabal para condenação do drama barroco alemão.

No entanto, uma reviravolta acontece! No caminho que seguia, Benjamin surpreende ao sugerir que, iluminado pela graça de sua noção profana e pré-simbólica contra a alegoria, por mais que Winckelmann “tenha se insurgido de forma agressiva contra a gramática estilística da alegoria barroca”, o helenista “não anda muito longe dessas ideias” (BENJAMIN, ODTA, p.182; GS I p.348). A alegoria não era apenas “uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem e também a escrita” (BENJAMIN, ODTA, p.173; GS I p.339), e, contrariando Madame de Staël que apontava em Winckelmann um estilo textual “calmo e majestoso como os objetos que considera” e “provê à arte de escrever a imponente dignidade dos monumentos e sua descrição produz a mesma sensação que a estátua” (STAËL, 2016, p.155)⁷⁸, Benjamin percebe características

⁷⁸ STAËL, Madame. *Da Alemanha*. São Paulo: Unesp, 2016

alegóricas em seus escritos, identificando-o com o seu próprio preconceito à alegoria barroca em sua célebre descrição sobre *Torso de Hércule no Belvedere em Roma*. Para Benjamin, “esse olhar penetrante (do alegorista) encontra-se ainda em Winckelmann (...) no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro o percorre em um sentido nada clássico. Não por acaso que isto acontece com um torso” (BENJAMIN, ODTA, p.187; GS I p.352), contrário a suprema plenitude do ser que buscava o neoclassicismo. Antes, o próprio Winckelmann já havia apontado que, “diferentemente dos modernos, os antigos não representavam nessas obras um corpo que descola da carne, ou um corpo marcado pelas tensões da magreza. O corpo da estatuária clássica é tão imortal quanto a figura de seus deuses” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.299)⁷⁹, puro e perfeito, livre de doenças e impurezas. “Pela sua própria essência, estava vedado ao Classicismo apreender a *physis* sensível e bela o que nela havia de não livre, de imperfeição, de fragmentário” (BENJAMIN, ODTA, p.188; GS I p.352) e, justamente nos fragmentos e nas ruínas, onde “a alegoria barroca proclama com uma ênfase inaudita” (BENJAMIN, ODTA, p.188; GS I p.352) é que ele operava, contraditoriamente de maneira barroca, no *corpus* de sua obra. Quando descreve o *Torso*, Winckelmann se coloca diretamente “no campo de intuição alegórica”, pois “extingue-se a falsa aparência de totalidade” (BENJAMIN, ODTA, p.188; GS I p.352). A “imagem é fragmento, é ruína. A sua beleza simbólica dilui-se porque é tocada pelo saber divino (...) porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmo interior” (BENJAMIN, ODTA, p.188; GS I p.352) só lhe restando “uma intuição ainda acessível ao pensador melancólico, por mais confuso que ele esteja” (BENJAMIN, ODTA, p.188; GS I p.352)⁸⁰. Assim, Winckelmann, por mais clássico que se apresente, se demonstra um verdadeiro alegorista, não apenas pela escolha do *Torso* como objeto e o caráter fragmentário com que o descreve, dissolvendo aquela totalidade pretendida pelo clássico, mas, sobretudo, porque, ao tecer seu comentário, diz uma coisa e significa outra.

Esta perspectiva alegórica que poderia ser atribuída a Winckelmann se confirmaria ainda com mais fibra na maneira com que se aproximava dos gregos. Nosso autor percebe que, “Winckelmann está ainda muito próximo da crença renascentista generalizada na *sapientia veterum* (a sapiência dos antigos), no vínculo espiritual entre a verdade primitiva e a arte” (BENJAMIN, ODTA, p.182; GS I p.348), e, ao buscar “na autêntica alegoria dos Antigos, insuflada a partir da riqueza da inspiração homérica, a panaceia anímica para a esterilidade da eterna repetição de cenas martirológicas e mitológicas na arte dos modernos” (BENJAMIN, ODTA, p.182; GS I p.348), ele acaba por subverter a alegoria dos antigos de uma maneira ainda mais forte que o barroco alemão.

⁷⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

⁸⁰ A confusão entre o neoclassicismo alemão, em seu descompasso entre o que é considerado e o lugar em que se inscreve, não deixa de se representar também como uma alegoria barroca, expressa no paradoxo de uma Alemanha que quando se quis clara, pura, histórica, e se viu sombria, sanguinária, em natureza

Como indicamos a partir de seu princípio de imitação, Winckelmann queria que a modernidade se tornasse “um original deixando-se marcar pela matriz grega, mas sem possuir o mesmo lastro-natureza dos gregos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.299). Ao mirar a Grécia da bela forma, do herói, da arte como modelo, ele acaba por trazer também uma outra Grécia oculta, sombria e selvagem, dos rituais enigmáticos e sacrifícios sangrentos que aparecem nas tragédias. Talvez por isso, ele tivesse mais apressado pela estatuária do que pelos trágicos. Na maneira com que o neoclassicismo racionalizava a arte e as emoções evidenciando as belas formas e a grandeza dos gregos, nas tragédias gregas a representação simbólica perdia de vista a totalidade pretendida pela ideia de simplicidade na fusão paradoxal entre o caráter mítico, infinito e eterno com a forma finita e moral da natureza. Como um símbolo plástico em que a “essência não aspira o excesso, mas obedecendo à natureza, ajusta-se a sua forma, penetra-a e anima-a. Dissipa-se o antagonismo entre o finito e o infinito na medida em que o primeiro, autolimitando-se se humaniza” (BENJAMIN, ODTA, p.p. 174-175; GS I p.341). Ao carecer de um conceito de alegoria que apresentasse a outra face simbolizada na moeda, perdeu-se a coroa que mostrava na corrupção, os vícios, a natureza e a animalidade que também fazem parte do humano; ao buscar a alma humana “como suprema plenitude a essência do ser (...) apreendeu nesse anseio apenas uma miragem do simbólico” (BENJAMIN, ODTA, p.p. 174-175; GS I p.341) que não correspondia aos seus anseios pela totalidade. Na sua postura simbolizante, Winckelmann acabou por edificar uma mistificação sobre os gregos que perdia uma verdadeira compreensão da antiguidade, mas essa ‘mística’ era abalada pelo conteúdo das tragédias gregas que esfacelava o homem perfeito. De tal forma, ao mesmo modo que o barroco, Winckelmann também “regressa à Antiguidade em um sentido místico e histórico-natural” (BENJAMIN, ODTA, p.182; GS I p.347) mas, ao frisar uma plástica simbólica rasa como uma renovação do mito dos antigos, sem admitir em seu sistema fechado o caráter enigmático e secreto que o mito contém, “o elemento puramente edificante desaparece da alegoria ainda de forma mais radical que o Barroco” (BENJAMIN, ODTA, p.183; GS I p.348). A alegoria vingava-se do simbólico, tal como a verdade que não se deixa apanhar pelo seu amante, a sua interpretação dos gregos se afastava na mesma medida em que ele imaginava estar a admirando.

Ao creditar essa perspectiva mística sobre a Antiguidade, Benjamin inaugura um outro modo de lermos a oposição neoclássica ao barroco alemão, marcada pela mistificação da Alemanha e do próprio Winckelmann. Além do desprezo da forma alegórica e enigmática que, obscura e imperfeita, se contrastava com o ideal de simplicidade ostentado pelos clássicos no nível teórico, poderíamos identificar também contra ela uma espécie de protecionismo de uma cultura (*Kultur*) que acreditava em sua vocação para o espírito e que se julgava superior à expansão das formas

latinas que passavam ocupar um lugar importante entre os autores e dramaturgos alemães. Nessa postura, Winckelmann foi santificado:

O primeiro que entre nós teve intuição intelectual da moral, que conheceu e anunciou, num entusiasmo místico, o protótipo da humanidade perfeita e acabada nas figuras da arte da Antiguidade, foi o santo Winckelmann. (SCHLEGEL, 1997, At. 102, p.157)⁸¹

Como vimos, quando Winckelmann menciona a alegoria, quem fala “é a voz da vontade de totalidade simbólica, como o humanismo a venerava na figura humana” (BENJAMIN, ODTA, p.198; GS I p.362), Benjamin observa que o ideal de simplicidade aparece, nesse contexto, como um instrumento capaz de conseguir fazer representar por meio de uma única figura a significação completa de um conceito; tal como foi a figura do homem na Renascença que viu seu ponto de vista assumir posição de centralidade da polifania da cultura, das letras, das artes, da técnica, do conhecimento, do mundo, expressão do ser em sua totalidade. Ao se referir a figura humana como exemplo dessa vontade humanista do ideal de simplicidade, Benjamin percebeu na apropriação posterior da orientação neoclássica winckelmanniana, a primeira versão na busca por um Renascimento tardio que realizasse, a partir da grande revivescência das artes e das letras, sob a influência dos modelos clássicos, uma Alemanha apolínea. Esse caráter foi apreendido no âmbito cultural aos interesses de uma construção mítica da identidade germânica como herdeira do mundo Antigo a partir de sua filologia, da aproximação da língua alemã com a língua grega, uma vez que “a essência da língua grega, do *mythos*, é ser, como a língua alemã capaz de simbolização, e, desse modo, capaz de produzir ou de formar mitos condutores para um povo, ele mesmo definido linguisticamente”⁸² (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.42)⁸³. Uma interpretação que respondia dois anseios: pela afinidade entre as línguas víamos resquícios de uma Alemanha que cansou de ser “retalhada ao ponto de, como é bem conhecido, mal ter uma língua alemã ou qualquer obra de arte representativa até 1750 ter nascido essa língua” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.36), já pelo aspecto simbólico da língua, a orientação universal e totalizante que expressa o desejo de unificação de um povo. Nas potencialidades da representação mimética da obra de arte – em um sistema fechado e simbólico - é que o pensamento germânico encontrou a possibilidade de inserir uma mitologia própria. A identificação entre as línguas não passava de um mero *imitatio*, mas sim da possibilidade da arte alemã a partir de sua língua constituir a identidade

⁸¹ SCHLEGEL, August; SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997).

⁸² Não podemos deixar aqui de lembrar da frase atribuída a Martin Heidegger segundo a qual “só é possível filosofar em grego ou alemão” conferindo a essas línguas um caráter filosófico exclusivo e por excelência.

⁸³ LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, Jean Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

de um povo a partir de um mito por vir e se tornar inimitável⁸⁴. Uma Grécia ‘mítica’ que seria o modelo para uma Alemanha realizar a partir do caráter lendário a grandeza da nação, acabou de maneira idealizada tornando-se apenas mistificação da imagem que tinham dos antigos como projeção da imagem que faziam de si mesmos.

“Na história dessa Europa atormentada pela imitação”, os alemães se viram atrasados; os antigos já tinham servido de modelo para construção dos Estados-Nação e sua cultura, tudo o que os alemães queriam. Pior que isso, “o drama da Alemanha é também o de sofrer dessa imitação de segundo grau e de se ver obrigada a imitar essa imitação da Antiguidade que a França e a Itália não cessam de exportar durante ao menos dois séculos” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.p.36-37). Por trás da questão identitária no mirar dos antigos, havia para os alemães a descoberta do seu *Cogito*, a afirmação de um sujeito nacional, uma vez que se viam “não apenas privados da identidade, mas também lhe escapa a propriedade do seu próprio meio de imitação” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.37). Nessa busca ontológica do seu próprio sujeito é que, na apreensão mística que os modernos fizeram dos antigos para realização de sua própria mitologia, poderíamos ouvir os ecos de natureza política nas obras de arte. A fundação do *Festival de Bayreuth*⁸⁵ por Richard Wagner nada mais era que a tentativa de reprodução dos festivais em que se apresentavam as tragédias antigas com objetivo político bem definido: “o da unificação do povo alemão por meio da celebração e cerimonial teatral (unificação comparável àquela da cidade no ritual trágico)” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.45). Tal como as festas dos antigos que reunia a comunidade para reviver seus mitos, suas lendas, seus heróis, sua história, sua religião e sua arte pela dramaturgia trágica, é que devemos entender a perfeição, a completude, e a pretensão de uma obra de arte total pelos modernos: “a totalização não é somente estética: ela acena em direção ao político” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.45). Desse modo, a unidade simbólica se manifestava como melhor representação para própria totalidade de uma arte e de um país que

⁸⁴ Phillipe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy apontam em *O mito nazista* como a ideologia nazista se apropriou dessa concepção clássica de identificação mítica para construção de uma identidade alemã. A partir do mito como um instrumento mimético criou-se modelos a construção de identidade como em uma obra de arte. Para os autores podemos observar uma “fusão da política com a arte, a produção do político como obra de arte” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.45) o que tivemos foi “a construção do povo alemão na, pela, e como obra de arte” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.46) Não podemos deixar de observar que como fundo de seu estudo sobre o barroco alemão, Benjamin desenvolve um debate sobre a sua época, a República de Weimar e a ascensão do nazismo que percebe como “estetização do político”, a retomada de Winckelmann por Benjamin, certamente também estão envolvidas estas questões aqui debatidas.

⁸⁵ Criado em 1865, o Festival de Bayreuth foi de grande importância na idealização da Alemanha a partir dos gregos, a ponto de Friedrich Nietzsche acreditar que pudesse encontrar uma plateia ateniense ao espírito da música de Wagner em sua *IV Considerações Extratemporâneas, Richard Wagner em Bayreuth*. Uma decepção ao testemunhar apenas um desfile de autoridades alheias ao sentido que tinha o festival. Com o passar do tempo, podemos traçar uma linha histórica entre o festival e as autoridades que acaba em Hitler. A historiadora Brigitte Hamann em seu livro *Winifried Wagner: oder Hitlers Bayreuth* aponta a afinidade que se desenvolverá entre o nazismo e o festival. (Cf. HAMANN, *Winifried Wagner: oder Hitlers Bayreuth*, Berlin: Piper, 2003)

deveria resplandecer pela sua cultura e seus mitos, era a linguagem simbólica que melhor iluminava a figura humanista do homem perfeito que enquanto nação se realizaria no povo sem fissuras.

Com isso, podemos creditar que a eleição dos helenos como modo de apropriação dos meios de imitação e identificação para os alemães foi responsável por consolidar o preconceito sobre o barroco até sua retomada mística contemporânea. “Os gregos formaram a sua alma (o seu sangue), eles produziram a *Darstellung* (apresentação) ou a *Gestaltung* (formação ou figuração) da mesma, precisamente na distinção absoluta da forma, na arte” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.58), de modo que, “esse povo que produziu o mito como arte” foi considerado “os grandes arianos da antiguidade”, na medida em que eram o povo “fundador da civilização por excelência, o *Kulturbegründer* ou o *Kulturschöpfer* (criador da civilização) oposto ao simples portador da civilização (*Kulturträger*)” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.58), como os alemães eram vistos. A proximidade filológica criada como “mito da relação de co-naturalidade da Alemanha com a Grécia Antiga” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.304), também foi uma tentativa de demonstração de superioridade do espírito alemão em oposição aos tipos latinos, influência de um imperialismo cultural francês entusiasta de uma Roma clássica⁸⁶, “marcada pela cópia, pela imitação de segunda mão, pela distância da fonte, do tipo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.304) como vimos. Ainda que o barroco alemão se apresentasse traços característicos e próprios que o distinguisse dos dramas feitos no resto do mundo, podendo servir de base para uma construção original tipicamente germânica como percebeu Benjamin, essa linha de pensamento que manifestava preocupação com a influência dos latinos pelos autores do barroco alemão prevaleceu muito tempo depois. Mesmo que na contemporaneidade, Burckhardt tivesse transformado o sonho grego de Winckelmann em pesadelo ao destronar na sua ideia de Renascimento, a Grécia, voltando a reintroduzir Roma como referencial para Alemanha (e por isso também o aumento no interesse do esquecido gênero Barroco nas Universidades) vemos que o mito da superioridade grega e de seus herdeiros alemães permaneceu, sequestrado e identificado em traços da ideologia nazista, como podemos ver em autores da época como Braümler que escrevia em 1931: “a Alemanha não pode existir na história universal senão como grande Alemanha. Ela só possui a escolha de ou ser a potência anti-romana da Europa, ou de não ser.” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.88). Benjamin está correto quando percebe no espetáculo político de seu tempo uma ‘estetização da política’, mas, seu remédio

⁸⁶ De um lado Willi Bolle nos mostra que o teatro barroco se inspirava nas procissões triunfais da Renascença: “como o teatro renascentista da Itália, que de tantas maneiras influenciou o Barroco alemão, emergiu da pura ostentação, ou seja, do *trionfi*, as procissões acompanhadas de recitativos, surgidas em Florença sob Lorenzo de Medici” (BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000, p.117). Por sua vez, Márcio Seligmann-Silva nos mostra que os jacobinos e revolucionários franceses também queriam reencarnar na França uma Roma Clássica. Devemos lembrar também que naquela época já estava nascendo na Alemanha um grande sentimento contrário aos franceses provenientes das invasões e guerras napoleônicas que se seguiu, futuramente, alimentada pela Guerra Franco-Prussiana, as campanhas das guerras mundiais até a humilhação sentida pelo *Tratado de Versailes*.

brechtiano quanto a isso, a ‘politização da arte’, perde efeito quando observamos que ela também foi instrumentalizada com a mesma patologia. (Cf. BENJAMIN, OA, p.47; GS I p.508)⁸⁷. A produção do político como obra-de-arte enquanto instrumento de identificação mística-mitológica de um povo foi perfeitamente acessível aos interesses totalitários de sua época. Com isso, nessas linhas podemos entender que a má vontade para com o barroco alemão se deu também porque ele se inserir no meio de uma guerra cultural (*Kulturkampf*) que acabou por falsificar a Antiguidade e como modelo mistificou o próprio presente.

1.2 A translação da tragédia para filosofia: o símbolo romântico e os fragmentos da crítica

Um espectro ronda a Europa, o espectro da imitação. Na paródia de Karl Marx⁸⁸, Phillipe Lacoue-Labarthe⁸⁹ apontava o sentimento para qual os modernos miravam os antigos no século das luzes. Na Alemanha o signo desta *Querelle* correspondeu a figura de Winckelmann. Como vimos, o milagre de Winckelmann foi ter descoberto a Grécia para os alemães. Sentindo os gregos como um grego (Cf. SCHLEGEL, 1997, At. 271, p.95), o autor parecia deter “a chave para o entendimento do espírito grego em sua natureza, ela mesma uma relíquia da antiguidade clássica aberta por acaso à nossa atmosfera moderna” (PATER, 2014, p.207)⁹⁰. A veia grecofílica aberta pelo helenista foi assimilada por estetas, filósofos e poetas das épocas subsequentes, fazendo da exaltação do antigo e seu ideal de beleza, o verdadeiro modelo para constituição de uma arte genuinamente alemã, tal como para a formação da identidade cultural do país. Por mais que nem sempre tenha sido aceito sem críticas ou objeções⁹¹, “a Grécia de Winckelmann foi o fator de desenvolvimento da poesia alemã ao longo da segunda metade do século XVIII e todo o século XIX” (BUTLER, 1935, p.6) e pavimentou o helenismo no pensamento germanista. A sua zona de influência permaneceu intocada por diversos períodos da história da literatura alemã, sendo um cânone celebrado, pelo Classicismo de Weimar de J. W. Goethe e F. Schiller e também pelo idealismo especulativo de românticos, com visões tão distintas, como os irmãos August e Friedrich Schlegel e F.W.J. Schelling⁹². A solidez winckelmanniana foi tamanha que mesmo nos períodos da

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: LP&M, 2014; Op. Cit. VII, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, p.p 431-508

⁸⁸ Cf. MARX, K *Manifesto do Partido Comunista*, Boitempo: São Paulo, 2011, p.37

⁸⁹ Desta maneira Lacoue-Labarthe iniciou sua apresentação “*Hölderlin e os gregos*” no colóquio “*I Greci: nostri contemporanei?*”; parte da 12ª *Rassegna internazionale dei teatri stabili*. (Cf. LACOUÉ-LABARTHE, P, *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.211)

⁹⁰ Cf. PATER, Walter. *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia*. São Paulo, Iluminuras, 2014.

⁹¹ Eliza Butler descreve melhor as críticas e distanciamentos de Lessing para com Winckelmann em relação a poesia e a tragédia, que já indicamos, em *Laocoon Again* (Cf. BUTLER, 1935, p.p.56-70)

⁹² Sobre a importância de Winckelmann, Goethe escreve um ensaio chamado *Winckelmann e seu século (Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805)* apontando para o destaque do helenista no meio intelectual da época. Friedrich Schlegel planejava se tornar o ‘Winckelmann da poesia’ em seus dois ensaios de juventude, *Sobre o valor do estudo dos gregos e romanos (Vom*

literatura alemã que poderiam ser considerados ‘anticlássicos’ em suas aspirações foram o desabrochar daquilo que foi considerado o Renascimento alemão; o que era para ser uma reação do clássico, nas suas influências gregas, tornou-se o auge do Classicismo. Não por acaso, Eliza Butler aponta uma tirania dos gregos sobre os alemães, inaugurada pela recepção de Winckelmann: “A Grécia tinha modificado profundamente todas as tendências da civilização moderna, impondo seu pensamento, os seus padrões, suas formas literárias, as suas imagens, as suas visões e seus sonhos, onde quer que ela estivesse” (BUTLER, 1935, p.6). O ocidente foi moldado à critério dos helenos, mas se “os gregos foram tiranos, os alemães foram os seus servos predestinados” (BUTLER, 1935, p.6). Ao contrário do resto do mundo que também bebeu sobre fontes do Peloponeso, a obsessão alemã na imitação e assimilação da cultura grega deu maior intensidade ao triunfo do pensamento grego sobre sua própria cultura, tornando suprema esta tirania espiritual.

Contudo, mais tardar do século, na Alemanha “começa-se a falar em aurora”⁹³ (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.212). Os ruídos do Iluminismo era poesia aos ouvidos de jovens alemães ansiosos pelos novos tempos da modernidade: “A Revolução Francesa, a *doutrina da ciência* de Fichte e o *Meister* de Goethe são as maiores tendências da época. Alguém que se choca com essa combinação (...) ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da história da humanidade”. (SCHLEGEL, 1997, At.216, p.83). Um ânimo revolucionário que se contentou, como todas as transformações daquele chão, com uma reforma no espírito, o que não diminuí sua importância⁹⁴. Havia uma resistência e, mesmo que ela não tenha conseguido escapar das posturas clássicas erigidas sobre o pensamento alemão a partir de Winckelmann⁹⁵, crendo estar em dia com a história, os seus seguidores deram margem para o desenvolvimento de uma filosofia própria aos alemães,

Wert des Studiums der Griechen und Römer, 1796) e *Sobre o estudo da poesia grega* (*Über das Studium der griechischen Poesie*, 1795) (Cf. WELLEK, Rene. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1967, p.6). Já Schelling o destaca no seu discurso *Sobre a relação entre as artes plásticas e a natureza* (*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807) onde ressalta a relação entre beleza ideal e a natureza estabelecida pelo neoclássico. A passagem de Winckelmann à Schelling é precisamente colocada no artigo *Winckelmann e Schelling: da alegoria ao símbolo* de Márcio Suzuki. (Cf. SUZUKI, 2014 p.p. 26-38)

⁹³ Lacoue-Labarthe lembra do termo *Morgenrot* “A velha palavra de Jakob Böhme terá grande circulação, em todo caso, ali onde as coisas, nesses dez anos de fim de século serão decididas (...) Ou seja, sob o controle de Weimar, em *Jena*” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.212), apontando seu uso na influência de Schiller sobre os primeiros românticos.

⁹⁴ Não podemos desprezar a esperança e admiração que a Revolução Francesa desempenhou nos autores do idealismo alemão, mas, como vimos, foram os impactos da Reforma que verdadeiramente moldaram o espírito alemão. Com o desencadear da violência revolucionária, de certo que o espírito reformista se tornou preferível ao revolucionário em alguns autores. G.W. Hegel é o exemplo mais paradigmático. Ao traçar as duas maneiras de tomada da consciência do espírito na política, ou temos o despertar do povo ou um despertar dos governantes para as mudanças necessária. A primeira, revolucionária é tão imediata quanto o corte da guilhotina, a segunda é mais lenta, mas preferível porque não traz cortes e rupturas sociais. A revolução foi o caminho traçado pelos franceses, a reforma pelos prussianos. Na época, diante os horrores da Revolução, Hegel testemunhava as reformas de cunho próprio que a burocracia alemã adotou após os acontecimentos na França em 1789. (HEGEL, *On English Reform Bills*. In. *Political writings*. New York: Cambridge Press University, 2009, p.321, nota de rodapé 20)

⁹⁵ No artigo de abertura de seu *Fragments sobre Literatura e Filologia* (*Fragmente zur Literatur. Zur Philologie*, 1797-1803) F. Schlegel reverencia o primado de Winckelmann como moderno: “A diferença entre o clássico e o progressivo é de origem histórica, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto Winckelmann começa uma época inteiramente nova. [Meu mestre] Ele viu a diferença imensurável, a natureza da própria Antiguidade. Não teve seguidores” (SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments sobre poesia e literatura; Conversa sobre poesia*. São Paulo: Unesp, 2016 p.9).

que, ao mesmo tempo, sob os olhares atentos de Benjamin, curiosamente, também deu uma sobrevida ao drama barroco alemão como veremos mais a frente. Quando tomamos a questão do trágico, vemos que o *paragone* winckelmanniano, ainda que não tenha se preocupado de maneira adequada para a compreensão da tragédia, permitiu o desenvolvimento de uma teoria moderna sobre ela. A obediência firme com relação ao princípio de imitação dos antigos, manteve a poética de Aristóteles como uma régua inquestionável para justificação da tragédia e, também, condenação do próprio barroco alemão enquanto forma trágica. Mas, na mesma proporção, também pudemos observar os traços da modernidade que circundavam a sua interpretação sobre a alegoria - antecipando a maneira simbólica como a arte foi compreendida pelo romantismo - como também o caráter limitado e fechado de sua mitologia da arte, que, de certa forma, se relacionava com a liberdade e a autonomia da obra de arte, desenvolvida posteriormente nas filosofias idealistas especulativas. Ainda que timidamente, a modernidade já estava circunscrita na forma de pensar de Winckelmann⁹⁶ e, foi o seu reconhecimento e o desenvolvimento pela geração tutelada por ele, que deu contornos próprios ao problema do trágico, proclamando, se não independência, uma transcendência alemã à colonização grega.

Já antecipamos as razões histórico-filosóficas que inspiraram essa transformação, no entanto, para aqueles alemães, havia uma outra revolução que operava a síntese entre todas as referências da modernidade: a revolução copernicana de Immanuel Kant. A vanguarda romântica que emergia nos círculos da Universidade de Jena⁹⁷ foram alimentadas pelo pós-kantismo de Johan G. Fichte⁹⁸, vendo, no despertar do sono dogmático da filosofia kantiana que, contra a monarquia dogmática e anarquia cética, declarou a autonomia da razão e as fronteiras do conhecimento⁹⁹, o

⁹⁶Em seu *Fragmentos sobre Filologia II (Zur Philologie II)* vemos a modernidade da Antiguidade de Winckelmann: “Winckelmann é o histórico da doutrina da Antiguidade. Tudo começa com os modernos, e ao que parece, com a história. Minha intenção vai daqui até uma mitologia da doutrina da Antiguidade (SCHLEGEL, 2016, 224, p.85)”.

⁹⁷A cidade de Jena aparece como o berço da primeira geração de críticos e poetas românticos alemães. Ali, mais ao norte, se encontrava um ambiente de paz, longe dos conflitos iminentes da Prússia contra a França e, ao mesmo tempo, havia um ambiente acadêmico e universitário com grande liberdade, de onde aparecem G.W. Hegel, F.Schiller, F.Schelling e J.G.Fichte. Influenciados por ideias desses filósofos e pela modernidade iluminista que brotava da efervescência universitária os irmãos Friedrich e August Schlegel e companheiro Friedrich Novalis encabeçaram o projeto da revista *Athenäum* marcando o surgimento do romantismo.

⁹⁸Em 1794 Fichte foi designado a aceitar uma posição em Kiel como sucessor de Karl Leonhard Reinhold, tornando-se um dos nomes mais proeminentes do pós-kantismo na Universidade de Jena. (PINKARD, Terry. *German Philosophy 1760-1860: The legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 p.107) Pode-se considerar a formação iluminista dos românticos a partir do contato com ele, “através de Schlegel, Fichte se torna decisivo para toda evolução do romantismo, entusiasmado-se mesmo o filósofo, ao menos em um momento inicial, com uma escola que fecundava o seu pensamento e absorvia as preocupações da melhor parte da jovem elite intelectual da época. Encontraram em Fichte um romantismo pré-figurado, uma antecipação que vinha a definir as suas próprias aspirações” (BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do Romantismo*. Porto Alegre: Secretária de Educação e Cultura, Divisão de Cultura, Instituto Estadual do Livro, 1956, p.p.34,35), De tal maneira, Gerd Bornheim aponta que “Fichte pode ser considerado um dos fundadores do movimento, embora não se tenha proposto a fundar a escola romântica. (BORNHEIN, 1956 p.34).

⁹⁹Referência ao primeiro *Prefácio da Crítica da Razão Pura (Kritik der Reinen Vernunft, 1787)* em que Kant se utiliza de metáforas políticas para atribuir as causas da decadência da metafísica, uma disputa incontornável entre céticos e dogmáticos, sendo Hume aquele que o despertou do sono dogmático. (Cf. KANT, *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, AIX-AX, p.4)

próprio despertar do gênio frente a imitação proclamar a autonomia da obra de arte. Na filosofia crítica de Kant, a autonomia e a liberdade nasciam de maneira negativa pela capacidade da razão inferir limite ao seu próprio âmbito e escopo, e não da vontade infinita e ilimitada do pensamento sobre os objetos do conhecimento; era na aceitação das leis dadas pela própria razão que estava a garantia da ciência, da moral e do belo. Na estética, o conceito de crítica herdado de Kant, fundado pela reflexão, permitiu que o juízo estético abandonasse a mera questão do gosto, para fundar a “teoria do Belo e da Arte, a tentativa de constituição de um grande lirismo filosófico, o remanejamento da poética e dos modos e assim, a sistematização da poética dos gêneros, a problemática em geral da obra (Absoluta) ou do *Órganon*” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p.187), em outras palavras, já não se podia falar de uma obra de arte sem sua reflexão. Manifesta “no autoengendramento da obra como Sujeito” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p.187) se desenvolvia uma doutrina orgânica da arte como ciência do absoluto que reverberou, de maneira romântica, no casamento entre poesia e filosofia. Assim, no estabelecer dos limites sobre si própria, a relação filosófica com a literatura permitiu entender a poética com autonomia em sua própria teoria e autoconcepção, o que marcava uma postura importante de superação perante o mimetismo dos antigos que permitia destacar com propriedade o moderno.

Nos diversos significados e pontos-de-vista filosóficos que animaram o idealismo pós-kantiano, basicamente foi essa concepção de autonomia que permeou o século, “desde os ensaios de estética de Schiller e o *Athenäum* aos cursos de Schelling e os propósitos de Goethe” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p.187). Essa ideia de autonomia se faz presente em boa parte dos escritos românticos se apresentando como a estrutura comum programática do romantismo em torno da ilustração kantiana. Ao emprestá-la de Kant, os românticos acreditavam complementar a filosofia transcendental encontrando o absoluto no âmbito da arte e da estética a partir do que chamaram intuição intelectual. Segundo tal ideia, era na manifestação sensível da arte que poderíamos encontrar a identidade entre sujeito e objeto, unidade entre natureza e espírito, contingência e liberdade, condicionado e incondicionado, finito e infinito, e todas as variações presentes na série de oposições derivadas da dialética transcendental. A intuição inteligível também era um conceito retirado de Kant e desenvolvia um importante papel na dedução transcendental do conhecimento na medida em que, aparecia, ao lado do entendimento, como uma das fontes do conhecimento. “Intuição e conceitos constituem, pois, os elementos de todos os nossos conhecimentos, de tal modo nem conceitos sem intuição que de qualquer modo lhe corresponda, nem intuição sem conceitos pode dar um conhecimento (...) pensamentos sem conteúdos são vazios; intuição sem conceitos são cegas” (KANT, 2010, A51, B75, p.88). Enquanto os conceitos estavam no pensar sobre a representação, relacionada com a sensibilidade, para Kant, a intuição apresentava um modo

imediatamente da representação do objeto que podia se dar de modo empírico por meio das sensações ou de maneira pura ou intelectual quando diante da presença do objeto percebemos as formas puras da sensibilidade que precedem sua constituição empírica, o tempo e o espaço (KANT, 2010, A22, B36, p.63). Essa apreensão pura da sensibilidade, para se tornar conhecimento, tinha necessidade de passar pela mediação da imaginação até o entendimento que o representaria como conceito. Com a palavra final sobre o conhecimento, na filosofia transcendental, estava na universalidade do entendimento do sujeito e não na intuição do objeto a instância *a priori* do absoluto. Quando sustenta na arte a possibilidade do absoluto, o romantismo inverte o panorama kantiano, buscando demonstrar não no entendimento, mas na intuição intelectual, o lugar do absoluto do conhecimento; uma faculdade que mesmo sem a mediação geral do entendimento, de maneira autodeterminada e autônoma, também produz um objeto segundo legislação própria, mais condizente com a liberdade implicada na ideia de absoluto¹⁰⁰. Como expressão da sensibilidade e da liberdade, na estética, mais do que na moral e na teoria do conhecimento, prevalecia a intuição intelectual para qual o absoluto se revela. Dessa maneira, a experiência proporcionada pela sensibilidade intelectual da arte como condição de possibilidade do absoluto se constituiu como um ponto pacífico do movimento romântico, mesmo que, em constante mutação, a organicidade do pensamento romântico estivesse distante de uma homogeneidade¹⁰¹

As duas experiências de pensamento que delineiam melhor o impacto dessas mudanças na estética em relação à tragédia e o drama barroco alemão são: o simbólico, presente no sistemático

¹⁰⁰ Em Kant intuição era fundamental como requisito para o conhecimento, mas não era um tipo de conhecimento. Como uma faculdade do sujeito, ela era um dos elementos para o processo de conhecimento que dependia da mediação do entendimento como forma do conhecer. Já em Schelling a intuição intelectual se torna conhecimento absoluto na medida que apresenta o incondicionado onde, ainda sem a mediação dos conceitos do entendimento, o absoluto se encontra em máxima liberdade determinando a si mesmo. Schelling vê o absoluto acima da dicotomia sujeito e objeto que se estabeleceu nas filosofias representativas da modernidade, de tal modo, o absoluto não se apresenta nem na finitude do objeto e nem pode ser objetificado, condicionado como conceito. Assim, o absoluto só pode aparecer de maneira imediata no incondicionado, ou seja, por uma intuição intelectual (Cf. MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.82)

¹⁰¹ A primeira geração de românticos tinha interesse diversos no estudo da história, da filosofia e da crítica literária, o que possibilitava uma multiplicidade de interpretações em autores pouco sistemáticos e muitas vezes contraditórios em seus fragmentos. Apesar do panteísmo e da ideia de unidade ser atribuída aos românticos, não podemos afirmar propriamente que na unidade programática entre eles havia uma completa identificação de pensamento. Publicado nos últimos dois cadernos da revista *Athenäum, Conversa sobre poesia (Gespräch über die Poesie, 1800)* aparece como um belo exemplo da diversidade romântica, se apresentando como uma paródia do próprio Círculo de Jena na medida em seus personagens representam o pensamento de seus membros. Antônio é atribuído ao próprio autor, F. Schlegel, Andréa à seu irmão August; Ludovico reconhecido como Schelling e Lothario pode responder também por Novalis. O prólogo do diálogo confirma também a distinção: “Assim é a presente conversa, que deve contrapor opiniões completamente diferentes, cada uma das quais podendo mostrar seu ponto de vista, sob um novo prisma, o espírito infinito da poesia, cuja verdadeira essência quase todos, ora deste lado, ora daquele, aspiram a penetrar” (SCHLEGEL, 2016 p.486). Quando tomamos a vanguarda do primeiro romantismo, a escrita fragmentária de F. Schlegel muitas vezes se mostrava paradoxal e confusa tendo apresentando diferenças de um jovem Schlegel ainda preso aos estudos dos antigos com um autor mais maduro da revista *Athenäum*. Uma mesma transformação pode se atribuir ao itinerário intelectual de Schelling, dividindo sua filosofia em três fases, a filosofia da natureza (*Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, 1795-96), filosofia transcendental (*O sistema do idealismo transcendental*, 1800) e filosofia da identidade (*Filosofia da Arte*, 1802-03). (Cf. MACHADO, 2006, p.p.83,89)

Schelling, e o conceito de crítica, disponível no primeiro romantismo de Schlegel e Novalis. Dos passos que puderam ser dados para além do esquematismo do kantismo, a solução teórica que condensava o modelo de representação e autonomia de maneira mais marcante e significativa para a tragédia foi o conceito de simbólico desenvolvido por Schelling, entendido como princípio interno unificante entre significante e significado. O simbólico, apresentado desta forma, se solidariza com as pretensões de totalidade do idealismo especulativo que buscara a transcendência como afirmação e conjunção do Sujeito, da Arte e da História enquanto absoluto, ao mesmo tempo em que, fechado em si mesmo, atende as condições de possibilidade para a produção mitológica, tornando-se também um conceito chave, manipulado como prova ideal e decisiva contra o barroco alemão no tribunal da razão. “De fato com a notável exceção de Schlegel para quem a alegoria era o centro da peça e da aparência poética, o romantismo foi estranho a expressão alegórica em sua forma original” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.67)¹⁰² é, contra essa posição majoritária do romantismo alemão, que Benjamin polemiza no *Trauerspielsbuch* e, sobretudo, é por esse motivo que reivindica Schlegel, como testemunha de defesa nessa corte. Na crítica filosófica de Schlegel, Benjamin não deixará de encontrar os vícios da especulação partilhada ao romantismo alemão no desenvolvimento de sua filosofia como a ideia de unidade, da imediatidade da reflexão pela intuição inteligível ou no despertar de uma mitologia puramente alemã, mas também encontrará virtudes, descobrindo, mais do que resquícios do barroco alemão no romantismo, o legado romântico para sua própria filosofia. Esse itinerário é que percorremos agora.

Na filosofia de Schelling o simbólico aparece como uma evolução sintética das formas conhecidas de *exhibitio* que, escalonadas hierarquicamente, se apresentam das seguintes maneiras: como alegoria, defendida por Benjamin da acusação de destituir o sentido próprio do mito ao permitir outras significações a sua representação¹⁰³; como símbolo, representação direta daquilo que é, como definido por Schelling; e, no meio desses par conceitual, de modo intermediário, como esquematismo fundado na capacidade de julgar da razão herdada de Kant, que, aponta de maneira indireta e analógica à afinidade entre o fenômeno e sua semelhança externa, que sujeita a figura à sua forma conceitual (TORRES FILHO, 2004, p.113). Na contraposição entre a alegoria vista como

¹⁰² BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris. Editions Galilée, 1984

¹⁰³ No seu ensaio *O simbólico em Schelling* (TORRES FILHO, R. In. *Ensaio sobre filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004), Rubens Rodrigues Torres Filho aponta a alegoria vinculada a escola de Christian George Heyne que Schelling acusava de sequestrar a independência poética da mitologia travestindo-a com um outro sentido. Aqui são apontados três linhas de como poderia operar essa mudança de sentido. “O evemerismo (que na linha epicurista de Evêmero, vê na narração mítica a lembrança deformada de grandes acontecimentos e feitos humanos); o moralismo (que entende os deuses como personificação das qualidades morais) e o fisicalismo (que toma o mito como metáforas de fenômenos naturais)” (TORRES FILHO, 2004, p.116). O interessante é perceber que se a alegoria nas duas primeiras linhas moralista dizia muito do drama barroco alemão, tanto na sua concepção histórica-filosófica quanto na visão moralista do cristianismo e da Reforma, por outro lado a alegoria fisicalista também foi necessária à Schelling na sua filosofia da natureza (*Naturphilosophie*) ao ponto de ter que considerar a alegoria no seu escalonamento de formas de representação, como um dos movimentos da operação simbólica. (TORRES FILHO, 2004, p.117)

a exposição em que “o universal é intuído do particular” e o esquematismo onde “o particular é intuído do universal” (TORRES FILHO, 2004, p.114), o simbólico se apresenta como síntese “onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são um” (TORRES FILHO, 2004, p.114). Com o simbólico, Schelling se mantém nos termos da reflexão kantiana, mas dá um salto mais direto entre a identificação do representante com o representado e o particular no universal (TORRES FILHO, 2004, p.115). Mais próximo do panteísmo espinosano¹⁰⁴ e do idealismo hegeliano, “entre o procedimento esquematizante, que subordina o universal ao particular, e o procedimento alegorizante, que inversamente dissolve o particular no universal” (TORRES FILHO, 2004, p.115), o seu simbólico se apresenta de uma maneira mais absoluta, como perfeita solução poética em que “o universal é inteiramente o particular, ao mesmo tempo em que o particular é o universal inteiro” (TORRES FILHO, 2004, p.119). Como aquilo que é, o símbolo é a manifestação da universalidade que o torna absoluto como representação.

Com a ambição de superar a distância posta entre o pensamento formal do esquematismo e sua ação ‘alegórica’ na representação, Schelling vislumbrava na arte, em sua mitologia, um lugar privilegiado para manifestação do simbólico. A mitologia aparecia em Schelling como uma teogonia da consciência¹⁰⁵: ela remonta o caminho da consciência em seu estado mais puro, ainda contingente, que se coloca fora de si como representação divina, para depois, retornar, pelo conhecimento de Deus (Absoluto), como consciência efetiva de si, manifesta na unidade de suas representações simbólicas. “Já que nada mais é que o próprio mundo prototípico, a primeira

¹⁰⁴ O modelo panteísta metafísico de Baruch de Espinosa é acolhido prontamente no modelo fragmentário sobre o absoluto dos primeiros românticos: a *Ética* não deixa de ter exercido influência sobre as filosofias da natureza que se desenvolveram no romantismo. Em *Conversas sobre poesia*, o idealismo espinosano aparece ao lado do Iluminismo alemão como as fontes filosóficas da poesia moderna. Já na revista *Athenäum*, Schlegel demonstrava toda sua admiração ao filósofo ao se posicionar na querela aberta entre o panteísmo (*Pantheismusstreit*) e o niilismo (*Nilibilismusstreit*): “toda filosofia segundo o qual Espinosa não é filósofo deve parecer suspeita” (SCHLEGEL, 1997, At.274, p.96). Aqui, a recepção de Leibniz estava no centro da disputa. Schlegel diz que “Leibniz, como se sabe, mandou fazer suas lentes com Espinosa, e é este o único comércio que teve com ele ou com sua filosofia. Se também tivesse mandado fazer os olhos para poder ver ao menos de longe aquela região cósmica da filosofia, para ele desconhecida, que é a terra natal de Espinosa” (SCHLEGEL, 1997, At.270, p.95). Theodor W. Adorno atribui a esta recepção leibniziana o fracasso do Idealismo alemão à luz de Espinosa “Desde que Leibniz virou as costas para Espinosa, todo Iluminismo alemão fracassou, na medida em que perdeu o agulhão social e se conformou com afirmativas subservientes” (ADORNO, *Notas de literatura I*. São Paulo Editora 34, 2003, p.128)

¹⁰⁵ Jean-François Courtine nos descreve que uma teogonia nasce da relação entre mitologia e filosofia em Schelling. Na *Introdução histórico-crítica sobre a filosofia da mitologia* vemos que “foi somente graças a sua própria configuração histórico-interna que a filosofia pode se estabelecer uma relação que constitui o cerne da mitologia, desde que a própria filosofia começou a progredir por momentos diferentes, a se explicar a título de história, ainda que da consciência” (COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.221), nesta analogia percebe-se a filosofia enquanto história da consciência como uma mitologia. Essa mitologia, entretanto, tem sentido próprio e absoluto. “A mitologia, enquanto teogonia, é uma narrativa, o que ela relata é um processo real: os deuses de que fala não são ficções imaginadas por poetas, mas seres que existiram ou existem; existiram na consciência como representação (...) A mitologia – observa Schelling – seguramente não tem nenhuma realidade fora da consciência, mas se ela só transcorre nas determinações da consciência, isto é, nas representações, esse transcurso, essa sucessão de representações não poderia por ela mesmo ser, por sua vez, meramente representada como tal; ela teve que ter efetivamente ocorrido, ela teve que se produzir na consciência” (COURTINE, 2006, p.221); na busca por esse originário, a teogonia é o testemunho do devir de deus na consciência.

intuição geral do universo, a mitologia foi a fundação da filosofia, e é fácil mostrar que determinou também toda a direção da filosofia grega” (SCHELLING, 2010, p.78). Não era possível para filosofia reencontrar o caminho da consciência absoluta sem a passar pela sua pré-história na origem dos mitos, a mitologia “estabelece um elo entre inconsciente e consciente, uma passagem do plano pré-conceitual e pré-representativo ao plano do conceito e da representação” (SUZUKI, 1998, p.223)¹⁰⁶. Nisso está relacionada diretamente ao gênio artístico¹⁰⁷ definido como aquele que em sua inspiração une as forças inconscientes da natureza com as forças conscientes do espírito em uma obra de arte. Na sua categorização universal e simbólica, Schelling percebeu a mitologia como “o encontro entre a natureza e o espírito, o ser e o sentido e por isso a matéria-prima de toda arte” (TORRES FILHO, 2004, p.119). Ali estavam reunidas as duas fontes mais extremas do conhecimento: a física e sua necessidade causal correspondente a filosofia da natureza (*Naturphilosophie*), e o espírito e a sua liberdade ética representante do idealismo transcendental e do formalismo autônomo da razão (*Filosofia transcendental*); a confluência de ambos só poderia se dar em um sistema de arte a partir da sua poética simbólica (*Filosofia da identidade*) (Cf. TORRES FILHO, 2004, p.121). Na intuição intelectual, sem a mediação do entendimento, o símbolo era a maneira de trazer os fenômenos a razão, o símbolo não era conceituado, era intuído (e por isso um exemplar da coisa como ela é); em sua finitude, espelhava consigo a infinitude incondicional do absoluto (e por isso universal) (Cf. SCHELLING, 2010, p.121). De tal maneira, pelo simbólico é que Schelling pretendeu atender a vocação kantiana de unificação de suas três críticas, a arte em sua função simbólica seria “o único *organon* verdadeiro e eterno e, ao mesmo tempo, único documento da filosofia, pois nela a filosofia encontra a única forma de *Darstellung* (exposição) em que natureza e liberdade se reúnem e fica sem efeito a dicotomia kantiana entre o esquematismo da razão teórica e o ‘simbolismo’ - alegoria - da razão prática” (TORRES FILHO, 2004 p.115), na arte o símbolo artístico pacificava as tensões próprias da filosofia idealista especulativa apresentando, em sua mitologia, o absoluto.

Nestes termos é que os alemães cobravam sua carta de alforria, procurando ir além dos manuais aristotélicos; a partir das tratativas de Schelling se configura um novo capítulo sobre a

¹⁰⁶ SUZUKI, M. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998

¹⁰⁷ Nesse período, o gênio na estética tem uma função tão importante como o eu na filosofia. No parágrafo 49 da *Crítica da Juízo (Kritik der Urteilskraft, 1790)* Kant define o gênio pela “a originalidade modelar do dom natural de um sujeito para o livre uso de suas faculdades de conhecimento sujeito para o livre uso de suas faculdades de conhecimento”, aquele que pelo seu talento faz com que a própria arte ganhe uma nova regra. (KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. São Paulo: Vozes, 2018; §49 318 p.216). Com um dom natural que dá regra a arte, o gênio fornece a regra, mas não sabe explicá-la na medida que seu dom natural, a sua imaginação livre se relaciona a um entendimento não conceitual que produz representação segundo qual nenhum conceito é adequado. De tal maneira, “o gênio é um talento par ao qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, daí sua originalidade” (MACHADO, 2006, p.91), isto significa, de um lado, que não se pode ensiná-lo, suas ideias são abstraídas da obra, o que implica “que o gênio se opõe ao princípio de imitação” (MACHADO, 2006, p.91) a sua arte é modelo para despertar a originalidade de outros gênios, não para a cópia, e de outro lado.

história do trágico: a poética do trágico agora pode se dizer filosofia (Cf. SZONDI, 2004, p.23)¹⁰⁸. A partir do filósofo romântico o trágico deixa de ser simples objeto, oriundo das constatações e observações da tragédia e seus efeitos, para se manifestar como ideia. Enquanto ideia de tragédia, o trágico entra na modernidade de modo idealista com significação em si mesmo e se torna um tema de destaque da filosofia da arte de matriz germânica nos séculos XVIII e XIX, como também, nos oferece importante e paradoxal perspectiva sobre o drama barroco alemão do século XVII. Na esteira da filosofia crítica inaugurada por Kant, a filosofia do trágico de Schelling aparece, contra o dogmatismo, fundamentada na questão da liberdade ou seu confronto com a necessidade da natureza. Essa era a pretensão de suas *Cartas sobre o dogmatismo e criticismo (Briefe über Dogmatismus und Kritizismus, 1795-6)*, a resolução de uma dialética filosófica *par excellence* entre a subjetividade absoluta ainda não condicionada por nenhum objeto, o ‘Eu absoluto’ e do objeto absoluto como ‘Não-Eu’, entre o incondicionado e o condicionado, a liberdade e a necessidade natural (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.189). Na abertura da sua seção sobre a tragédia em sua *Filosofia da Arte (Philosophie der Kunst, 1802-3)* a questão é definida dessa maneira:

O essencial da tragédia é, portanto, um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva, o qual o conflito não se encerra com uma ou outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença; ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas (...)Somente ali onde a necessidade inflige o mal, observamos, ela pode aparecer verdadeiramente em conflito com a liberdade” (SCHELLING, 2010. p.316)

Em sua teoria, o que caracteriza a essência do fenômeno trágico é sempre a relação conflituosa entre a liberdade do sujeito e a necessidade do destino, o que se configura como diferença entre antigos e modernos é a maneira como se dá essa relação. A concepção de liberdade em Schelling pode muito bem ser vista a maneira idealista que tinha na “essência do Eu, o alfa e ômega de toda a filosofia” (SZONDI, 2004, p.30), o sentido filosófico do trágico estava na afirmação da liberdade. Ao se debruçar sobre as tragédias gregas e aos efeitos de felicidade e infelicidade atribuídos à Aristóteles, Schelling já dispunha de uma interpretação moderna e dialética. Para ele, no pensamento antigo, “o objeto da tragédia é aquele que nem sobressai, especialmente, pela virtude e justiça, tampouco cai em desgraça pelo vício e pelo crime, mas por um erro” (SCHELLING, 2010, p.317). O mito de Édipo seria um exemplo disto enquanto personagem trágica na medida em que “é necessariamente culpada de um crime” e “a mais alta infelicidade concebível é se tornar culpado, pela fatalidade, sem verdadeira culpa” (SCHELLING, 2010, p.317). Neste desfecho infeliz, a questão da necessidade se torna determinante para o destino trágico da personagem que ainda não tem consciência do que lhe espera e não era responsável direto por seu

¹⁰⁸ SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar edições, 2004.

‘crime’. Mas, o que poderia parecer “o sucumbir ao poder superior do elemento objetivo” (SCHELLING, 2010, p.317) e externo, toma outro rumo repentinamente. Em acordo com a moralidade e maneira de agir dos antigos, na medida em que, inocente, o herói assume voluntariamente a punição imposta pelo destino, ele transfigura a necessidade em liberdade. O caráter voluntário era de fato importante para o equilíbrio no jogo da liberdade com a necessidade que parecia predominar. “O herói tinha que lutar contra a fatalidade, senão de modo algum haveria conflito, exteriorização da liberdade; ele tinha que sucumbir àquilo que está sujeito a necessidade, mas para não deixar a necessidade vencer” (SCHELLING, 2010, p.318). Quando ele assume por vontade própria o castigo ele virava o jogo, uma vez que, “o maior pensamento e a maior vitória da liberdade é suportar voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir, porém ainda com uma declaração de vontade livre” (SCHELLING, 2010, p.319). Nesta reconciliação é que podemos ler, tanto a necessidade, como a liberdade em sua profunda indiferença, simultaneamente como vencedoras e vencidas. Aos modernos não coube construir o trágico da mesma maneira que os antigos, pela única razão de que era outro valor de moralidade que estava em questão; eles “recorreram mais frequentemente a este caso de representar grandes crimes sem suprimir a nobreza dos costumes e, por isso, de pôr a necessidade do crime na força de um caráter indômito” (SCHELLING, 2010, p.322), individualizando a culpa do herói. A suprema moralidade caracterizada pela integridade dos costumes entre os gregos, na modernidade é representada pela livre vontade fornecida pelo entendimento. Assim, na falta de um destino e de uma necessidade exterior, é diante da contingência da liberdade, no interior do sujeito, das escolhas que o próprio herói faz, é onde se manifesta o conflito trágico na modernidade.

A filosofia do trágico schellingniana não se libertou completamente de Winckelmann na medida em que, a poética dos gregos continuavam no horizonte “de maneira subjacente, uma teoria do efeito trágico” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.188), de matriz aristotélica continuava a se flexionar sobre as questões próprias da modernidade, mas, na contradição trágica entre liberdade e necessidade, que podiam ser transpostas para o conflito entre a consciência-de-si e o desejo de saber, entendimento e vontade, se reconfigurou uma nova relação para apreensão da tragédia percebida no modo como Schelling formula a sua pergunta no ensaio *Sobre o dogmatismo e criticismo*. “Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de suas tragédias” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.188), aqui as paixões de temor e medo, que poderiam ser destacadas no décimo-terceiro capítulo da poética aristotélica, são substituídas pela razão especulativa que, mais profundamente, representa a ameaça moderna sobre a concepção antiga da tragédia, como nos mostra a releitura da pergunta por Lacoue-Labarthe. “Pode-se entender, sob a formulação de

Schelling: como a razão grega (quer dizer, no fundo: como a filosofia) pode se purificar da ameaça que representava para ela a contradição ilustrada pelo conflito trágico?” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p.191). A catarse que poderíamos ouvir como eco da tragédia ática na filosofia moderna do trágico, passa por uma adaptação ao pensamento metafísico-especulativo dos modernos, de modo que não exerce o mesmo papel que tinha para os antigos. Há uma conciliação entre a definição de Aristóteles e a estética moderna, de modo que, a purificação das paixões pela ação trágica que faz o homem antigo transcender ao destino é entendida como purificação da alma pelo sublime estético que liberta o homem moderno e o reconcilia com sua natureza enquanto absoluto (COURTINE, 1988, p.p.218, 219)¹⁰⁹. Dessa forma, vemos a transposição da lógica aristotélica para o espírito que se vê diante da estrutura contraditória da representação especulativa da qual deve se purificar para se positivar como absoluto enquanto realização da liberdade.

Com essas transformações em curso, pode-se afirmar: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia, apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p.23)! A partir de suas concepções sobre o simbólico e o mitológico, nascia uma filosofia própria que passou a exercer papel preponderante no pensamento filosófico alemão, inaugurando uma nova forma de se debruçar sobre o fenômeno trágico. A importância que essa filosofia do trágico exerceu sobre os eventos culturais da época e em sua recepção em relação ao barroco alemão causa estranheza a lacuna que Schelling representa nas interpretações benjaminianas sobre o barroco e o romantismo. Em *Origem do drama barroco alemão* a única menção ao filósofo do trágico é uma aproximação do caráter alegórico com a epopeia, a relacionando com o determinismo da natureza: “a Odisseia é a história do espírito humano, a Ilíada a história da natureza” (BENJAMIN, ODTA, p.177; GS I, p.344). Benjamin admite a plausibilidade desta relação apontando que “de fato, a epopeia é a forma clássica de uma história da natureza significativa, tal como a alegoria é a sua forma barroca” (BENJAMIN, ODTA, p.177; GS I, p.344), mas não deixa transparecer que, ao mesmo tempo, em que a alegoria tem como mãe a natureza, seu pai é a história: “a expressão alegórica nasceu da curiosa combinação entre história e natureza” (BENJAMIN, ODTA, p.178; GS I, p.344) e, ao contrário do idealismo de Schelling, aos olhos de Benjamin, é justamente a paternidade histórica que se perde com exibição simbólica, imediata e momentânea. Mas também, indo mais afundo, Benjamin pode perceber nessa combinação entre história e natureza uma afinidade eletiva com romantismo e seu conflito entre liberdade e necessidade. Ao mesmo tempo em que o drama barroco alemão poderia ser hostilizado pelas pretensões simbólicas do romantismo, ele também, retratando a sua maneira os conflitos

¹⁰⁹ COURTINE, Jean François. Tragédie et sublimité. In *Du Sublime*. Paris. Belin, 1988

filosóficos-especulativos, pode ser ecoado como forma pré-histórica da tragédia romântica, os dramas de destino representados por Ludwig Tieck, Zacharias Werner e H. W. von Gerstenberg¹¹⁰.

Mas, se no debate sobre o trágico, ou, na aproximação do romantismo com os dramas de origem barroca, a ausência de Schelling era problemática, a pouca evidência das ideias do romântico em doutoramento, onde Benjamin realiza um trabalho de cunho acadêmico marcado pela álgebra do romantismo alemão, pode parecer um escândalo. A sua justificativa desta falta bibliográfica, no entanto, é mais simples do que gostariam um sensacionalismo polemista: muito mais próximos aos primeiros românticos, a maneira como Benjamin considera o romantismo está completamente em desacordo com a filosofia de Schelling. Na leitura benjaminiana, “os românticos despotencializam a intuição intelectual, mas Schelling lhe dá um significado ainda maior que Fichte” (MENNINGHAUS, 2002, p.37)¹¹¹. O romantismo, “nega o inconsciente na arte e postula um contexto completamente consciente da reflexão” (MENNINGHAUS, 2002, p.37), o que iria na contramão do absoluto de Schelling que aparece como “algo eternamente inconsciente no qual não há nenhuma duplicidade e que, precisamente porque toda consciência é condicionada em uma duplicidade, pode nunca alcançar a consciência” (MENNINGHAUS, 2002, p.37). Aos olhos de Benjamin, ainda que os primeiros românticos reconhecessem, no modo de autorrepresentação, do absoluto de forma reificada, eles suscitavam, ao menos, na reflexão, a dualidade expressa na representação; ao contrário de Schelling que, na busca por fazer a arte desempenhar um papel de superação entre a antítese da consciência e da inconsciência, constituiu um sistema absoluto baseado em uma universalidade inconsciente que atribuiu à reflexão e sua representação um valor negativo que liquida a identidade pretendida (Cf. MENNINGHAUS, 2002, p.38). A crítica de Benjamin aqui iria já na mesma direção do simbólico que na unidade daquilo que é, universal, estaria reificado e autorrepresentado, não apresentando os contrastes da reflexão, tal como da significação como a alegoria. Na leitura que Benjamin faz do romantismo, a forma decisiva com que o autor trata a filosofia do trágico e da arte aparece de maneira secundária e pouco frutífera para a dissertação; desprovido de alguns textos que não estavam disponíveis na época e de uma leitura que só mais recente acentuou diferenças significativas entre os românticos, a carência de Schelling no estudo sobre o romantismo só se dava de maneira direta para não comprometer a

¹¹⁰ Benjamin aponta a proximidade do Barroco para com o Romantismo tanto no processo miniatural da moral nos dramas de destino que vão de Calderón à Tiecks como também com a filosofia musical dos românticos (cf. BENJAMIN, ODTA, p.75-77; GS I, p.230). Jane O. Newman sublinha essa proximidade apócrifa do drama barroco alemão nos dramas de destino românticos. Segundo ela muito da sobrevida do barroco alemão veio por essa antecipação dos dramas de destino que se desenvolveram sua melhor forma nos dramas de Calderón e Shakespeare, no romantismo alemão essa forma datada do próprio barroco alemão retorna a sua origem de maneira indireta, pela tradução desses autores realizadas por Johann D. Gries, L.Tieck, e F. Schlegel (Cf. NEWMAN, 2011, p.75)

¹¹¹ MENNINGHAUS, Winfried. Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection. In. BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice.. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.

tese, sendo o autor incorporado relativamente nos comentários sobre as noções e os pensamentos de F. Schlegel e Novalis (cf. MENNINGHAUS, 2002, p.38). De tal maneira assumimos a mesma hipótese no livro sobre o drama barroco alemão: como se fosse uma alegoria de Benjamin, Schelling se esconde o tempo todo pela luz do simbólico.

O descompasso fundamental que se estabelece entre a visão de Benjamin e Schelling na interpretação do barroco alemão está definida na questão do simbólico em relação à alegoria, mas não deixa de se notabilizar por uma questão, acima de tudo, metafísica que se apresenta, no eco das concepções de trágico em questão, nas diferenças metodológicas entre a filosofia do trágico em relação à filosofia da história do trágico. Ao inaugurar a filosofia do trágico, Schelling pode instituir o trágico como idealidade que, a leitura desatenta, poderia aproximar a pretensão de Benjamin para com o barroco alemão, também originado enquanto ideia. Todavia, para Benjamin “a própria história da filosofia do trágico não está livre da tragicidade. Ela é como o voo do Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto” (SZONDI, 2004, p.77), de tal modo que, “ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba sem forças” (SZONDI, 2004, p.77). A analogia mitológica de Peter Szondi procurava mostrar que no pensamento benjaminiano a filosofia do trágico deixara de apreender o próprio trágico nas suas generalizações. Benjamin renuncia a um conceito geral de trágico, de modo que a sua assertiva sobre o trágico procura se colocar não como uma filosofia do trágico, e tampouco como uma poética, mas como uma filosofia da história do trágico. O caráter histórico do trágico é o que deve ser ressaltado em sua relação com a ideia, uma vez que ele, enquanto filosofia, não deixa de pretender conhecer uma ideia da tragédia que não se porta de maneira formal e atemporal, colocando o trágico independente e dissociado de tudo como um em si mesmo, mas ligada a uma situação histórica que ajude na sua compreensão em suas formas históricas, como vemos na tragédia ática e no drama do Barroco. É aí que encontramos Friedrich Schlegel.

Das mais diversas influências que se podem atribuir à consolidação do pensamento de Benjamin, Schlegel é pouco referenciado pela importância que exerce no desenvolvimento do projeto crítico-filosófico benjaminiano. Na relação entre ambos podemos identificar uma convergência de pensamento que, não sem crítica e modificações, auxiliou na constituição de uma teoria epistemológica que se segue dos estudos sobre o barroco alemão até as *Passagens* de Paris. A filosofia da história do trágico será tributária dessa aproximação que começamos a esboçar pelas semelhanças na filosofia da linguagem. Em um trecho da *Filosofia da História (Philosophie der Geschichte, 1828)*, Schlegel se refere a uma linguagem perdida:

No início o homem tinha a palavra (*Wort*) e esta palavra era Deus; e a da potência viva que lhe foi dada na e com a palavra, proveio a luz da sua existência. (...) Enquanto a harmonia interna das almas não fora incomodada e dilacerada e a luz do espírito não fora deste modo obscurecida, a linguagem não podia ser outra coisa senão simples e bela expressão da clareza interna; e, portanto, só poderia haver uma linguagem. Contudo, depois que o intrínseco da palavra conferida a humanidade por Deus, foi obscurecido e a conexão divina foi perdida, logo a linguagem externa também teve que cair, então na desordem e na confusão. A verdade divina homogênea foi coberta com poesias naturais sensíveis, enterrada sob imagens enganosas e até mesmo, finalmente, desfigurada numa miragem horrível. Também a natureza, que, no início, permaneceu como um claro espelho da criação de Deus, aberto e translucido diante dos olhos claros da humanidade, tornou-se então mais incompressível a ela, estrangeira e assustadora. Uma vez afastado da divindade, o homem caiu também, internamente e consigo mesmo, sempre mais em conflito e numa confusão. Assim surgiu, então essa quantidade de línguas que não se entendem entre si” (SELIGMANN-SILVA, 1999 p.24)¹¹²

Esta longa passagem não deixa de antecipar traços de *Sobre a linguagem geral e linguagem do homem* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916)¹¹³, no qual Benjamin discorre sobre a linguagem também pela da metáfora teológica da criação e a queda do homem. Ali também vemos como se deu a descontinuidade entre linguagem e verdade, ou, entre significante e significado, a partir do ato de Criação. Como em Schlegel, Benjamin vê uma vinculação entre a humanidade e Deus a partir de uma língua originária adâmica, a palavra de Deus, e o ato humano de dar nome as coisas. Na sua onipotência ao criar as coisas nomeando-as, a linguagem incorpora a criação de maneira imediata, a clareza interna à luz do espírito, tal como pretendia o símbolo. A coincidência entre a aparência e a coisa em si, “a relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro meio do conhecimento” (BENJAMIN, LGLH, p.61; GS II p.148). Aos homens “é conferido o dom da língua, que o eleva acima da natureza” (BENJAMIN, LGLH, p.60; GS II p.148) e o aproxima de Deus. Para Benjamin, “Deus criou o homem à sua imagem, criou aquele que conhece à imagem daquele que cria” (BENJAMIN, LGLH, p.61; GS II p.149) e não pela palavra, de modo que deu ao homem a capacidade de conhecer as coisas à medida que as nomeia. Esse conhecimento pela linguagem não é um ato de criação, está já foi realizada por Deus, mas de tradução da língua muda das coisas para a linguagem do homem. O *logos* não se trata de dar nome a algo que não tem, mas de traduzir a língua imperfeita das coisas para uma língua mais perfeita, próxima de Deus, que é a humana. Contudo, essa linguagem adâmica e paradisíaca do homem se perde pela sedução da serpente, representante do julgamento moral, o juízo do que é bom e do que é mal. O pecado original é o momento de nascimento da linguagem humana, pela qual “a palavra deve comunicar

¹¹² SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999

¹¹³ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem geral e linguagem do homem*. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo, Editora 34, 2013; Op. Cit. II, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*; p.p. 140-156

alguma coisa (afora de si mesma)” (BENJAMIN, LGLH, p.67; GS II p.153), comunicar o exterior. Aí aparece o que Schlegel apontou pela obscuridade da conexão divina, a desordem e confusão da linguagem externa que separou o homem de Deus, da natureza e o isolou em si mesmo. A sentença do pecado original é a perda da imediatilidade da palavra para com o conhecimento, como mero signo, a palavra vira um meio para um conhecimento que não lhe é adequado, mantendo distância do significado. Nesta explicação já podemos observar a incompletude da representação que busca um acabamento, a força motriz que o idealismo romântico que buscou solucioná-la na estética e, sobretudo, o motivo pelo qual Benjamin critica a pretensão simbólica em relação à alegoria.

Com afinidade de pensamento e o esforço em situar-se em relação as fraturas abertas pelo kantismo, Benjamin fez da questão da representação o centro das atenções de sua filosofia do trágico e acreditou encontrar no romantismo de F. Schlegel uma possibilidade de junção entre crítica e história, como procurou demonstrar em seu doutoramento¹¹⁴. Seu ponto de partida eram as cisões da modernidade que perduravam: na continuidade do kantismo, foi o conceito de reflexão de Fichte que tinha se sobressaído na busca por unificar as antinomias entre sujeito do objeto e, de onde, este primeiro romantismo retira inspiração. A novidade introduzida por Fichte era “dar interpretação mútua do pensamento reflexivo e conhecimento imediato” (BENJAMIN, CC, p.30; GS I, p.19)¹¹⁵, isto é, localizar o conhecimento imediato na reflexão; uma dificuldade porque tudo que é refletido cai nas leis da representação do objeto, torna-se mediado por uma consciência “pelo simples ato de ter uma reflexão direcionada” (MENNINGHAUS, 2002, p.22). Em sua *Doutrina da Ciência (Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie, 1794)* vemos que Fichte radicaliza a posição iluminista ao excluir de vez a coisa em si; na “radical oposição entre dois mundos, o único caminho para superação do dualismo é a abolição de um de seus termos. Nesta

¹¹⁴ Howard Caygill nos demonstra a relação entre o *Programa da Filosofia vindoura (Über das Programm der kommenden Philosophie, 1917)* e o seu doutoramento desenvolvido em Berna em 1919. Em cartas à Scholem de 7 de dezembro de 1917, o crítico ressalta a intenção de Benjamin em desenvolver sua tese de doutoramento em Kant. Já em janeiro de 1918 o a realização da noção de experiência do kantismo ganha cores definitivas para Benjamin com o Romantismo alemão. (Cf. CAYGILL, H. *Walter Benjamin: the colour of the experience*. London. Routledge, 1998, p.40). Contudo, na maneira como se relacionam os projetos em torno de um interesse pessoal de Benjamin no conceito de experiência, como Winfried Menninghaus nos indica, não devemos atribuir à interpretação de Benjamin sobre os primeiros românticos, que aqui exporemos, uma fidelidade ao pensamento romântico em si mesmo (MENNINGHAUS, 2002, p.p.19-28.). Essa interpretação já possui visões filosóficas próprias de Benjamin o que o auxilia na aproximação das teorias. Rodolphe Gasché sugere esta pouca precisão: “Benjamin se utiliza de uma argumentação dispersa e faz uso livre das citações que em certas ocasiões são empregadas para dizer o contrário do que dizem em seu contexto original. A exegese de alguns conceitos (tal como o central conceito de reflexão) é essencialmente limitada e distorcida (...) A tese faz uso extremamente seletivo do material, seletivo ao ponto de fazer silêncio a respeito daquilo que não se ajusta as suas concepções ou aniquilá-las” (GASCHE, R. *The sober absolute: on Benjamin and early romantics*. In. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002, p.51). Contudo, apesar de toda problemática filológica e argumentativa, ainda assim, os comentadores e a própria história da filosofia creditam admiração a dissertação de Benjamin, não porque se tornou uma das principais obras de referência sobre o período e nem por uma intuição genial de Benjamin sobre os românticos, mas principalmente porque Benjamin transferiu para os românticos a sua própria teoria filosófica.

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Conceito de crítica de arte do romantismo alemão*. Trad. SELIGMANN-SILVA, Márcio. São Paulo, Iluminuras, 2011; Op. Cit. I; *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. p.p.7-122

alternativa, ou existe a liberdade, e neste caso não há necessidade natural, ou existe determinismo da natureza, e então não pode haver liberdade” (BORNHEIM, 1956, p.37). Colocando-se ao lado da liberdade¹¹⁶, Fichte apresenta, como primeiro princípio, o Eu definido como “uma ação que tudo condiciona e que não conhece condicionamento, algo absolutamente originário e absolutamente universal (...) entendido como autoconsciência pura” (BORNHEIM, 1956, p.37). Diante deste Eu metafísico¹¹⁷, o objeto perde de vez sua dignidade em relação ao sujeito; a cisão entre conceito e seu fenômeno iniciada por Kant é radicalizada. A intuição, antiga ponte para o mundo externo, deixa de ser um mero receptor da natureza para desempenhar um papel intelectual¹¹⁸, a reflexão não se dá mais sobre conteúdo algum externo a consciência, mas sim, como reflexão de uma forma da própria consciência. Como “ciência de algo, mas não este algo mesmo” (BENJAMIN, CC, p.31; GS I, p.20), não há mais expectativa de conhecimento real, o que não impede o filósofo de narrar e descrever o que vê como forma científica; a garantia e a legitimidade estatutária da doutrina filosófica estaria no Eu. Com a suspensão da oposição do sujeito para com o mundo, a reflexão, por sua vez, definida como “o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma” (BENJAMIN, CC, p.31; GS I, p.20) aparece como um ato de conhecimento interno estabelecido entre a forma que faz da forma da forma o seu conteúdo como um processo de autoconhecimento. Na posição de centralidade do sujeito, “as formas da consciência em seus transpassamentos mútuos, constituem o único objeto do conhecimento imediato, e este transpassamento constitui o único método que permite fundar e compreender aquela imediatez” (BENJAMIN, CC, p.32; GS I, p.21). Como aqui a relação se constitui na reflexão por elementos de mesma natureza formal no interior de um mesmo sujeito como relação do Eu com o Não-Eu, Fichte postula que a relação da forma com a forma da forma, em um ato de autoconhecimento, não deixa de se dar imediatamente.

Contudo, a natureza teórica de sua intencionalidade pressupõe também uma razão prática, uma vez que a reflexão é tomada como uma ação da inteligência, “uma ação livre, algo que já é em si forma, a ação necessária” pela qual “é acolhido como conteúdo uma nova forma, a forma do saber ou da consciência, e por isso, aquela ação é uma ação de reflexão” (BENJAMIN, CC, p.31; GS I, p.20). Ao procurar “preencher e determinar mutuamente a sua natureza puramente formal, o seu

¹¹⁶ “Na leitura de Benjamin, Fichte tentou governar o processo de reflexão pelo recurso do sujeito ou do Eu que continuamente reflete sobre si mesmo e ao fazê-lo descobre-se como sujeito ativo e prático no mundo” (CAYGILL, 1998, p.41). Aqui revela sua transcendência para com a necessidade da natureza, é nisto que constitui sua liberdade.

¹¹⁷ Bornheim faz um esclarecimento importante sobre o princípio metafísico do Eu. “Não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supraindividual, de um Eu puro, aquilo que traz em si de divino, de Absoluto, pois, de fato, o Eu de Fichte não deixa de apresentar analogias com o espírito absoluto” (BORNHEIM, 1956, p.37)

¹¹⁸ Aqui se dá uma diferença crucial entre Kant e Fichte. Ao conceber a intuição como intelectual, Fichte borra as fronteiras entre entendimento e intuição estabelecidos por Kant como as duas fontes do conhecimento. De naturezas distintas, para Kant a questão era como descrever a passagem entre a intuição que nos fornece o conteúdo das representações para o entendimento que dá sua forma, e, não dissolver um no outro como uma coisa só.

vazio”, Fichte reconhece duas maneiras de ação infinitas do Eu, a saber, a reflexão e o pôr”, de modo que, “a ação é uma reflexão que põe, ou um por refletido, um pôr-se como pondo” (BENJAMIN, CC, p.33; GS I, p.22). Nessa enigmática relação entre reflexão e ‘pôr’ estabelecia-se uma lógica dialética em que “o Eu põe-se (A), contrapõe-se na imaginação um Não-Eu (B). A razão intervém e determina a acolher B no A determinado (no sujeito): mas então o A, posto como determinado, tem de ser mais uma vez delimitado por um B infinito (...)” (BENJAMIN, CC, p.33; GS I, p.22), em um movimento que se segue infinitas vezes da mesma forma. Ao reconhecer o Eu como primeiro princípio, Fichte “busca destacá-lo, despi-lo de tudo aquilo que não é ele próprio” e encontra “a esfera do Não-Eu (...) como mero produto do Eu puro” (BORNHEIM, 1956, p.41). Ao contrário do Eu, o Não-Eu põe-se como “uma sequência de atos, e cada ato é algo de limitado e determinado, dotado de um conteúdo distintivo”, (BORNHEIM, 1956, p.xx) uma consciência individual pela qual a humanidade se confina, mas que, para não recair nas velhas antinomias, aparece derivada do próprio Eu; “basta notar que esta atividade limitadora do Não-Eu é em função do próprio Eu, posto que o Não-Eu não tem consistência própria, não é por si mas pelo Eu” (BORNHEIM, 1956, p.42). Como o sistema fichteano não assume nada fora da interioridade do sujeito, o Não-Eu têm como fonte originária o próprio Eu, se colocando de maneira inconsciente e desenvolvendo um papel paradoxal, mas não menos importante para o conhecimento, na medida em que impõe limite a ação do Eu, que aparece ilimitada.

Aos olhos de Benjamin, Fichte assume que a reflexão é potencialmente ilimitada, mas não desconsidera a infinitude como uma tarefa sem fim na qual nunca se chega a uma conclusão. Fichte reconhecia um problema na infinitude do movimento de reflexão e posição, uma vez que, “para cada consciência, precisaremos de uma nova consciência, cujo objeto é a primeira, e assim ao infinito; logo jamais chegaremos a poder admitir uma consciência efetiva” (BENJAMIN, CC, p.35; GS I, p.24). Neste sentido a sua solução foi procurar freios em relação a infinitude, e aqui se separam os caminhos do pós-kantismo. “O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do processo” (BENJAMIN, CC, p.32; GS I, p.21). Contudo, de outro lado, não era essa a intenção de Fichte que, ao reconhecer um problema para realização dialética do absoluto, “se empenha por toda parte em excluir a infinitude da ação do Eu no âmbito da filosofia teórica e em remetê-lo para o da prática” (BENJAMIN, CC, p.33; GS I, p.22), de menos interesse aos românticos¹¹⁹. Na interpretação do problema da infinitude é que se

¹¹⁹ Ao analisar essa passagem, Winfried Menninghaus aponta uma inconsistência da interpretação de Benjamin em relação a Fichte, na medida em que, pela valorização da ação prática do Eu, do ‘por’ e não da ‘reflexão’ se descaracteriza a importância de seu método teórico filosófico. Para o crítico, “Benjamin chega à tese de que a reflexão não é o método da filosofia fichteanana” (MENNINGHAUS, 2002, p.25) enquanto, ao contrário, nunca houve um abandono da teoria em relação a prática. Para Fichte “deve-se procurar em todos os lugares aqueles modos necessários da ação

estabelece a linha divisória entre os românticos e seu mestre; de um modo curioso, o que aparece como falha para as intenções sistemáticas do pensamento fichteano, apareceu como fundamento pelo qual os primeiros românticos o imitavam e lhe davam um impulso completamente novo.

Os românticos viram, antes, na natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo. Assim que, na história da filosofia, em Kant, senão pela primeira vez, ao menos de maneira explícita e enfática, afirmou-se a possibilidade de se pensar uma intuição intelectual e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade no campo da experiência, veio a tona um múltiplo e quase febril reconquistar este conceito para a filosofia como garantia das mais elevadas pretensões” (BENJAMIN, CC, p.30; GS I, p.19)

Na busca por uma solução formal para a questão do infinito, Fichte encontrou “uma atitude do espírito, na qual a consciência de si está dada imediatamente, e que não precisa para produzi-la, de uma reflexão, a princípio, infinita” (BENJAMIN, CC, p.35; GS I, p.25). Esta atitude foi percebida no pensar como intuição intelectual, definida onde “a consciência imediata do pensar é idêntica ao estar consciente de si. Devido sua imediatez, ela é denominada intuição” (BENJAMIN, CC, p.35; GS I, p.25). A intuição intelectual se constituía como uma operação formal do sujeito em que, ao mesmo tempo, tínhamos a apreensão imediata do Não-Eu delimitada pela representação e a restrição da reflexão no pensar a partir dos limites da autoconsciência do Eu. Os românticos foram simpáticos a esta definição fichteana de intuição intelectual, mas, na medida em que perceberam que “nesse estar consciente de si, no qual intuição e pensar, sujeito e objeto, coincidem, a reflexão, sem ser eliminada, é banida, aprisionada e despida de sua infinitude” (BENJAMIN, CC, p.35; GS I, p.25), a desenvolvem, de modo contrário, pela infinitude da reflexão, que não deveria ser abandonada, como vemos na citação de um trecho de *Lucinde*: “o pensar tem a particularidade de próximo a si mesmo, pensar sobre aquilo que ele pode pensar sem fim” (BENJAMIN, CC, p.29; GS I, p.18), e, sim, solucionada de “seu percurso infundável e vazio” (BENJAMIN, CC, p.36; GS I, p.26). No romantismo, o “subjetivismo tende a ser transcendido através de um alargamento sempre maior do Eu, dando-lhe uma dimensão metafísica, que se confunde com o Universo e, em última análise, com o Absoluto” (BORNHEIM, 1956, p.55). Motivados pelo conflito entre a infinitude do ideal e a finitude do real, esta era a resposta que buscava: ao mesmo tempo, afirmar a dimensão teórica, na liberdade infinita do Eu, e uma dimensão prática, na relação objetiva do pensar com a efetividade do mundo e na relação intersubjetiva do Eu para com outras consciências. Ao buscar unidade entre reflexão e realidade, o subjetivismo absoluto dos românticos considera que “todas as unidades do real são dotadas com a estrutura do sujeito” (GATTI, 2009, p.35)¹²⁰, e de tal maneira, “o lugar da

do espírito humana pela reflexão” (MENNINGHAUS, 2002, p.25), mesmo na intuição intelectual, que a reflexão não compreende e nem transcende, ela está presente como modo filosófico.

¹²⁰ GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

reflexão não é a ação do sujeito, mas o *médium*” (CAYGILL, 1998, p.41) que pode ser identificado na arte. A reflexão deixa de ser produto do sujeito para se manifestar como uma conexão no absoluto, “a visão da experiência como configuração infinita dissolve qualquer noção de sujeito capaz de ocupar posição fixa pela reflexão, uma vez que todas as reflexões são infinitamente mediadas por outras reflexões” (CAYGILL, 1998, p.43). O conhecimento não se dá no sujeito, mas através de um sujeito pelos desdobramentos infinitos da conexão imanente entre as suas unidades relativas, reflexão e intuição. Como o conhecimento surge como produto de um movimento cíclico de interação em que a consciência sai de si e retorna para si, ela não pode estar limitada em suas interações, pois, assim se estabeleceria a conformação ou subordinação do mundo a um sujeito, seria apenas um conhecimento relativo e parcial. Desse modo, o infinito se faz necessário.

A transformação romântica se dá, sobretudo, no entender a infinitude da reflexão não como uma “infinitude da continuidade, mas na infinitude da conexão. Isto é decisivo, justamente com o seu caráter temporal inacabável e antes mesmo dele, que deve ser compreendido de outra maneira que não uma progressão vazia” (BENJAMIN, CC, p.36; GS I, p.26). A infinitude da reflexão não deveria ser compreendida pelo calvário do espírito em direção a consciência de si¹²¹, onde há uma continuidade linear do percurso em cada oposição, antes ela deveria ser entendida no caráter sistemática da conexão, “compreendida mediatamente a partir de níveis infinitamente numerosos da reflexão, na medida em que gradualmente o conjunto das demais reflexões seja percorrida por todos os lados” (BENJAMIN, CC, p.36; GS I, p.26). A infinitude da reflexão aparece como uma postura renovada de conexão a cada reflexão, na multiplicidade do mundo, a reflexão de um sujeito e finita e parcial precisando de conexões que se estabelecem, sistematicamente, em graus de reflexão para se realizar em sua infinitude (Cf. MENNINGHAUS, 2002, p.24). O primeiro grau como matéria da reflexão constitui “o simples pensar com o algo pensado que lhe é correlato” (BENJAMIN, CC, p.37; GS I, p.27), o segundo grau como forma da reflexão é “o pensar sobre aquele pensar” (BENJAMIN, CC, p.37; GS I, p.27), tal como formulou Fichte na forma da forma, de onde se alcança o autoconhecimento. A partir daí os primeiros românticos dão um passo além de Fichte, ao reconhecer um terceiro grau proveniente da maneira que entenderam a intuição intelectual. “A intuição intelectual é o pensamento que engendra o seu objeto, mas a reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra a forma” (BENJAMIN, CC, p.39; GS I, p.30). De tal

¹²¹ Na *Fenomenologia do Espírito (Phänomenologie des Geistes, 1807)* Hegel descreve o caminho da razão, metaforizado na história de Cristo, como um calvário. A fenomenologia aparecerá como uma descrição da consciência comum que na experiência caminha com suas próprias pernas em direção à razão, ao filósofo não cabe construir, mas apenas observar a consciência se movendo nesse caminho que Hegel figura de quatro maneiras: o caminho da consciência natural em direção ao verdadeiro saber; o caminho da alma em direção ao espírito; o caminho da dúvida e do desespero; e o caminho da formação. O calvário se caracterizaria pelo percurso percorrido pela a consciência, passando pela dúvida desesperada por cada uma de suas figuras da consciência até um saber efetivo. (Cf. Hegel, 2012, §77,78)

maneira, “o que em Fichte aparece apenas em um único caso é uma função necessária da reflexão e, o que possuiu neste único caso significado constitutivo de algo relativamente objetivo (...) ocorre, segundo intuição romântica, constantemente e constitui o caráter infinito e puramente metódico de pensar” (BENJAMIN, CC, p.39; GS I, p.30). Ao limitar a infinitude, Fichte se contentou ao segundo grau obtendo apenas uma objetividade relativa, os românticos ampliam essa postura para um terceiro grau que se repete infinitamente em inúmeras conexões em direção ao Eu absoluto como pensar do pensar do pensar. Ao mesmo tempo em que observamos o movimento sistemático da intuição intelectual nesse *médium* da reflexão, também vemos, a cada nova reflexão, na possibilidade de autopenetração na conexão de consciências finitas e incompletas que existem como fragmentos, o nascimento do absoluto. Assim, a conexão aparece para a infinitude da reflexão como um *médium* da reflexão, onde “tudo devia se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras, sistematicamente” (BENJAMIN, CC, p.36; GS I, p.26), ela é o trilho pelo qual se movimenta a reflexão e o próprio absoluto em si mesmo.

A instituição do *médium* da reflexão e sua compreensão absoluta nos primeiros românticos não deixa de ter implicações significativas no pensamento de Benjamin - sobretudo, em relação ao drama barroco alemão - seja para o mal, seja para o bem. Como sabemos, a afinidade em relação ao Romantismo, não é irrestrita e manifesta seus limites nestes pontos de tensão. “Às vezes, Benjamin mostra pouca simpatia, ou até uma hostilidade direta, pelas ideias dos românticos. Ele acusa os românticos de obscuros e não diferenciar de forma clara seus conceitos, fundados em contradições insolúveis; de desenvolver uma metafísica de interesse limitado” que acabou em “confusão e combinação de pensamentos” (GASCHE, 2002, p.52). O crime filosófico cometido pelo primeiro romantismo está relacionado ao papel infinito da reflexão em sua relação com o absoluto: “Benjamin sustenta que frente ao Absoluto, a forma estrita da reflexão se dissolve. Essa dissolução se manifesta através de uma ambiguidade peculiar no terceiro nível de reflexão” (GASCHE, 2002, p.p..56-7). Benjamin repara que o protótipo de terceiro grau, pensar do pensar do pensar, se estabelece de duas maneiras: “quando se parte da expressão ‘pensar do pensar’, este pode ser um terceiro grau ou um objeto pensado: pensar (do pensar do pensar) ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar”(BENJAMIN, CC, p.40; GS I, p.p. 30-31). O que temos é que a reflexão ocupa, ao mesmo tempo, posição de objeto e sujeito quando ampliada ao terceiro grau de pensar, se desdobrando “em cada grau consecutivo numa ambiguidade cada vez mais múltipla (...) a reflexão estende-se sem limites e o pensamento formado na reflexão torna-se pensamento sem forma, o qual se dirige para o absoluto” (BENJAMIN, CC, p.40; GS I, p.31) onde se dissolve, na medida em que perde sua especificidade. O problema do infinito, já colocado por Fichte na progressão, agora é colocado por Benjamin em relação as conexões da reflexão originária para com

o absoluto. Ao tomar o absoluto em si mesmo, como um *médium* da reflexão, Schlegel “depositou uma grande importância na conexão uniforme e constante no absoluto ou no sistema, ambos interpretados conforme a conexão do real, não na sua substância (que é em toda parte a mesma), mas nos graus de seu desdobrar manifesto” (BENJAMIN, CC, p.p.45-46; GS I, p.37). Entretanto, assimilou o absoluto como sistema em uma função mediúmica que por sua vez se desenvolve na intercalação entre a potência da reflexão e seu rebaixamento; no movimento de sair de si e voltar a si, os românticos concebem o médium da reflexão como “a faculdade do Eu multiplicar-se ou de reduzir a si mesmo até um máximo ou mínimo absolutos, uma vez que está livre e não tem nenhum limite” (BENJAMIN, CC, p.46; GS I, p.37). Para Benjamin, “o resultado da afirmação de que existe uma continuidade constante entre as formas inferiores da reflexão e a reflexão absoluta” que admite um movimento de regressão do absoluto nas suas conexões sistemáticas, faz com que “o Absoluto perca sua distinção, sua univocidade, enfim, tudo o que o separa das ordens inferiores” (GASCHE, 2002, p.57). A nota de rodapé 141 (142 na edição brasileira) de seu doutorado será incisiva nesta crítica ao admitir que, “no conhecimento, de fato, só pode se tratar de uma intensificação, uma potencialização da reflexão, um movimento regressivo parece impensável, apesar das elaborações falsamente esquematizadoras de Schlegel e Novalis neste sentido” (BENJAMIN, CC, p.64, N. 142; GS I, p.57 N. 141). Benjamin concorda que “a reflexão pode ser certamente intensificada, mas não novamente diminuída: nem uma síntese e nem uma análise produzem uma diminuição. Apenas uma interrupção é pensável e nunca uma diminuição da intensificação da reflexão.” (BENJAMIN, CC, p.65, N.142; GS I, p.57, N. 141), as ligações recíprocas e as conexões estabelecidas se dão em uma rua de mão única que não admite retorno. A objeção se constitui, sobretudo, no próprio modelo para que o absoluto compreenda a si mesmo, a saída e o retorno à consciência, este movimento de saída do absoluto como regresso da reflexão constitui, para Benjamin, “uma projeção ilegítima das formas ou de um movimento específico de ordens inferiores sobre o Absoluto mesmo” (GASCHE, 2002, p.58).

É neste sentido que o modelo romântico sobre o absoluto vai se caracterizar com misticismo para Benjamin! Schlegel “não buscou compreender sistematicamente este absoluto, antes, ao contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema. Isto era a essência de sua mística” (BENJAMIN, CC, p.p.53-54; GS I, p.45). O pouco cuidado com que concebia a diferença entre absoluto e as individualidades era “o aspecto funesto desta tentativa” (BENJAMIN, CC, p.54; GS I, p.45) que acabou fazendo da pretensão romântica um misticismo. Aos olhos de Benjamin, com “a ideia de expressar a mais elevada universalidade como individualidade” (BENJAMIN, CC, p.96; GS I, p.89), Schlegel ampliou muito os seus conceitos, e, interpretando “de maneira errada um motivo importante e válido” BENJAMIN, CC, p.96; GS I, p.89) que consistia em fornecer o conceito

absoluto, em sentido platônico, como base real para as obras empíricas, “iniciou a antiga confusão entre o abstrato e o universal quando acreditou que se devia, para tanto, fazer um conceito individual” BENJAMIN, CC, p.96; GS I, p.90). O misticismo desta confusão entre a individualidade com o absoluto se evidencia porque desconhecendo sua natureza filosófica, entrega o absoluto ao profano. Schlegel estava inscrito e não descartava forma transcendental nas artes e na poesia e pensando refletir neste paradigma conceitual não percebia que a expressão do absoluto pela potencialização de obras singulares a partir da reflexão, implica na perda da sua força enquanto transcendência. O romântico não tinha abandonado as pretensões simbólicas da época, “o órgão da poesia transcendental enquanto aquela forma que dura no absoluto após a destruição das formas profanas Schlegel designa como forma simbólica” (BENJAMIN, CC, p.102; GS I, p.96) que se apresenta como “a fórmula sob a qual é resumido o alcance da reflexão para a obra de arte” (BENJAMIN, CC, p.103; GS I, p.97). Ao mesmo tempo em que se vê o símbolo como purificação do profano que leva “a expressão do puro absoluto poético na forma”, também, na individualidade, ele é “ligação com os vários conceitos que recobrem o absoluto poético” (BENJAMIN, CC, p.102; GS I, p.97), se, de um lado, a forma simbólica é a pureza da forma absoluta, de outro, ela aparece identificada na individualidade da obra de arte que leva ao absoluto e, ao reparar que “a forma da exposição não precisa ser totalmente profana: ela pode, através da pureza, ter parte na forma absoluta ou simbólica”, Benjamin percebe que a forma simbólica pura do absoluto é “apenas uma forma profana reflexivamente aumentada” (GASCHE, 2002, p.63). Assim também se explicaria a ambiguidade que vimos amplificada até o absoluto na reflexão sobre si mesmo, desforme e profana, ela nada mais é do que “assinatura da natureza, do destino, do mito” (GASCHE, 2002, p.57). A crítica de Benjamin ao misticismo de Schlegel pode ser simplificada em uma analogia própria ao tema do barroco alemão, o absoluto se pensava de forma simbólica, mas efetivamente sua representação era alegórica, aí estava a diferença entre o transcendente e o profano.

Aqui se mostrou a distância fundamental que Benjamin toma dos românticos em sua dissertação; outras surgem posteriormente pelo desenvolvimento de seu próprio pensamento filosófico. Se, em sua dissertação, o jovem Benjamin se mostra favorável a intuição intelectual dos românticos que traz a experiência imediata do objeto, a abandona no amadurecimento de seu projeto epistemológico que se realiza no barroco alemão. Benjamin expressa ali que “as ideias não são dadas no mundo dos fenômenos (...) o ser das ideias de nenhum modo pode ser pensado enquanto objeto de uma intuição, nem mesmo da intelectual” (BENJAMIN, ODTA, p.23; GS I, p.215), isto porque “de fato, nem na sua versão mais paradoxal, a *intellectus archetypus*, ela pode aceder à forma de se dar que é a própria verdade, um dar desprovido de todas as formas de intenção – para além de que a própria verdade nunca pode aparecer como intenção” (BENJAMIN, ODTA,

p.p.23-24; GS I, p.216). Para Benjamin, “a verdade nunca se manifesta em relação, e, muito menos em uma relação intencional” (BENJAMIN, ODTA, p.24; GS I, p.216), este era um método das doutrinas representativas que na busca por conhecimento e não pela essência, manifestava pelo conceito uma gramática de apropriação do objeto enquanto forma do Eu. Benjamin atribui um caráter ontológico a verdade que não pode ser instrumentalizada apenas como meio de conhecimento, ela é o fim do conhecimento que se mostra como representação de si mesma. Benjamin não nega o imediatismo da verdade, mas sim, o nega na intuição intelectual enquanto instrumento de acesso ao conhecimento, “o conhecimento dirige-se ao particular, mas, não de forma imediata, à sua unidade. A unidade do conhecimento, a existir, seria antes uma conexão estrutural apenas mediatizada (...) enquanto que na essência da verdade, a unidade é uma determinação absolutamente imediata e direta” (BENJAMIN, ODTA, p.18; GS I, p.209). De tal maneira, Benjamin não deixa de fazer uma relação da representação do conhecimento via intuição intelectual com a violência simbólica em sua pretensão universal de conhecimento que postula a unidade entre representação e representado. Ele reconhece na intuição intelectual a intencionalidade de um ser que quer se apropriar de outro com estatuto ontológico próprio, o absorvendo, por meio das conexões do Eu, na forma de conceito, falhando em sua intenção na medida em que esse apreender é mediado pela reflexão.

A verdade é imediata porque em sua essência deixa-se mostrar e logo se esconde para o filósofo que quer dominá-la, ela não pode ser apropriada, mas sim contemplada pelo filósofo que nesta aparição persegue os seus rastros, suas ruínas, seus fragmentos. Aqui aparece, de outro lado, as vinculações positivas do primeiro romantismo para as noções próprias do drama barroco alemão. Primeiro, Benjamin vê com bons olhos o caráter fragmentário defendido por Schlegel que anuncia no artigo 53 da revista *Athenäum* “quem tem um sistema, está espiritualmente tão perdido quanto quem não tem nenhum” (SUZUKI, 1998, p.244). Na escrita, muitas vezes paradoxal e contraditória de Schlegel, ele não deixa de se referir para a apresentação sistemática do romantismo; na medida em que as conexões se davam entre consciências finitas que só podiam aparecer de maneira fragmentária e temporal, o absoluto era a costura entre todos esses fragmentos unidos pela linha do *médium* da reflexão. A compreensão de um sistema de fragmentos é frutífera na medida em que os aforismos, como em Friedrich Nietzsche, podem apresentar uma “filosofia de maneira englobadora e uniforme segundo ideias diretrizes” (BENJAMIN, CC, p.51; GS I, p.42) como uma rede de conexões e coordenadas de ideias. A ideia romântica de fragmento como forma sistemática é assimilada pela filosofia benjaminiana, percorrendo, a partir do drama barroco alemão, boa parte de sua produção. Benjamin ficou “amarrado, durante toda sua vida, a Friedrich Schlegel e Novalis na concepção de fragmento como forma filosófica que, precisamente como quebradiça e

incompleta, retém algo daquela força do universal que se volatiliza em um projeto integral”, de tal maneira, “que a obra de Benjamin permanecesse fragmentária, não é atribuído a um destino penoso” (ADORNO, 1995, p.39)¹²². No drama barroco, o fragmento, como forma sistemática do tratado filosófico, aparece como monadologia, uma vez que “seguindo as doutrinas das semelhanças e correspondências entre macro e microcosmos, também formam um conjunto de esferas monadológicas fechadas, uma série de mundos particulares e sem janelas” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.41), substâncias simples que como espelhos refletem o universo, que, aprisionadas em sua particularidade, se dirigem ao todo na forma do universal.

Esse mosaico de fragmentos, se vê na própria estrutura do drama barroco alemão na medida em que, em sua minuciosa arquitetura, está construído “de tal modo que cada uma das suas secções, densamente entrelaçadas e compactas em si mesmas, (...) começa de novo, ao invés de desembocar na próxima conforme o pensamento contínuo” (ADORNO, 1995, p.39). Decorre daí uma ideia de ciclicidade que também podemos ver, em segundo lugar, como outra contribuição de Schlegel à sua filosofia. Ainda que não tivesse realizado, Schlegel apresentava seu sistema fragmentário como cíclico; nas conexões que se dava dialeticamente na consciência, não se deve inferir um caminho progressivo, a filosofia “é um todo, o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas um círculo” (BENJAMIN, CC, p.51; GS I, p.43). Na ideia circular havia a alternância entre o conceito e sua prova ao infinito de modo que “os dois polos da reflexão (...) se unem novamente de modo circular enquanto simples reflexão originária e enquanto simples reflexão absoluta” (BENJAMIN, CC, p.51-52; GS I, p.43). A circularidade aparece como um eco da “dinâmica da reflexão no seu desdobramento” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.46), tem como motor a diferença entre fragmento-sistema, finito-infinito, real-ideal, estabelecida pelas múltiplas determinações no absoluto como a arte, a religião, a história. Como a circularidade é infinita, o absoluto sempre está presente, abrangido na sistematicidade, mas nunca é alcançado; em sua regressão infinita, o círculo rompe com a atitude simbólica que quer pôr fim a representação, escancara a aparência simbólica que diz representar a essência. Como nele não se define começo e fim, entre a particularidade do conceito e a universalidade absoluta, a reflexão opera sempre como um meio. No círculo é a filosofia que aparece como instancia mediadora entre o pensamento e a intuição, na obra de arte é a linguagem que opera como esfera mediúnica entre os sentidos da representação e o direito do representado. Já no barroco alemão é a alegoria que se apresentará como médium temporal, aquela que, ao não encerrar a significação em uma identificação simbólica, faz, não apenas a relação de signos, como também, a partir deles, a intermediação entre as

¹²² ADORNO, T.W. Introdução aos escritos de Benjamin. In. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Catedra Teorema, 1995

aparências do presente e as ruínas do passado. Também cabe notar que na ideia de circularidade temos uma crítica romântica a progressão linear de causa e efeito, censurada por Benjamin em relação à história. Com a conexão estabelecida pelo *médium* da reflexão entre condicionantes finitos a crítica romântica se distanciava de uma relação de causa e efeito uma vez que, cada particularidade, se contrapunha e se completava simultaneamente, a progressão da reflexão não se dava na linearidade do tempo, mas na circularidade do tempo como um eterno retorno de si mesmo, conceito para qual Benjamin é simpático na concepção imanente de história do barroco alemão.

Por fim, no relacionamento do *médium da reflexão* com o tempo histórico vemos se constituir a mais importante contribuição dos primeiros românticos para Benjamin: a noção de crítica de arte que precede o desenvolvimento da própria concepção crítica benjaminiana manifesta desde sua análise aos poemas de Hölderlin e o romance de Goethe até a dramaturgia do barroco alemão. Antecedendo ao materialismo histórico que Benjamin desenvolverá em seu contato com a perspectiva marxiana, principalmente de Grygory Lukács¹²³, “importante consequência metodológica do estudo sobre o conceito de crítica nos primeiros românticos para o desenvolvimento do criticismo de Benjamin é o ponto de vista no qual a obra de arte muda no decorrer do tempo” (CAYGILL, 1998, p.45). As interpretações contemporâneas sobre o barroco alemão, ainda que seus intérpretes acreditassem apresentar o barroco alemão inscrito em sua época, já mostravam, para Benjamin, a transformação crítica que a obra de arte na passagem do tempo. Benjamin condenava a crítica de sua época, baseada em um historicismo positivista e carente de

¹²³ Asja Laciš, uma dramaturga revolucionária de Riga, que dirigia o teatro infantil de Moscou, por quem Benjamin se apaixonou relata em suas memórias as transformações do pensamento de Benjamin quando o conheceu: “Ele estava mergulhado no trabalho da *Origem do drama barroco alemão*. Quando disse que se tratava de uma investigação da tragédia barroca alemã no século XVII, que só poucos especialistas conhecem essa literatura, e que tais tragédias nunca são representadas – eu fiz uma careta: Para que se ocupar de literatura morta? (...). Naquela época, as suas respostas não me satisfaziam. Perguntei-lhe se encontrava também analogias entre a visão de mundo dos dramaturgos do Barroco e do expressionismo e que interesses de classe elas exprimiam. Ele respondeu de forma imprecisa e acrescentou ainda que andava a ler Lukács e começava a se interessar por estética materialista. Nessa altura, em Capri, não entendi bem a ligação entre alegoria e poética moderna. Agora, retrospectivamente, compreendo de modo clarividente como Walter Benjamin se apercebeu dos problemas formais da modernidade” (LACIS apud TIEDEMANN, 2013, p.186). A influência do bolchevismo de Laciš e sua leitura de *História de consciência de classes* de Grygory Lukács aproximaram Benjamin de um ideal marxista de mundo, que por sua vez, fundido com ideais românticos que carregava, lhe dando uma leitura singular e crítica a ideologia do progresso, não foi nada ortodoxo. Anos antes da produção de sua *Habilitation*, Lukács também desenvolveu relações frutíferas com o *médium-reflexão* do romantismo que certamente iluminaram o trabalho de Benjamin. Em sua *Teoria do Romance* (LUKÁCS, Grygory. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000) não faltam indicações à Schlegel como criador do gênero. Seguindo-o, Lukács considera que o romance se consolidou como a forma da época, mas, que inversamente ao subjetivismo ilimitado dos românticos, sua forma se colocou ao lado da objetividade da obra de arte que se faz autônoma e impõe limites ao sujeito ético. É o que vemos nesta passagem: “a ironia tem que buscar que buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade sem poder encontra-lo. (...) A ironia, como auto-superação da subjetividade que foi ao limite, é mais alta liberdade em um mundo sem Deus. Eis porque ela não é meramente a única condição a priori possível de uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem com a situação do mundo” (LUKÁCS, 2000, p.p.95-96). Com isso o procedimento de autorreflexão do *médium* romântico não realizou a promessa de unificação de opostos, ao contrário, no lugar da harmonia prometida a modernidade se consolidou pela melancolia de uma fratura incontornável, muito próxima as conclusões que Benjamin apontam no barroco alemão.

legitimação teórica, “a metacrítica benjaminiana dirigiu-se, desde o início, contra o psicologismo e o biografismo que ele condenava nas teorias e obras de arte de autores como Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, assim como Gundolf, vinculado ao círculo de Stefan George” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.175) e, foi no *médium* da reflexão dos românticos onde encontrou suporte programático para desenvolvimento de sua crítica literária. Para Benjamin o trabalho crítico não abandona a história, mas o formalismo histórico; estruturado pelo *médium* da reflexão dos românticos, a crítica ao mesmo tempo, “conecta no seu bojo uma reflexão necessária sobre a história, e particularmente, sobre sua própria época”, ultrapassa “o tratamento filológico das obras e exige um entrecruzamento entre as diversas áreas das ciências humanas” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.191). Longe de abdicar os elementos estéticos, as diversas facetas do conhecimento garantem legitimação perdida ao procedimento crítico que “no sentido de Benjamin sempre deverá ser um conhecimento seguro e, portanto, referido ao teor de verdade, um juízo” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.191). Na medida em que se manifesta como um juízo percebemos o teor romântico da crítica benjaminiana que se dá em uma relação dialética como movimento interno da própria obra de arte, como confrontação de sua realização para com sua ideia. Benjamin percebe que ao tratar a obra como ideia de arte, “o absoluto, ao invés de realizar (como universal) ou dissolver a obra (no subjetivismo), introduz novas contingências a sua estrutura” (CAYGILL, 1998 p.44), na imanência do absoluto não se vê a regra objetiva da razão ou da natureza, tampouco a genialidade criadora, mas tão somente o *médium* da reflexão como desdobramento da autorreflexão daquele que critica e do próprio objeto. O trabalho do crítico como colocado no barroco alemão, nada mais é que a mortificação da obra de arte que em cada grau de reflexão perde sua letra, mas ao mesmo tempo é também sua a salvação uma vez que seu espírito, em um salto, se reencontra em outras épocas. Benjamin sabe que a “obra de arte particular é afligida pelas circunstanciais de seu nascimento, sua herança”, mas que “também está aberta as infinitas chances de futuro” (CAYGILL, 1998, p.44). A obra de arte, que é única em seu tempo histórico, não estaria encerrada para a eternidade, em sua imanência, cada grau de reflexão destruiria e reconstituiria a obra de arte para um novo tempo, um despertar de um trabalho passado no tempo de agora ou nas afinidades do presente que permitem o reencontro do passado com a vida como os reflexos do barroco alemão na política e na estética de seu tempo. Na descontinuidade e reconexão entre os vários fragmentos estéticos da obra de arte em relação a sua ideia, a sua recepção e a sua história, não se encontra apenas uma tentativa de constituir na crítica uma teoria do gênero literária como também de fornecer uma autoconsciência para a própria crítica ocupar seu lugar patente neste estatuto. Ela não é apenas autorreflexão do objeto, mas sobretudo autorreflexão daquele que critica

(SELIGMANN-SILVA, 1999, p.194) e, nesta função, também se manifesta como uma obra de arte, um ato de criação¹²⁴, como vemos quando ela dá origem ao drama barroco alemão.

1.3. A tradução mitológica para os modernos: o romantismo cristão e a cesura trágica

Na passagem entre a poética trágica dos antigos para a filosofia do trágico dos modernos, outras revoltas se deram de maneira a ideologizar o seu conteúdo filosófico para fins políticos. Agora os inimigos não estavam há séculos de distância, não estavam mais naquele céu grego, mas em próprio solo, invadindo e ocupando suas terras para além de suas fronteiras. Desde a *Querelle des anciens et de modernes* já se observava uma certa influência francesa sobre o modo de pensar alemão, uma influência que ganhou força com os ventos da Revolução Francesa, e tornou-se hegemônica com as invasões napoleônicas sobre a Alemanha em 1806¹²⁵. “O grupo de Jena, após um período de sedução e não sem sofrimento, renega muitas das suas concepções em um primeiro momento” (PAZ, 2012, p.246)¹²⁶; os reflexos dessa ocupação repercutiram em um sentimento de repulsa aos franceses pelos autores do pós-kantismo e do romantismo alemão que responderam a dominação política a partir de um combate no campo cultural¹²⁷. No essencial, a concepção de liberdade do idealismo alemão, baseada na autonomia da razão, não era muito diferente da ilustração francesa, ambas se opunham às restrições do pensamento e da ação por forças estranhas

¹²⁴ “A crítica, portanto, incumbe-se da tarefa de construir, de criar a Obra infinita, absoluta, de (re)escrever no livro do mundo cuja chave de acesso – como Novalis escreveu – está perdida; ela não ultrapassa a poesia mas é ela mesma poesia assim como a poesia já é ela mesma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.75) Márcio Seligmann-Silva, percebe a potência criadora da crítica ao citar passagem de Novalis que inspira seu trabalho *Ler o livro do mundo*

¹²⁵ Logo após a Revolução Francesa testemunhamos, nas ambições imperialista de Napoleão Bonaparte, o prenuncio de diversas guerras contra nações europeias que afirmaram o poderio militar e influência política dos franceses. Este período que durou de 1803 à 1815 ficou conhecido como guerras napoleônicas. A Prússia entrou oficialmente para guerra em 1806 quando viu a sua independência ameaçada pela criação da Confederação do Reno que integrava algumas regiões do sudoeste da Alemanha que desde 1790 já estavam sob domínio de Napoleão e incorporara regiões do nordeste ameaçando a estabilidade política regional “(Cf. HAGEMANN, Karen *Revisiting Prussia's War against Napoleon*. Cambridge. Cambridge University Press, 2015, p.16).

¹²⁶ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

¹²⁷ Ao revisitar a guerra da Prússia com o Império Napoleônico, a historiadora Karen Hagemann mostra com precisão o nascimento do chauvinismo nacional que se expressou de maneira francofóbica em diversos periódicos nacionais. A revista *Minerva* com tiragem de mais de 5.000 exemplares e extremamente popular entre o público intelectual, funcionários públicos e militares torna-se o grande expoente destas ideias que também se propagou até em jornais considerados moderados como *Das neue Deutschland* (houveram jornais que se manifestaram contra a alimentação do ódio, caso do *Politsche Flugblätter*, mas que tiveram menor alcance) Em diversos artigos como *Libertação e Salvação da Alemanha* (1813), *Apelo aos prussianos* (1813); *Outra palavra sobre a França e nós* (1814), *O Reno, rio da Alemanha, mas não fronteira da Alemanha* (1814) e muitos outros, se poderia ver impressas diversas manifestações públicas de ódio: “a nação francesa nos visitava em sua arrogância e fomentava o mais sangrento ódio de todas as nobres almas alemãs”; “Um grito soou em toda Alemanha: ódio aos franceses e ruína a sua vergonhosa tirania” (HAGEMANN, 2015, p.p.115-119). Esses artigos, em uma análise mais restrita, não deixavam de ser uma propaganda de guerra com objetivos específicos de disseminar e universalizar o ódio ao invasor para os fins políticos de unificação. Para Ernst Moritz Arndt, em vistas de unir o país e restaurar o esplendor alemão este ódio era o paládio da liberdade alemã (Cf. HAGEMANN, 2015, p.p.115)

a razão e fontes externas¹²⁸. Entretanto, a liberdade oriunda dos liberais franceses, neste contexto, fora vivenciada pelos alemães como se fossem diametralmente opostas ao pensamento tradicionalista que tinham em uma nação pouco desenvolvida, quase que feudalista. Orientados pela postura crítica de J.G. Herder frente ao iluminismo, os românticos de *Jena* perceberam na ideologia liberal um levante do “universalismo em oposição a crença no caráter particular de cada *Volk*¹²⁹; do secularismo em oposição à religiosidade; de uma forma peculiar de racionalidade que virou as costas para a história; do egoísmo e a busca de si em oposição ao corporativismo e ao altruísmo” (OLSON, 2008, p.114)¹³⁰. Essas distinções criaram um sentido de unidade que erigiu um nacionalismo cultural centrado em uma unificação política da nação, que, por sua vez, tomou os contornos da apropriação nacionalista das filosofias especulativas de Schelling e Schlegel.

Por um lado, vemos que, muito longe de suas preocupações iniciais, as filosofias idealistas baseadas na polaridade estrutural e unidade simbólica puderam ser adaptadas em torno de um místico organismo social e nacional e serviram de fundamentação teórica para a propaganda política da época. Ao lado da pretensa unidade simbólica, a incorporação de algumas noções das ciências naturais e uma ênfase no orgânico na filosofia de Schelling, o que ficou conhecido como filosofia da natureza (*Naturphilosophie*) e que influenciou, tanto Goethe em seus estudos sobre botânica e as cores, como os primeiros românticos nas suas inserções sobre a natureza em busca do belo originário, foram cruciais para o entendimento, que se fez durante a guerra, da nação alemã como um “organismo, uma entidade singular guiada por uma única ideia ou espírito que a diferenciava de outras nações” (OLSON, 2008, p.114), um organismo a espécie de uma criatura, cujo fim não está fora, mas dentro de si. Nessa ideia de nação víamos o orgânico e, ao mesmo tempo, a unidade absoluta: tínhamos um corpo em metamorfose que se desenvolvia através do tempo dirigindo e congregando os conflitos internos. “Como parte do organismo da nação germânica, os alemães devem entender a si próprios como uma criação pela e para a nação – como contribuintes para uma síntese mais rica, e não como indivíduos em busca de si para quem a nação nada mais era que um mal necessário, justificada unicamente pela necessidade de proteção de suas propriedades” (OLSON, 2008, p.114). A doação pelo caráter orgânico da pátria foi o que caracterizou o *volkisch* e os ideais de germanidade que se espalharam por toda Alemanha.

¹²⁸ Muitas linhas já foram escritas sobre a importância da Revolução Francesa no pensamento de Kant. *Resposta a pergunta: O que é o esclarecimento (Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784) vemos relação direta da influência do iluminismo francês na fé na razão e no desenvolvimento do conceito de autonomia.

¹²⁹ Os românticos buscaram redescobrir na arte e na mitologia um caráter cultural para a nação, entretanto, essa unidade, inserida no modelo fragmentário de conexões, não dissolveu a expressão individual de cada região como parte importante da nação (HAGEMANN, 2015, 277). Por outro lado, o cosmopolitismo francês baseado em uma política imperialista ia na direção contrária ao patriotismo e afirmação cultural da Alemanha.

¹³⁰ OLSON, Richard. *Science and Scientism in Nineteenth-Century Europe*. University of Illinois Press. Chicago, 2008.

No calor da guerra, de outro lado, por mais que possamos inferir uma má interpretação na adequação do teor metafísico, estético e epistemológico das filosofias especulativas para construção da germanidade, também devemos reconhecer que muito de seus autores contribuíram para a difusão política destas ideias ao se vincular ao projeto conservador de nação. Nas oscilações e circunstâncias históricas que teve como “contrapartida as crises e convulsões revolucionárias do Terror ao Termidor, e sua culminação final na aventura de Bonaparte” (PAZ, 2012, p.246) foi determinante para que alguns românticos aderissem à proteção da Santa Igreja e dos príncipes. É assim que na primeira década do século XIX, o primeiro romantismo mudou completamente a direção de seu pensamento. Atento as tendências da época, Schlegel troca o jacobinismo de *Sobre o conceito de republicanismo (Versuch uber den Begriff des Republikanismus, 1792)* pela edição dos *Anuários da Monarquia Prussiana sob reinado de Frederico III (Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III)* (Cf. HAGEMANN, 2015, p.159), a autorreflexão e suas conexões, as mônadas e o panteísmo de sua primeira filosofia, encontraram seu absoluto em um Deus cristão e o entusiasmo revolucionário de sua juventude deu lugar ao reacionarismo proveniente de sua conversão e de seu companheiro Novalis ao catolicismo. Na maturidade, os papéis de destaque entre Schlegel e Novalis se alteram, é em *A Cristandade ou Europa (Die Christenheit oder Europa, 1799)* que entendemos a guinada dos românticos em seu apoio irrestrito ao catolicismo frente à reforma luterana. Em vistas a fragmentação da Alemanha, Novalis é direcionado ao catolicismo como forma de unir à Europa, assolada pelo “mal-estar da civilização” creditada à França e seu saber iluminista que separou a filosofia da crença. Enquanto, no catolicismo, Novalis encontrava a nostalgia de um mundo medieval e mitológico, na Alemanha reformada, buscava a possibilidade de unidade pela cultura. Ao que tudo indica esse movimento de conversão ao catolicismo vai de encontro a *Germanomania*, termo cunhado por Saul Ascher em *Germanomania: Esboço para um retrato dos tempos* de 1815. O literato percebeu que, nos primeiros anos do fim das guerras napoleônicas, entre 1813 e 1819, a busca por unificação da nação enfatizara com ímpeto a língua partilhada e a história comum entre os povos germanos, glorificando a germanidade de maneira religiosa. A religião não era apenas uma figura de linguagem, mas a pretensão própria de uma Alemanha que se viu cindida entre protestantes e católicos, e que buscava na unificação, ressaltada pela guerra, a reconstituição de uma Alemanha Cristã (Cf. HAGEMANN, 2015, p.p.113-114). Enquanto judeu, Ascher não deixou de reconhecer os perigos do nacionalismo implícito nesta pretensão absoluta que cuidava de excluir aquilo que se punha estranho, altero ou antitético frente a unidade da nação¹³¹. Ainda que não

¹³¹ Segundo Karen Hagemann: “Ascher iguala o fanatismo excludente contra judeus com aquele contra os franceses. Ambos se basearam na intenção de apagar qualquer coisa estranha ao solo alemão. Ele diagnosticou com clareza o coração da *Germanomania* como ódio de todas as coisas diferentes, baseada no pensamento antitético amigo e inimigo” (HAGEMANN, 2015, p. 113). Dessa perspectiva, ao lado da francofobia já se manifestava o germe de um sentimento antisemita que foi revivido depois em proporções ainda maiores na época de Benjamin, quando relacionadas ao

possamos, sobremaneira, atribuir à Schlegel e Novalis uma atuação neste sentido, no contexto da guerra, o nacionalismo de Fichte, por sua vez, alimentava aos temores de Ascher¹³². “A Revolução Francesa pôs os melhores alemães entre a espada e a parede, como fez com os espanhóis”, agora “defender a Alemanha das invasões napoleônicas era lutar contra a opressão estrangeira, mas também fortificar o absolutismo interno” (PAZ, 2012, p.246). Tal como as mudanças que ocorreram na primeira geração de românticos, os ideais iluministas e cosmopolitas da Revolução Francesa que inspiram seu conceito de liberdade e que pareciam liberar a humanidade inteira, se tornou passado frente a uma autonomia nacionalista excludente manifesta em seu *Discurso para nação alemã (Reden an die deutsche Nation, 1808)*. Lá vemos expresso “para alemães somente, e de alemães simplesmente” que, “apenas por meio dos traços comuns da germanidade é que podemos evitar a queda da nossa nação, ameaçada pela confluência com povos estrangeiros e mais uma vez recuperá-la para o que é autossustentável e incapaz de dependência estrangeira” (FICHTE, 2008, p.11)¹³³. O mesmo caminho nacionalista é tomado por Ernst Moritz Arndt, Friedrich Ludwig Jahn, Friedrich Schleiermacher, Johan von Görres e outros autores da *intelligentsia* germânica da época que se esforçaram em mobilizar a opinião pública na promoção do germanismo e consolidar no imaginário social um destino de grandeza prometido à nação

A combinação entre os anseios de unidade política e de unidade cultural com elementos das paixões nacionalistas constituiu a percepção da *Bildung* como formação de uma superioridade científica-cultural alemã e a sua missão civilizadora, que deveria liderar a Europa. No limiar desse período, “sente-se que as ciências e as artes estão em fermentação” (NOVALIS, 1991, p.39)¹³⁴ para o desenvolvimento do espírito, e que, na Alemanha, provedora de um ambiente supostamente tranquilo na política e fértil para investigações filosóficas, elas “nunca estiveram em melhores mãos” (NOVALIS, 1991, p.39). Enquanto outros países “andam envolvidos em guerras, em especulações ou em quezílias partidárias, o povo alemão eleva-se com o maior dos zelos à condição

Tratado de Versailes e a ocupação francesa das minas de carvão na região de Ruhr, que intensificou a insatisfação com a socialdemocracia weimariana e contribuiu para ascensão do conservadorismo, de Hitler e sua perseguição aos judeus (Cf. KLEIN Claude. *Weimar*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.45-46).

¹³² Ainda que Ascher nos dê um forte testemunho da existência do antissemitismo já naquela época, não devemos incorrer em simplificações. Enquanto Johann G. Fichte e Schelling se confundiam com posições antissemitas pela defesa da hierarquia e superioridade de raças (POLIAKOV, Léon. *O mito ariano*. São Paulo: Perspectiva, 1974) o conservadorismo político de Schlegel e Novalis nunca fora reconhecido como referência para aqueles que, depois, quiseram se apropriar do romantismo como profetas do antissemitismo e do totalitarismo (FRANK, Manfred. *The philosophical foundations of early German romanticism*. New York: University of New York Press, 2004, p.159). O cuidado de Phillipe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy é mais do que recomendado quando autores e ideias são deslocados de seu tempo e contexto para justificar pontos de vistas ideológicos e anacrônicos: “Existe um abismo entre uma tradição de pensamento e ideologia que vem, sempre de modo abusivo, inscrever-se sobre ela. O nazismo não está mais em Kant, em Fichte, em Hölderlin ou em Nietzsche (todos pensadores solicitados pelo nazismo) (...) do que o Gulag está em Hegel ou Marx. Ou, o Terror, com toda simplicidade, em Rousseau” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p.28).

¹³³ FICHTE, Johann Gottlieb. *Adresses to german nation*. Cambridge University Press: Cambridge, 2008

¹³⁴ NOVALIS, G.P.F. *A cristandade ou a Europa: um fragmento*. Lisboa: Hiena, 1991.

de contemporâneos de uma época superior na formação dos homens, e, este avanço dar-lhe-á, certamente, com o correr do tempo, uma grande preponderância sobre os outros povos” (NOVALIS, 1991, p.39). Tinha-se que a Alemanha, diligentemente, educava a si mesma para testemunhar uma época de alta cultura e progresso que lhe daria superioridade em relação à outras nações, que se perdiam em preocupações menores, e, aqui já estava expresso a manifestação da *Kultur*, afastada e distanciada da concepção política da história, mas não de pretensão política de uma história cultural. As palavras de Novalis não se diferenciavam das pretensões de Fichte, segundo qual, “o espírito alemão abrirá novos raios, trará a luz do dia aos abismos profundos dos estrangeiros, das rochas de seu pensamento, as eras vindouras construiram sua morada (...) o espírito alemão será uma águia que impele seu corpo para o alto e paira no ar com asas fortes, colocando-se mais perto do sol que a deleita” (FICHTE, 2008, p.69). Todavia, vemos que o “impacto esmagador do nacionalismo orgânico foi promover um sentido da nacionalidade alemã e identificação racial que separou a mentalidade e espiritualidade dos alemães como superior à de outros povos” (OLSON, 2008, p.121), ao mesmo tempo em que, a partir de um sentimento *volkeisch* em oposição ao iluminismo francês, “fortaleceu o poder e a autoridade das instituições religiosas e das tradicionais, aristocráticas decisões da elite” (OLSON, 2008, p.121). Desse modo, a adoção da perspectiva orgânica, da unidade sintética simbólica que foi tirado do pensamento de Schelling e a mitologia e doutrina histórica tomada dos românticos de *Jena* para constituição nacional de um ponto de vista cultural e filosófico, por mais que não almejasse, acabou contribuindo também para a constituição de uma identidade étnica do alemão, que, motivado pela sugestão mitificada de sua superioridade cultural, acabou mistificada em um nacionalismo extremo.

Por conseguinte, “na sua luta comum para criar unidade nacional através da construção de uma nação cultural alemã”, os representantes do romantismo “implantaram a história, ou melhor, um passado nacional mitificado, juntamente com a linguagem, o costume e a religião cristã.” (HAGEMANN, 2015, p.277), isto é, redescobrir o passado distante dos germânicos como mitologia. A universalidade desta mitologia tinha a inspiração romana, mas não era mera volta aos antigos, pois se fundava em uma medievalidade que se fazia ainda “viva e intacta nas profundezas da alma alemã” (PAZ, 2012, p.245); sua forma não era vazia e sua substância estava presente nos hábitos e costumes, na fé e devoção, na linguagem e poesia, de uma Alemanha moderna que beirava ao feudalismo. Como “um grande Concílio de Paz que reconciliará a liberdade com o papado, a razão filosófica com a imaginação. Novamente, por vias inesperadas, a poesia com a história” (PAZ, 2012, p.245), o mito, para os românticos, aparecia como genealogia da nação. A mitologia nada mais era que a perspectiva histórica que se dispunha como material a ser decifrado pela arte: a cultura poderia desvelar à nação. Neste sentido histórico, o desenvolvimento da mitologia no

romantismo merece destaque porque terá repercussões importantes tanto pelo regresso aos gregos, agora pela tradução das tragédias, como também no resgate do barroco alemão como apreensão das lendas nacionais e valorização da cultura germana. Em F. Schlegel a mitologia aparecerá como uma plataforma onde se consolida as diversas faces de seu pensamento - a juventude filológica de influência winckelmanniana, a guinada filosófica de matiz idealista, e traços da conversão religiosa futura de orientação catolicista - como vemos já esboçado já em sua *Conversa sobre poesia*.

Wincklemann ensinou a considerar a Antiguidade como um todo, dando um primeiro exemplo de como se deveria fundamentar uma arte pela história e sua formação. A universalidade de Goethe proporcionou um suave reflexo da poesia de quase todas as nações e épocas; uma sequência inesgotavelmente instrutiva de obras, estudos, esboços, fragmentos ensaios em todos os gêneros e das mais diferentes formas. Em poucos passos audazes, a filosofia conseguiu chegar a entender a si mesma e ao espírito humano na profundidade da qual se descobriu a fonte da fantasia e do ideal de beleza, sendo assim obrigada a reconhecer nitidamente a poesia, cuja essência e existência, ela até então não havia sequer pressentido. (SCHLEGEL, 2016, p.506)

O discurso proferido por Andréa mostra que enquanto a compreensão filosófica da arte, representada na ambição da reflexão pela unidade do absoluto, tem claras influências do Iluminismo, a compreensão histórica da arte, que também está embebida em noções a filosofia da época, não deixa de valorar o trabalho antropológico daquele que foi o mais grego dos alemães. Na concepção sistemática absoluta de arte, os românticos viram Winckelmann como “o primeiro a sentir a antinomia entre antigos e modernos” (SCHLEGEL, 2016, Fr. 236, p.120), foi sua sistemática descritivo-normativo que evidenciou para os modernos a distinção de sua arte para o ideário universal dos gregos, o primeiro grau da reflexão. Agora a crítica romântica pensava realizar o próximo passo nessa escalada, sua execução metódica, ao buscar “o ponto de vista e as condições da identidade absoluta que existiu, existe e existirá entre antigo e moderno” (SCHLEGEL, 1997, At.149, p.71), isto é, encontrar o ponto de encontro entre eles em um procedimento reflexivo unificador que era, ao mesmo tempo, história da arte e filosofia da arte. Neste sentido histórico, os românticos não se viam como opositores, mas contribuindo no percurso aberto pelo helenista que ainda precisava ser consolidado por sua geração, para qual “faltava um apoio firme para atuar, um solo materno, um céu, um ar vital. Tudo isso o poeta moderno tem que elaborar e tirar do seu interior, e muitos fizeram magnificamente, mas até agora, cada um sozinho, cada obra, foi como uma nova criação desde o princípio, a partir do nada.” (SCHLEGEL, 2016 p.513). De fato, havia uma legítima preocupação romântica com a formação de uma doutrina poética que pudesse inspirar e servir de apoio aos poetas e autores das gerações futuras - é assim também que devemos ler o elogio à Goethe, que além de passar pela universalidade de seus escritos como um *cânon* para os alemães, não deixa de evidenciar em seus estudos, esboços e escritos, também o autor como um

*organon*¹³⁵ para a *Bildung* – no terrível diagnóstico que se impunha sobre a revolução estética que pretendiam os românticos. “Salta aos olhos que os feitos da poesia moderna, não alcançou ainda o objetivo que aspira ou que sua aspiração não tem nenhuma meta fixa, sua formação não tem nenhuma direção precisa, o conjunto de sua história nenhuma continuidade regular, o todo nenhuma unidade” (SCHLEGEL, 1996, p.59), se fazia necessário o reconhecimento e a reafirmação da formação como uma conquista para os modernos, da perspectiva histórica como fundação de uma história da arte alemão, justamente, para que outros Goethes não surgissem esporadicamente do nada. Assim, na perspectiva histórica da arte alemã, Winckelmann foi quem apontou para as fontes mais puras, chamando a atenção para a história dos antigos como modelo e, as seguindo, Goethe apareceu como um Homero aos alemães, um ponto cadente que fundou a literatura alemã com a forma universais do espírito artístico¹³⁶. Agora:

O que falta aos alemães é apenas continuar utilizando esses meios e seguir o modelo estabelecido por Goethe, de investigar por toda a parte as formas da arte até a sua origem, a fim de poder revivificá-las ou recombina-las; é voltar às fontes de sua própria língua e poesia e liberar mais uma vez a antiga força, o alto espírito que ainda dorme desconhecido em documentos de épocas remotas da nação, da canção dos *Nibelungos* até Flemming e Weckherlin: assim, a poesia, que não foi trabalhada de modo tão original e esmerado em nenhuma nação moderna, tendo sido a primeira saga heroica, depois jogos de cavaleiros, e, finalmente, ofício burguês, será agora e continuará sendo entre eles uma ciência sólida e verdadeiramente letrados e uma arte vigorosa de poetas inventivos. (SCHLEGEL, 2016, p.506)

Na historiografia que fazem das épocas da poesia, o problema moderno para configuração de uma identidade própria, não estava na imitação propriamente dos antigos¹³⁷, mas na ausência de

¹³⁵ Márcio Suzuki nos indica a diferença entre *cânon* e *organon* de um ponto de vista kantiano. Ao se referir a uma passagem dos cursos de lógica de Kant da década de 70, onde se lê “todas as belas-artes, por exemplo, poesia, estética, etc, não permitem, portanto, nenhuma doutrina, mas apenas uma crítica, pois não se pode aprender o gosto por meio de regras” (SUZUKI, 1998, p.20), ele aproxima o *cânon* da crítica como uma chave de interpretações da razão a partir de conceitos que não se aprende por meio de regras particulares e predefinidas e o *organon* da doutrina como uma ciência fundada em preceitos rigorosos que orientariam o gosto, podendo ser corroborado ou refutado.

¹³⁶ Entre os modernos Schlegel apontara para três momentos de formação da poesia moderna. O primeiro foi Dante como “sagrado fundador e pai da poesia moderna” (SCHLEGEL, 2016, p.499) ao “comprimir dignidade e força clássica o mais próprio, o mais singular, o mais sagrado e o mais doce dialeto comum” (SCHLEGEL, 2016, p.499). Depois Cervantes e Shakespeare como representantes de um apogeu tamanho que fez sombra a todo resto “de tão grandes, todo o resto, comparado a eles, parece apenas um ambiente preparatório, explicativo e complementar” (SCHLEGEL, 2016, p.501). O terceiro momento era o romântico, mas foi antecipado por Goethe que conseguiu em sua obra a harmonia da beleza natural com a autenticidade da razão representando a superação do dilema para com os antigos.

¹³⁷ Ao mesmo tempo em que F.Schlegel considera que “a maioria dos amigos dos antigos paga caro por seus conhecimentos da antiguidade com a ignorância completa e desprezo cego pelo novo: eles vem em sua época nada além de ruínas de uma humanidade destruída, a vida deles não é mais que uma elegia diante de uma do passado”, Ernst Behler (*German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993) nos mostra para ele “a modernidade genuína tem em uma relação de igualdade para com o clássico e se encontra em uma posição dinâmica para com ele” (BEHLER, 1993, p.105), uma relação fundada em uma dialética de reciprocidade com o antigo. F. Schlegel sabia que não era mais possível remontar aos modernos, o passado dos antigos, o que não impedia que, em outra posição, os antigos não pudessem reviver no futuro dos modernos. Respeitando a jurisdição de cada época que, ele aponta para a tensão dialética entre uma poesia antiga que se manifestava de forma natural e prática e uma poesia moderna e artificial, sem pretensão de realidade e que em sua busca irrefreável pelo novo se fazia incompleta. Assim,

uma mitologia como diagnóstica Ludovico: “falta um centro a nossa poesia, como a mitologia foi para os antigos, e todo essencial daquilo em que a poesia moderna fica atrás da poesia dos antigos pode ser resumido nas seguintes palavras: nós não temos uma mitologia!” (SCHLEGEL, 2016, p.514). Ao buscar dar suas próprias letras ao espírito poético, os românticos vão cooperar com afinco nessa missão mitológica que acabou se revelando um passo de não retorno e de emancipação dos modernos em relação aos gregos, “pois”, como foi prevista, “ela virá de um caminho inteiramente oposto ao da mitologia antiga, que foi por toda parte a primeira floração da fantasia juvenil, em sua aderência imediata ao que há de mais próximo, ao que há de mais vivo no mundo sensível, junto ao qual se formou” (SCHLEGEL, 2016, p.514). A nova mitologia, moderna, tem uma fonte completamente distinta da religião dos antigos, ela está fundada no espírito filosófico da modernidade. Como a poesia, a filosofia também nasceu da Antiguidade, mas, no entendimento romântico, talvez pela condenação dos poetas por Platão¹³⁸, foi apenas nos sistemas filosóficos do século XVIII que poesia e filosofia passaram a atuar conjuntamente na constituição do espírito humano. A partir da especulação filosófica as “forças supremas do homem, que atuaram isoladamente, mesmo em seu máximo florescimento em Atenas, filosofia e poesia, agora engrenam uma na outra para vivificar e formar mutualmente a determinação recíproca” (SCHLEGEL, 2016, p.506). Na modernidade, a poesia foi alçada a um outro patamar e agora, munida pelo aparato filosófico, “a nova mitologia tem que ser formada e extraída da mais funda profundidade do espírito; ela tem que ser artificial de todas as obras de arte, pois deve abranger todas as outras, um novo leito e receptáculo para a antiga e eterna fonte original da poesia, sendo ela também o poema infinito, que guarda o germe de todos os outros poemas” (SCHLEGEL, 2016, p.514). A crença e entusiasmo para com essa nova mitologia de pretensão universalista, tinha data e local circunscritos, estava inscrita no calor que animava o século que respondia pelo Idealismo.

Na estética romântica, o mito “não significa meramente uma nova cosmologia ou uma exploração de conceitos filosóficos; significa antes um sistema de correspondências em símbolos” (WELLEK, 1967, p.15), o idealismo romântico aparecia sobretudo como identificação simbólica entre o jogo da vida e toda a arte. “Mito é algo que ele chama de mitologia indireta, uma nova perspectiva do mundo que abolindo, o curso da razão lógica, nos faz voltar à bela confusão da imaginação, ao caos original da natureza humana, para o qual não conheço até hoje símbolo mais belo do que a colorida multidão dos deuses antigos” (WELLEK, 1967, p.15). Nesta concepção sobre o mito, Schlegel antecipara no espírito grego aquilo que somente Nietzsche, anos mais tarde,

o retorno ao antigo pela filosofia transcendental, longe de fixar a imitação de leis formais estabelecidas anteriormente, busca, na luta entre o idealismo moderno e o realismo antigo, uma unidade sintética entre ideal e real pela reflexão.

¹³⁸ Referência à condenação dos poetas e dos autores trágicos no livro X da *República* (*Πολιτεία*, 380 a.C.) de Platão justificada por uma divergência entre a poesia, que apresenta mera imitação e aparência, e a filosofia que apresenta a verdade e o conhecimento em si mesmos. (Cf. PLATÃO, *República*, São Paulo: Martins Fontes, 2014, 595A-608C).

percebera: “o fundo obscuro ou subterrâneo da vida grega” que faziam considerar “orgias e mistérios gregos não como manchas estrangeiras e aberrações causais e sim como parte essencial da cultura antiga” (WELLEK, 1967, p.22). Na representação caótica da natureza humana que também reverberava na moral dos deuses, o símbolo era a ponte entre a vida nua e a imaginação do artista, que não deixava de expressar os traços da confusão ao qual a realidade se constituía. Frente a sobriedade defendida na interpretação corrente da arte dos antigos, a beleza é encontrada nos mistérios da vida, caracterizada pela caos, muito mais exprimível na representação alegórica do barroco; o que se confirma quando tomamos que o “interesse pelo mito grego e sua interpretação simbolista, introduzido por Creuzer” (WELLEK, 1967, p.23), o mesmo teórico que em seu *Simbolismo e Mitologia nos povos antigos, particularmente nos gregos (Symbolic und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 1810)*, iluminou Benjamin no desenvolvimento da concepção de alegoria e pelo destaque que dá, na arte trágica, aos dois maiores expoentes do gênero barroco na Europa.

Em vistas da mitologia, o romantismo não deixa de se remeter a tragédia antiga e descobrir, ainda sem ter consciência, algumas das possibilidades que Benjamin percebeu com barroco alemão. Enquanto o conjunto de lendas e canções que se unificam na *Iliada* e na *Odisseia* de Homero aparece como material dos fundadores da arte trágica que, por sua vez, nas tragédias de Sófocles aparecem como o cimo da literatura grega e de toda literatura ao interpretar a luta da humanidade contra o destino onde, “a humanidade sai vitoriosa apesar de fisicamente derrotada” (WELLEK, 1967, p.18), a tragédia moderna, como exemplo em Shakespeare, centraliza-se nos caracteres do destino enfatizando “a eterna e colossal dissonância que separa para sempre humanidade e destino” (WELLEK, 1967, p.18). O entendimento sobre a arte trágica nos escritos de juventude de Schlegel só é completado anos mais tarde em *História da Literatura Antiga em Moderna (Geschichte der alten und neuen Literatur, 1812)* onde apresenta uma teoria tripartite sobre os estágios do trágico. Como vimos, se no primeiro nível poderíamos ver apenas a figuração da existência e do destino contemplada na tragédia dos áticos, o segundo estágio se desenvolvia em tempos modernos onde se ressalta as contradições entre a existência para com o destino, já terceiro estágio se caracterizaria pela solução do enigma da existência. Enquanto no primeiro nível teríamos a reconciliação, como em *Orestéia* e *Édipo em Colono*, no segundo teríamos o perecer dos heróis de Shakespeare como *Macbeth* ou *Hamlet*, e no terceiro a transfiguração do herói vista nos epílogos cristãos das peças de Calderón de la Barca tido como ponto mais elevado das tragédias. (Cf. WELLEK, 1967, p.19) Aqui já sobre conversão do catolicismo, podemos confirmar as teses que apontam o resgate mitológico com o alinhamento de sua crença cristã¹³⁹. Esta afinidade entre o mitológico e a fé cristã insere Schlegel em uma posição ambígua para com os estudos clássicos de sua época: ao mesmo tempo em que participa

¹³⁹ Cf. WELTMAN, John. *The religion of Friedrich Schlegel*. In: *The Modern Language Review*, Vol. 31, No. 4, 1936.

“moderamente, dos ataques à glorificação dos gregos realizados por seus contemporâneos entusiastas do medievalismo e pelos que viam as limitações da civilização grega do ponto de vista do cristianismo”, também “procurava antecipações do espírito cristão entre os gregos” (WELLEK, 1967, p.23) em uma retomada de valorização da cultura medieval que, em complementariedade a valorização dos estudos germânicos antigos, remontou, desde os *Nibelungos* e *Minnesang* alemão à “Renascença de Carlos Magno, às vantagens da cavalaria, do amor do cortesão, às belezas da arquitetura gótica” (WELLEK, 1967, p.24), fontes que se misturaram e desembocaram no barroco.

Enquanto vimos no primeiro romantismo de Schlegel a relação constitutiva que a sua filosofia fragmentária e cíclica desempenhou no aparato crítico de Benjamin para seu juízo sobre o barroco alemão, a conversão ao catolicismo e a revalorização da Idade Média nos permite especular uma interpretação tardia, deste segundo Schlegel, sobre o barroco alemão, relacionada a história e a mitologia que, também, não passa despercebida por Benjamin. Ao considerar a hierarquia católica nas obras de Calderón e a engenhosidade da escrita de Shakespeare, Schlegel não se mostra intransigente em relação à modernidade barroca, mas considera que a modernidade só apareça na Alemanha com Goethe, reconhecendo no barroco de origem alemã uma perspectiva medieval que “com os germanos jorrou sobre a Europa uma nascente pura de nova poesia heroica” (SCHLEGEL, 2016, p.498). A mesma amplitude que vemos em relação em sua categorização histórica das épocas da poesia¹⁴⁰, também se manifesta nos desejos de glorificar a realização do absoluto como um feito medieval, o que alargaria o período para além de suas fronteiras, adentrando a modernidade, do Renascimento e do barroco alemão. Para o segundo Schlegel “a idade média se estenderia até o século XVI, com Carlos V e com o advento da Reforma. Considerando ainda a Guerra dos 30 anos como consequência da Reforma, propõe Schlegel que, rigorosamente, o período medieval terminaria na metade do século XVII, mais exatamente com a declaração de paz da Vestefália em 1648” (PINHEIRO MACHADO, 2013, p.3). Por mais que esta periodização não seja mais condizente com a historiografia atual, ela não era de toda estranha ao período de Benjamin que, por sua vez, observa que “as teorias medievais renascem no período de guerras religiosas, que a Idade Média se fez sentir durante muito tempo na política, na economia e na ciência, que a sua superação – mesmo

¹⁴⁰ A classificação das épocas da poesia de Schlegel já costumava seguir uma avaliação própria que não coincide sempre em relação as convenções históricas de periodização. Na sua *Carta sobre o romance* em *Conversa sobre poesia* vemos nada mais a definição de que “o romance é um livro romântico” que “desde os tempos mais antigos foi destinado à leitura” (SCHLEGEL, 2016, p.537). Na tautologia de Schlegel, a diferenciação com o drama e a tragédia como são formas para serem vistas e não lidas, o que poderia levar o rebaixamento do drama como o barroco alemão, é compensada na maneira em que pensa o romance como obra e, portanto, como algo existente em si mesmo como totalidade poética. “O drama também tem que ser romântico, como toda poesia” e “afora isso, há tão poucas oposições entre drama e romance, que pelo contrário, o drama tomado e tratado de forma tão profunda e histórica, como fez Shakespeare, torna o verdadeiro fundamento do romance” (SCHLEGEL, 2016, p.537). De tal maneira, Schlegel não excluía o drama de suas possibilidades românticas, ao mesmo tempo em que ampliava a sua concepção de romance até os tempos mais antigos, onde poderíamos ler poetas renascentistas como Petrarca, Dante, e Boccaccio como antigos românticos, tal como os inventivos modernos como Cervantes, Shakespeare e Goethe como progressivos.

sua fixação como categoria epocológica – só se verificou no decurso do século XVII” (BENJAMIN, ODTA, p.73; GS I, p.256), tornando possível a aproximação destes mundos espirituais, ainda que a empatia de “elementos medievais no drama barroco e na sua teoria deva ser lido aqui como prolegômenos” (BENJAMIN, ODTA, p.73; GS, I p.256). Assim, na chave classificatória que emprestamos de Schlegel, o barroco alemão estaria em completa consonância com a forma medieval que se tornou centro de sua atenção como exemplo de unidade entre religião, política e arte que, pela forte moralidade religiosa, corrigia os vícios e o espírito para a formação humana, marcando o declínio desta época pelo Cisma da Igreja.

Na orientação medievalista de Schlegel, o barroco alemão se apresentava como forma estética deste declínio em seu objeto de representação histórica, a má disposição entre o papado e o poder político já decadentes, mas não na sua constituição formal, como percebe Benjamin em um pequeno fragmento de 1916 *Sobre a Idade Média (Über das Mittelalter)*¹⁴¹. Ao considerar que Schlegel “vê o momento negativo desta época na orientação dominante e ilimitada para o absoluto que se faz vigente na arte enquanto fantasia amaneirada, na filosofia e teologia da Escolástica enquanto um racionalismo não menos amaneirado” (BENJAMIN, IM, p.1; GS II, p.132), Benjamin vê também um amaneiramento desta interpretação, sobretudo, comparada aos antigos e orientais. Benjamin vincula a estética barroca com a filosofia romântica na medida em que a busca do absoluto infinito, caracterizado em Schlegel pelo desejo de unificação da filosofia com a vida, se manifesta nas artes por uma fantasia adaptada do gótico e do barroco alemão, caracterizado pelos ornamentos rebuscados e exagerados que tanto ofendia os neoclássicos. Na constituição de uma pretensa unidade entre os ornamentos excessivos de suas histórias e na moralidade comunitária dos medievais, cuja qual as poesias gótica e barroca espelhavam a busca por Deus, Schlegel viu as várias conexões em direção a um caráter absoluto como receptáculo da nova mitologia que, Benjamin, interpretou somente como um falseamento mitológico. No romantismo tardio de Schlegel, a magia vislumbrada no intercâmbio caótico e fecundo entre as canções medievais com suas influências orientais, dá lugar ao dogmatismo como fonte da mitologia. “Falou-se na Idade Média que a religião domina a vida. Mas, em primeiro lugar, a dominadora era a Igreja (*Ekklesia*); em segundo, entre o princípio dominante e dominado ocorre sempre uma separação” (BENJAMIN, IM, p.1; GS, II, p.132). Na premissa de unidade entre vida e religião, Benjamin não vê a linguagem expressar um fundamento do mito, mas apenas um formalismo da época que “procura adquirir poder sobre a natureza destituída de deuses por meio de um desvio, faz magia sem os fundamentos mitológicos” de onde “surge um esquematismo mágico” (BENJAMIN, IM, p.1; GS II, p.133).

¹⁴¹ BENJAMIN, W. *Sobre a Idade Média*. In. Revista Limiar. v.1 n.1 Trad. PINHEIRO-MACHADO, Francisco. Guarulhos: Unifesp, 2013; *Op. Cit.* II, *Über das Mittelalter*, p.132

Enquanto, nos orientais, víamos a mitologia se constituir em profunda ligação entre vida, arte e religião e, nos antigos, a doação autêntica da força da natureza como fundamento dos deuses, no espírito medieval a mitologia perde conteúdo na dessacralização da natureza e dos deuses promovido pela Igreja, restando apenas um princípio formal. Neste sentido que “a ideia formal da mitologia: o que confere poder, o mágico está vivo para a Idade Média. Nesta, no entanto, esse poder não pode mais ser legítimo: a Igreja destruiu seus senhores feudais, os deuses” (BENJAMIN, IM, p.1; GS II, p.132). O desencantamento do mundo, expressão do moralismo religioso do barroco alemão, desenvolveu uma mitologia mágica-racional que, ao operar por formalismo, se manifesta em completa dissonância da mitologia expressa nas tragédias gregas. Com isso, frente ao entusiasmo do espírito medieval que Schlegel, no escapar da sombra dos gregos, via no exagero de suas formas e no rebuscamento de seus ornamentos a realização de uma mitologia cristã medieval própria, Benjamin denuncia outro sentido equivocado que recaía sobre o barroco alemão, abrindo suas possibilidades para descoberta de sua forma histórica e não mitológica.

De tal maneira, Benjamin não deixa de ressaltar este caráter histórico legado da Idade Média em torno da representação alegórica. Na sua pesquisa sobre a relação entre as épocas, Benjamin se surpreende com a quantidade de materiais da época barroca em que “o cerne das definições da tragédia é exatamente o mesmo que encontramos nas obras gramaticais e lexicográficas da Idade Média” (BENJAMIN, ODTA, p.73; GS, I p.256) mostrando uma relação histórica que coincide o teatro barroco e as crônicas medievais. Ao tomarem a tragédia como “uma composição poética que, partindo de um princípio alegre, termina em um fim triste” (BENJAMIN, ODTA, p.74; GS, I p.256), os dramaturgos do Barroco cantam o drama do mundo desencantado que se aproxima do Juízo Final, se avizinando de cronistas medievais como Otto von Freisingen para qual “a história universal era uma tragédia, se não na forma, pelo menos no conteúdo” (BENJAMIN, ODTA, p.74; GS, I p.257). Contudo, o ponto decisivo para Benjamin é que “as afinidades de fato entre cristandade medieval e a barroca são de tripla ordem. Para ambas são igualmente essenciais a luta contra os deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio do corpo. Estes três motivos estão intimamente relacionados (...) no ponto de vista da história das religiões são um mesmo motivo” (BENJAMIN, ODTA, p.238; GS, I p.394). A alegoria, com que a história deixa de ser mero conteúdo dos dramas para se tornar sua própria forma, é o maior vínculo entre esses períodos. A constituição alegórica do barroco alemão se desenvolve no embate de duas fontes, ela é resultado de uma “Antiguidade que se apresentava ameaçadoramente próxima ao cristianismo” (BENJAMIN, ODTA, p.239; GS, I p.394). De um lado, ela retoma o sincretismo humanista do Renascimento reforçado nas correntes ocultistas como gnose. “O Renascimento aviva a memória das imagens – e as cenas de conjuração de espíritos do drama trágico barroco são reminiscência disso (...) não há produto

da fantasia alegórica barroca que não encontre nele suas correspondências” (BENJAMIN, ODTA, p.239; GS, I p.395). De outro, ela remonta os medievais como instrumento de autoridade eclesiástica pela purificação da mitologia dos antigos e do corpo como receptáculo do mal, “a exegese alegórica (...) destinava-se a dar uma leitura cristã à verdadeira natureza, demoníaca dos deuses antigos e servia para mortificação do corpo. Não por acaso que, quer a Idade Média, quer o Barroco, se compraziam na aproximação com intenções bem claras, de imagens de ídolos e ossadas” (BENJAMIN, ODTA, p.240; GS, I p.396). Desse modo, para Benjamin, com o barroco alemão “renasce agora os alegoristas entre os mitógrafos antigos, que já tinham despertado o interesse da primitiva apologética cristã” (BENJAMIN, ODTA, p.239; GS, I p.395), o ocultismo das imagens alegóricas resgatadas no Renascimento como ocultismo dos antigos eram preenchidas pela emblemática cristã retirada da Idade Média.

Ao apresentar o barroco alemão como ressonância de dois mundo, antigo e medieval, Benjamin conseguia afastá-lo do preconceito daqueles que o viam como cópia formal dos antigos, salientando apenas uma diferença de discurso e não de gênero em relação às tragédias gregas, ao mesmo tempo em que mostrava que, apesar das proximidades temáticas, ele também não era apenas uma crônica que realizava a mitologia escatológica dos cristãos. Benjamin queria mostrar que o barroco alemão não era apenas uma tradução de tempos históricos da tragédia, mas de seu próprio tempo, apresentando, historicamente, a mitologia própria da modernidade. Nisto Benjamin não se distancia muito dos românticos. Primeiro porque busca desenvolver uma teoria de gêneros que garantisse legitimidade e autonomia ao barroco alemão do mesmo modo em que os românticos de *Jena* fizeram com o romance¹⁴². Segundo porque, ao procurar a essência histórica do drama barroco alemão, também o pensa em uma relação de unidade entre a poesia e a vida, onde a história não aparece como reflexo de um sentimento imediato como mito, mas como teor de verdade que se desenvolve, esteticamente, de maneira mítica. Não é sem razão que este método descrito e aprimorado no *Prólogo* do livro do Barroco, teve seu primeiro esboço na análise romântica e idealista sobre o trágico em *Dois poemas de Hölderlin (Zwei Gedichte von Hölderlin, 1915)*¹⁴³. Aqui Benjamin já

¹⁴² A identificação do romance para com os românticos se deve a uma resignificação do termo que abriu concorrência com uma outra teorização que servia de referência para o termo no ambiente cultural do século XVIII. Até o florescimento do primeiro romantismo, as reflexões sobre o romance para os alemães era sobretudo estrangeira, a grande obra de referência para o Iluminismo era o *Traité de l'origine des romans* do francês Pierre Daniel Huet que ao caracterizar o romance pelo “sentimentalismo, necessidade extrema de cuidado na estruturação interna da obra de arte, obediência às regras aristotélicas de causalidade e verossimilhança e aplicação do *prodece et delectare* clássicos” (MEDEIROS, 2015, p.148), era classificada, surpreendentemente como uma obra barroca. Esta teoria do romance não poderia ser mais distante da vanguarda de *Jena* que longe de buscar um simples copiar dos manuais antigos, desenvolveu uma forma histórica do romance como um gênero literário. (Cf. MEDEIROS, Constantino de Luz. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2015)

¹⁴³ BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Hölderlin. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo, Editora 34, 2013; Op. Cit. II. *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*. p.p. 105-125

antecipava, ainda fortemente marcado por um neokantismo¹⁴⁴, os “novos princípios de interpretação que deveriam servir de justificação para o seu comentário estético” (HANSSEN, 2002, p.149) em seus escritos posteriores. Na introdução de seu ensaio, ao considerar que a estética pura, enquanto ciência, “dedicou suas melhores forças à exploração de cada um dos gêneros da arte poética, entre eles, e principalmente à tragédia” (BENJAMIN. DPH, p.13; GS II, p.105), Benjamin já se colocava de maneira próxima ao problema de interpretação do barroco alemão. “O comentário¹⁴⁵ foi reservado quase que exclusivamente às grandes obras da época clássica e, quando se dirigiu a outras obras que não o clássico, foi muito mais de caráter filológico do que estético” (BENJAMIN. DPH, p.13; GS II, p.105). Cabia, então, “expor a forma interna, aquilo que Goethe designava por teor (*Gebalt*)”¹⁴⁶ para além daquelas obras coroadas pela tradição clássica. Com o conceito de teor, Benjamin procurava fugir da avaliação da forma puramente ideal que depositava no gênio o centro da criação artística, o modo como o poeta resolveu a sua tarefa poética, para depositar, na própria tarefa, o fundamento último e condição para análise estética: “Ela há de ser entendida também como condição da poesia, como estrutura interna intelectual-intuitiva daquele mundo de que o poema dá testemunho” (BENJAMIN, DPH, p.14; GS II, p.105). A ideia de tarefa poderia ser entendida aqui como uma pré-condição da arte em dois registros relacionados entre si, no âmbito epistemológico se tratava de uma ligação entre o par espiritual e intuitivo que superasse a divisão entre as diferentes faculdades humanas, e, no âmbito poético-literário mostrar a unidade do poema não de maneira idealizada, mas estruturada de modo não mimético como se fosse uma grande “grade do mundo (...) na qual os reinos semânticos, fonéticos, estéticos e éticos estavam

¹⁴⁴ Philippe Lacoue-Labarthe nos mostra como a questão metodológica de Benjamin não fala ainda em origem e nem em essência, mas se mantém presa a um léxico kantiano: “A linguagem que ele utiliza é a do *a priori* kantiano ou pós-kantiano. A referência maior que subjaz a longa introdução metodológica é um fragmento de Novalis que diz: ‘Toda obra de arte possui em si um ideal *a priori*, uma necessidade de sua presença’ Se há estética (estética da arte poética), esta é, em um sentido um pouco inesperado, transcendental” (LACOUÉ-LABARTHE, 2002, p286). Nesse esquema transcendental vemos o poetizado como o conceito limite que não apenas testemunha, mas garante autoridade ao poema, ou seja, é a condição de possibilidade de poetizar

¹⁴⁵ Benjamin faz uma distinção entre comentário e crítica. Enquanto o primeiro diz respeito as apreensões históricas da obra de arte, a crítica se concentra em contemplar o seu valor de verdade

¹⁴⁶ Beatrice Hanssen mostra a gênese do conceito de teor de Goethe. Segundo a comentadora é muito provável que Benjamin retire este termo de uma carta que Goethe enviou para Karl Friedrich Graf von Reinhart em 1809 sobre a sua novela *Afinidades Eletivas*. Nela, Goethe “profetizava que seus leitores deveriam eventualmente ser forçados a aceitar a novelística poética, tal como eles foram obrigados a aceitar certos fatos históricos como a execução do antigo monarca” (HANSSEN, Dichtermut and Blödigkeit two poems by Friedrich Hölderlin interpret by Walter Benjamin. In. BENJAMIN, Andrew; HANSSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002, p.149). A tradução de teor como forma interna adotada também por Benjamin tinha origem como tradução do termo grego *endon eidos* de Plotino que foi difundida para Goethe e os jovens românticos por Shaftesbury e Herder. Como forma interna o *endon eidos* rapidamente tornou “termo chave na concepção orgânica de literatura e da arte, na medida em que oferecia um antídoto a forma empírica aristotélica, expressando assim o desejo da crítica de superar o dualismo entre forma externa e o espírito” (HANSSEN, 2002, p.149). Não por acaso, quando Benjamin apresenta sua tentativa de superação desse dualismo da representação no seu *Prólogo Epistemológico-Crítico* do livro do Barroco, é Goethe quem aparece na epígrafe. É interessante notar como essa compreensão essa relação conceitual entre Benjamin e Goethe no interior do próprio texto, Rolf Tiedemann em *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* aponta ainda analogias entre o conceito de origem (*Ursprung*) de Benjamin com o conceito de fenômeno originário (*Urhänomen*) de Goethe.

sincronizados uns nos outros” (HANSSEN, 2002, p.150). Com o testemunho que dá sobre o seu mundo, o poema pode ser entendido como uma vida própria que não se limita a visão de seu autor, mas assume uma figura particular conceituada como poetizado (*Gedichtete*)¹⁴⁷.

Não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de relações vitais determinado pela arte. São precisamente as realizações mais frágeis da arte aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida, ao passo que as mais poderosas, de acordo com sua verdade, referem-se a uma esfera apresentado ao mítico: o poetificado (BENJAMIN, DPH, p.16; GS II, p.107).

Benjamin percebia o poetificado como a “esfera mediadora que realizava a transição entre as duas funções de unidade: a ideia de tarefa ou vida e a ideia de solução ou poema” (HANSSEN, 2002, p.151) que para a criação artística só podem ser separadas *in abstracto*. Como um conceito limite, no poetificado “a vida se determina através do poema; a tarefa, através da solução” (BENJAMIN, DPH, p.16; GS II, p.107), de maneira que cabia a crítica de arte se orientar mais pela vida que anima o poema em um conjunto de determinações históricas ao longo do tempo, do que pela a solução formal concebida como unidade última e atemporal do poema, e que é, primeira a ser vislumbrada e eternizada. No conceito de poetizado Benjamin via uma “unidade sintética de duas ordens, a intelectual e a intuitiva” que “recebe sua figura particular como forma interior de cada criação em particular” (BENJAMIN, DPH, p.15; GS II, p.106). Como expressa no drama barroco, era no particular e não no universal que deveriam partir a crítica sobre o objeto de arte, uma vez que é por meio de suas particularidades que a verdade universal permitiria ser vista. O poetizado esboçava uma distinção do esquema forma-matéria, que no simbólico era tido com absoluta identificação, assumindo-se como ligação necessária e imanente entre o poema e os seus demais elementos, entre a expressão de suas multiplicidades para com a sua unidade. Ainda que com diferenças formais significativas, o poetizado já trazia, em essência, o cerne para o desenvolvimento da ressonância histórica que Benjamin encontrou no conceito de alegoria, de onde se desdobravam infinitas significações. O *teor de verdade* dos poemas não estava na subordinação do conteúdo à forma, mas na maneira em que elementos dispersos e heterogêneos são coordenados, estruturados e organizados no tempo para construção da obra de arte; se trata de apresentar como ela foi concebida e, mais tarde, em consonância com seu próprio tempo histórico.

¹⁴⁷ Neste ponto o ensaio de Benjamin faz clara referência a Novalis citando que “toda obra de arte tem um ideal a priori, uma necessidade de existir” (BENJAMIN, DPH, p.15). Beatrice Hanssen aponta que essa “citação não é em si insignificante quando considerada no largo contexto do trabalho de juventude de Benjamin, uma vez que ela não somente aparece no ensaio sobre Hölderlin, como também retorna na sua dissertação no *Prologo* do estudo sobre o *Trauerspiel*” (HANSSEN, 2002, p.150). No trabalho do Barroco, localizamos esta mesma referência na seguinte passagem: “A ‘necessidade’ destas apreciações cai numa esfera de equívocos, e ganha plausibilidade apenas a partir do próprio conceito, esteticamente relevante, de necessidade. É aquele conceito que Novalis tem em mente ao falar do apriorístico da obra de arte como uma necessidade de estar aí, que lhes seria inerente” (BENJAMIN, ODTA, p.42; GS I p.233)

No comentário crítico sobre Hölderlin, Benjamin não deixou de conceber as interações históricas da sua produção poética para a contemporaneidade. De um lado, o fantasma de Hölderlin aparecia para Benjamin, tal como o barroco alemão, carregando uma afetividade do tempo próximo. Escrito em 1914, a análise da poética hölderliniana estava destinada a Nobert von Hellingrath, um grande comentador da obra do poeta, que em sua dissertação estudou a tradução de Píndaro realizada por Hölderlin e que morreu nas trincheiras de batalha da Primeira Guerra Mundial. Por mais que não fosse mencionada nenhuma vez em seus escritos, o contexto da guerra inspirava esta aproximação, fazendo, posteriormente, do ensaio um epitáfio para outra de suas vítimas, o poeta Fritz Heinle e sua namorada que se suicidaram no surto da violência marcial¹⁴⁸. *Coragem do poeta (Dichtermut)* e depois a sua *Timidez (Blödigkeit)* poderiam ser lidas, por Benjamin, dizendo respeito a este momento de profunda consternação e perplexidade com os horrores testemunhados naquele período e as incertezas para o que poderia vir. A comparação entre estes dois poemas era justamente uma sugestão de von Hellingrath que, tal como Benjamin, também se opunha a apropriação do poeta pela Escola de Stefan George, que, por sua vez, ao retomá-lo na direção de seus ideais nacionalistas, o transformava e o mistificava como mais uma das figuras de uma grande nação alemã. Sensível para com este oponente, a proximidade de Benjamin com Hölderlin se dava também pelo tratamento correto a sua imagem, almejada pelos critérios estético-epistemológicos da introdução do ensaio. O poetizado não era apenas dar vida ao poema, mas também, colocar a expressão do poeta em sua própria temporalidade histórica para que não fosse falseada pelos interesses do presente, tal como já faziam com barroco alemão. De tal maneira, Benjamin, apresentava o romantismo hölderliniano, sendo ele, junto com Martin Heidegger¹⁴⁹, um

¹⁴⁸ Benjamin conheceu Fritz Heinle quando militava para a organização do *Movimento de Juventude Livre* orientado por Gustav Wynecke. A amizade dele para com o poeta ganhou um significado especial na medida que era um dos poucos amigos com idade próxima o que fez a morte do amigo um marco decisivo na experiência de sobrevivência e da guerra de Benjamin. Em um impulso de juventude, Benjamin “se apresentara como voluntário nos primeiros dias de agosto de 1914, em Berlim, não por entusiasmo pela guerra, mas para antecipar-se à inevitável convocação, o que permitiria ficar com seus amigos correligionários” (SCHOLEM, Gershom. *A história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.20), a sua apresentação foi “no quartel de cavalaria na *Bellalliancestrass*”, mas “sem nenhuma centelha bélica no coração, valendo-se do serviço militar apenas para não ser separado dos seus amigos” (WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, p.29) que eram poucos, no eclodir da Primeira Guerra Mundial. Por sorte foi recusado. Com a morte de seu amigo Fritz Heinle ao qual dedicou o seu ensaio sobre *O idiota de Dostoiévski* e os poemas de Hölderlin, Benjamin logo assumiu oposição a Guerra e viu aniquilada suas esperanças, “a figura do amigo poeta falecido se mistura para ele com a do último Hölderlin transmitida por Nobert von Hellingrath, formando uma nova imagem ideal da existência humana”, é assim que nasce seu “primeiro trabalho mais extenso, um ensaio sobre dois poemas de hölderlinianos que surgiu meses depois do suicídio de Heinle e foi dedicado à ele” elevando “o destino de seu amigo (...) ao nível de uma apoteose do poeta como salvador do mundo” (WITTE, 2017 p.30)

¹⁴⁹ Ao lado de Benjamin e com interesses bem diversos, Heidegger foi, quem sabe, o mais importante divulgador do nome de Hölderlin para Literatura Alemã. Phillipe Lacoue-Labarthe mostra como o discurso político de Heidegger estava diretamente relacionada ao discurso poético e, sobretudo, Hölderlin. Em um curso de 1934 sobre *Os brios de Hölderlin a Germânia e ao Reno*, Heidegger menciona que a razão para estudar Hölderlin é que sendo, “poeta do poeta enquanto poeta dos alemães, ele ainda não se transformou em força histórica de nosso povo. E como ele não o é ainda, é preciso que ele se torne isso. Contribuir para isso é ‘política’ no sentido mais elevado e mais próprio” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, 277). Essa espécie de reivindicação política do poeta “para além do nacionalismo patente, está na forma exata do teológico político” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.278) no seu sentido mais comum de discurso sobre

dos responsáveis por tirá-lo do esquecimento no início do século XX, como também, o responsável por uma análise frutífera sobre sua poética. que nos permite vislumbrar certa historicidade característica do barroco alemão, e, com isso, também o aproximá-lo de seus pensamentos.

Ao mesmo tempo, de outro lado, na familiaridade de Hölderlin com idealismo e com o romantismo alemão, podemos ver em as noções filosóficas da modernidade que se manifestaram pela edificação da dialética especulativa da tragédia em seus poemas e suas traduções¹⁵⁰. Na tradução das tragédias de Sófocles, empreendidas por Hölderlin, observávamos o embate que se desenvolveu no século XVIII sobre papel da tradução na *Bildung*: a rememoração e imitação dos antigos para dar um sentido de formação dos autores nacionais, e, a transformação romântica onde a tradução é propriamente criação da linguagem. Mais caracterizada na segunda atitude¹⁵¹, as traduções hölderlinianas das tragédias perpassaram as últimas consequências o romantismo, em uma

o divino e o mito. Aqui já se manifestava a mistificação do poeta para fins ideológicos que Benjamin tanto combatia. Apesar da grande contribuição filosófica de Heidegger, não é possível desvinculá-lo ao seu comprometimento com o nacional-socialismo e o fascismo quando se fala de política. Por mais que com relação à isto, o filósofo mantivesse “suas negações, suas evasivas ou suas mentiras, Heidegger nunca pode efetivamente se livrar disso” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.282), Lacoue-Labarthe denomina neste ano de 1934, Heidegger como um arqui-fascista, mas, ao mesmo tempo, cita Benjamin para mostrar que “o discurso de Heidegger contra o fascismo real não tinha outra ambição, na verdade, senão liberar a verdade do fascismo” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.283)

¹⁵⁰ Os seminários de Tübingen aproximou o poeta de Hegel e Schelling ao ponto de redigirem juntos um fragmento conhecido como *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão (Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus, 1796-1797)*, o que não o impediu com o amadurecimento de se afastar de algumas posições contidas no programa. A influência do idealismo pós-kantiano se delinea por uma intuição sensível ao qual se atribui uma intelectualidade que deve ser realizada também na razão prática. No seu entendimento “toda as obras empreendidas neste modo” trágico “devem fundar-se sobre uma intuição intelectual, que só pode ser a unidade com tudo o que vive, essa que não pode ser sentida pelo ânimo limitado, deixando-se intuir apenas em suas aspirações mais elevadas” (HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994/1994, p.57). A intuição intelectual encontrava-se como unidade simbólica que une o mundo fenomênico de tudo o que vive com o a limitação do sujeito individual de uma maneira mais elevada. Ao apresentar que essa intuição, Hölderlin concebe a tensão original entre o mundo objetivo com o subjetivo, “a separação real e, com ela tudo o que em realidade é transitório do ponto de vista da matéria, bem como a ligação e, com ele, tudo o que em realidade subsiste do ponto de vista do espírito” (HÖLDERLIN, 1994, p.57). O trágico se dará de maneira dialética a partir da unidade que essa intuição intelectual aspira esteticamente. Na tragédia, o dualismo posto pela intuição intelectual é, nada mais que, a desmesura entre a sensação de unidade e a totalidade da unidade que, no herói se manifesta nos termos da impressão de consciência de suas ações para com o próprio conhecimento; entre o herói certo de suas ações e seguro de si que vê sua cegueira declinar quando menos espera; vítima do destino que, no momento da morte, se reconcilia com a totalidade absoluta.

¹⁵¹ Ao se inscrever na *Querelle*, “Hölderlin não tinha ilusão a respeito ao retorno dos antigos ou acreditava que a vida foi um paraíso edílico na Atenas dourada” (BEHUN, Willian A. *The historical pivot: philosophy of history in Hegel, Schelling and Hölderlin*. Illinois: Triad Press, 2006, p.122). No descompasso de uma imagem apolínea da Grécia, como o lugar da perfeição natural, e o mito, que se apresentava de forma violenta às concepções modernas, Hölderlin pressentia um estranhamento que tratou de maneira especulativa. Se à Friedrich Wilmanns, em 28 de setembro de 1803, confessava que “a arte grega, que, por conveniência nacionalista e em virtude das faltas com que sempre foi tratada, permanecemos estranha” (HÖLDERLIN, 1994, p.137), em outra carta, à Casimir Böhlendorff, de 4 de dezembro de 1801, assumia o quanto era “perigoso abstrair as nossas regras artísticas, única e exclusivamente, da excelência grega. Tenho elaborado, já desde um bom tempo, essa questão, e sei agora que não devemos tentar igualar nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida com o destino” (HÖLDERLIN, 1994, p.132). Os desafios que encontrou na trágica *Morte de Empédocles* possivelmente o levou ao questionamento: seria possível a razão grega sobreviver ao conflito trágico? A tragédia ainda era possível? (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.217). Românticos, ele não escapava do panteão grego em suas tragédias, mas onde se desenvolveria a relação da vida com o destino, se vislumbrava, como um moderno, a questão da liberdade e da vontade. Essa postura é observada no romance *Hipérion*, onde lidou com esta dificuldade de imitar os gregos, e, percebendo a impossibilidade de fazer reviver a cultura antiga deu para seu personagem um final eremita de reconciliação com a natureza, mais próximo da busca do homem sentimental moderno.

lógica da identidade, e foram saudadas, aos olhos românticos de Benjamin, que via que “a tarefa do tradutor é redimir na própria, a pura língua, exilada no estrangeiro”¹⁵² (BENJAMIN, TT, p.117; GS IV, p.19)¹⁵³. A aceitação deficiente de seus pares às traduções das obras de Sófocles, que levariam ao destaque de Benjamin no ensaio *A tarefa do tradutor* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1921), tidas também como imprecisas, já se aproximavam de modo como era entendida as obras do barroco alemão¹⁵⁴. Porém, na solução trágica que, acompanhada de concepções especulativas dos românticos, não conseguiu dar vida para a reformulação particular da *Bildung* que aspirava como tarefa, é que encontramos os rastros mais interessantes uma poética barroca. Em *Fundamento de Empédocles*, Hölderlin afirma que “na vida pura, natureza e arte opõem-se apenas harmonicamente” (DASTUR, 1994, p.156)¹⁵⁵, o que a tragédia, como a forma elevada desta oposição na arte, transpõe no dualismo entre liberdade e necessidade. Na relação estabelecida entre natureza e cultura. Hölderlin vislumbra uma Grécia oriental, mística e ainda selvagem que, tendo a natureza em sua propriedade, precisa se purificar pela *hybris* em direção à cultura, muito diferente do sentido tomado pelos modernos que, sendo mais próximos as inclinações do espírito, tinham que a “cultura deve nos reconduzir à natureza pela via da razão e da liberdade” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p.214), isto é, reconciliar-

¹⁵² A polaridade entre antigos e modernos, representava o “movimento de saída e entrada de si do espírito, tal como definem Schelling e Hegel, mas igualmente Schlegel (...) o próprio só tem acesso a si mesmo pela experiência, ou seja pela prova do estrangeiro” (BERMAN, 2002, p.291) na qual, como oposição dialética e, nunca pela linearidade da causa e consequência, os modernos poderiam se olhar no espelho e se reconhecer com propriedade. As dissonâncias patentes para com os antigos, os modernos não poderiam conceber a si próprios abandonando aquilo que marcou o nascimento do pensamento ocidental, o estranhamento do estrangeiro servia como teste pelo qual se confronta a própria forma; a formação da identidade passava pelo reconhecimento do outro. Não se tratava de excluir os gregos na medida em que eles representavam o estranhamento necessário para purificação do elemento mais conhecido; a reafirmação do caráter nacional depende de uma oposição. Mas também não se tratava de atribuir uma renovação dos antigos ressaltando uma descendência direta para com eles porque, por mais que a antiguidade fosse fundamental para o modo de pensar ocidental, ela já estava encerrada, excessivamente, em sua formação, de maneira que seu desaparecimento revelou para nós sua verdade. Aos modernos, ainda em formação, caberia apresentar nesta oposição sua verdade em sua própria temporalidade. Desse modo, para Hölderlin, “compor uma tragédia implica, pois numa relação com a época e com o tempo presente. O autor dramático deve tentar reconciliar as contradições de sua época, utilizando-se da mediação de uma fábula, de uma história que lhe seja estranha” (DASTUR, 1994, p.170). O trágico não apenas se apropriaria dos mitos que lhe eram estranhos, como lemos nas tentativas de seu *Empédocles*, mas também estranharia eles mesmo de seu tempo histórico, como nas deformações das traduções de Sófocles.

¹⁵³ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo, Editora 34, 2013; Op. Cit. IV, *Die aufgabe des Übersetzer*. p.p.9-22

¹⁵⁴ Antonie Bernam nos conta que as traduções de Hölderlin não foram bem recebidas pela tradição classicista: “em seu tempo, essas traduções foram consideradas, notadamente por Schiller, como obras de um louco” (BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. São Paulo. EDUSC, 2002, p.282). Da mesma forma que o barroco alemão, elas foram consideradas deturpações dos gregos, chamando igualmente a atenção de Benjamin, que também defendia a autonomia da tradução como um gênero literário. Nessa combinação, não é de se estranhar que Lutero apareça ao lado de Hölderlin, quando Benjamin apresenta *A tarefa do tradutor*. Ao mesmo tempo em que o reformista funda a tradição de tradução alemã a partir da publicação da Bíblia entre 1512 e 1534 (BERMAN, 2002, p.p. 47-66), esta torna-se fonte indelével dos acontecimentos históricos e das transformações linguísticas que serviram de material para a representação teatral do barroco alemão e no abandono da literalidade da palavra grega “por termos que remetem ao *Mittelhochdeutsch* ou alemão luterano” (BERMAN, 2002, p.300) da tradução das tragédias holderlinianas. Berman mostra que o emprego etimológico das palavras por Hölderlin remetiam mais “às significações mais falantes que puderam ter as palavras alemãs naquela época que poderíamos chamar de dialetal (Idade Média, Lutero)” (BERMAN, 2002, p.285) e por isso, “Hölderlin pede emprestado a Bíblia de Lutero numerosas palavras (*Blik, Arbeit, Beruf, Zukunft, Geist*) e alguns de seus versos são inspirados diretamente nela” (BERMAN, 2002, p.285)

¹⁵⁵ DASTUR, Françoise. *Hölderlin, Tragédia e Modernidade*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

se com a natureza superando a necessidade imposta por ela¹⁵⁶. Em sua tragédia inconclusa, Hölderlin procura constituir uma relação harmônica segundo o qual a natureza se tornaria *orgânica* pela arte, uma vez que “o orgânico, que abandonou à natureza a ponto de esquecer sua essência e consciência, transfere-se para o externo da atividade autônoma da arte e da reflexão” ((HÖLDERLIN, 1994, p.82), e, o homem, mais *aórgico* pela natureza que é sempre seu começo e fim, na medida em que “a natureza, ao menos em seus efeitos sobre o homem reflexivo, transfere-se para o extremo *aórgico*” (HÖLDERLIN, 1994, p.83), o levando ao indeterminado e ao universal¹⁵⁷. Contudo, na dificuldade imposta pelo conflito necessário para constituição da tragédia, Hölderlin não conseguiu empreender uma outra morte para o herói que não uma realização natural (DASTUR, 1994, p.163), o que poderia ser problemático do ponto de vista habitual de seus contemporâneos, mas interessante sob outros aspectos da poética moderna. Primeiro, Hölderlin inverte a chave pela qual se interpretava as tragédias dos antigos. Para ele, a razão mitológica dos gregos, inscrita no registro do *pathos* e do sagrado, não impunha para si mesma a pretensão moderna de transcendência que imobilizava a tragédia na modernidade. Em seu caráter formativo, já encerrado, os gregos fecharam-se para o que lhe era estranho e se petrificaram no movimento do destino, a transcendência como fator formativo de cultura pela arte, característica da abertura reflexiva dos modernos, pode ser considerada a causa do declínio dos antigos que morreram “por excesso de arte porque não conseguiram conciliar arte e natureza” (DASTUR, 1994, p.152). Na relação do herói com o destino, Hölderlin percebe que enquanto a mitologia grega, na proximidade entre seus deuses e o destino, tenta a apreender a si mesma, “a tendência principal de nosso tempo é atingir uma outra coisa, é ter destinação, já que ser sem destino é a nossa fraqueza” (HÖLDERLIN, 1994, p.106). Enquanto os gregos poderiam se reencontrar em sua mitologia, os modernos, reflexivos, transcendentais e sem destino, precisavam ainda formar uma mitologia própria. Por sua vez, a busca de um destino cobrava um preço alto para essa mitologia que teria que se afastar da transcendência natural aos modernos, para paradoxalmente, na vitória da natureza, poder realizar a sua totalidade.

¹⁵⁶ Nessa relação entre natureza e cultura no interior da mitologia e do trágico, ao mesmo tempo em que podemos aproximar Hölderlin de uma leitura wincklemanniana quando lê a cultura como a forma de realização da natureza, também podemos afastá-los na medida em que o poeta localiza a sobriedade mais ao lado do espírito dos modernos que procura explicar o fogo do céu do que na representação mitológica dos gregos que o vêem como o *pathos* sagrado de Juno. “Acredito que para nós, a clareza da apresentação é originalmente, tão natural como foi, para os gregos, o fogo do céu. Por isso também é que os gregos se deixam ultrapassar mais pela bela comoção (...) do que pela presença do espírito homérico e seu dom de apresentação (HÖLDERLIN 1994, p.132). Assim, enquanto a transgressão dos áticos se dava de maneira ingênua em direção a aquisição de uma sobriedade, a transgressão dos modernos, que tem a sobriedade como natural e próprio, se constitui no desejo incontornável da apropriação da natureza que lhe é mística, estranha e se apresenta como alteridade cultural.

¹⁵⁷ O conceito de *orgânico* e *aórgico* não se referem ao sentido comum consolidado desses termos. *Orgânico* aqui se afasta do sentido do natural para ser caracterizado em seu oposto, pelo que é artificial, o que é resultante da arte e da cultura e, portanto, determinado pelas criações da humanidade. Menos comum em nosso vocabulário *aórgico* é tudo aquilo que não é posto pelo homem, aquilo que não se apresenta como resultado da sua produção cultural e neste sentido está ao lado da natureza e do indeterminado.

Na medida em que a humanidade transcendente visa uma conexão com a natureza que, em seu polo, como força originária, não é capaz de dar vazão a sua organicidade, precisando da arte, muito mais fraca que ela, para aparecer, a poética moderna passa a se caracterizar de outro modo. Agora, na arte trágica, a natureza aparece mediada pelo signo do herói trágico, que, em contraste com ela, se mostra fraco, nulo, insignificante e ineficaz, declinando para a força da natureza e do destino, marca indelével do barroco alemão. De tal maneira, se a mitologia antiga tem como destino trágico, uma transcendência que a encerra, na modernidade, “o trágico consiste no fato de que o herói deve morrer para prestar serviço à natureza” (DASTUR, 1994, p.160), o sacrifício da tragédia não deixa de ser também um sacrifício da cultura e do humano para que a natureza apareça propriamente.

A fronteira entre o mundo antigo e o moderno em relação à mitologia aparece também na comparação entre os dois poemas analisados por Benjamin, por onde se descobre mais uma contribuição para conceitualização barroca. Os poemas *Coragem de poeta* e *Timidez* serão comparados a partir do poetizado, conceito que pretende mostrar uma afinidade entre eles, como versões diferentes da mesma obra¹⁵⁸ (Cf. BENJAMIN, DPH, p.19; GS II p.p.108-109). À luz das nossas investigações, o que a interpretação benjaminiana infere sobre a primeira versão¹⁵⁹ do poema é “uma notável indeterminação do elemento intuitivo e uma falta de vínculo entre os elementos singulares” (BENJAMIN, DPH, p.24; GS II p.109) que evidenciava o distanciamento da tarefa com a solução, da vida com o poema. Nele era reconhecível a noção do mito¹⁶⁰ que operava na unidade interna de Deus e do destino que ligaria o poeta a morte. A coragem do poeta seria enfrentar a morte pela qual “deveria surgir o mundo do morrer poético” (BENJAMIN, DPH, p.24; GS II p.109). Contudo, essa *hybris* do poeta aparece sem grandeza na medida em que, “lançando-se as ordens de um mundo que lhe são estranhas, agarre com ambas as mãos, povo e Deus, para edificar em si sua própria coragem” (BENJAMIN, DPH, p.25; GS II p.109). Benjamin percebe neste poema uma estrutura, um poetizado de origem moderna se passando pela tragicidade dos antigos. “O poema

¹⁵⁸No ensaio *A coragem da poesia*, Lacoue-Labarthe sugere que na realidade haveriam três versões do poema e que Benjamin omite deliberadamente a versão intermediária. (Cf LACOUÉ-LABARTHE, 2002, p.285)

¹⁵⁹ “Então não te são apresentados todos os viventes/Então não nutre a própria Parca, em serviço, a ti?/Portanto, anda assim, apenas inerte/Adiante pela vida, e nada temas!/O que aconteça, seja tudo abençoado para ti,/Seja para a alegria voltado! Ou o que poderia então/Te ofender, coração! O que/ Lá encontrarias, aonde deves ir?/Pois, desde que o canto, de lábios mortais,/Respirando paz, se desvencilhou, auxiliando em dor e ventura,/Nossa canção, dos homens/O coração alegrou, assim éramos também/Nós, os cancioneiros do povo, de bom grado entre viventes,/Onde muitos se associam, alegres e a cada um graciosos,/A cada um abertos; assim é deveras/Nosso antepassado, o Deus Sol,/Que o alegre dia a pobres e ricos consente,/Que num tempo fugaz a nós, os que passam,/Eretos em douradas/Andadeiras, como crianças, sustém./Espera-o, também o toma, quando a hora chega,/Sua purpúrea maré; vê! E a nobre luz/Vai, conhecedora da andança,/Concorde pela senda abaixo/Passa tu assim também, quando uma vez for o tempo,/E ao espírito seu direito nenhures faltar, morra assim/Uma vez, na seriedade da vida,/Nossa alegria, porém, uma bela morte!” *Coragem de poeta*. Tradução de Susana Kampff Lages

¹⁶⁰ O mito ou o caráter mítico do poema não se orienta pela definição comum que temos de mitológico. Ele não é “a organização ou a coesão estereotipada dos mitemas”, mas antes, baseado na ideia de poetizado, o mito “é a própria existência em configuração com sua figurabilidade” (LACOUÉ-LABARTHE, 2002, 290), isto é, a maneira com que cada poema apresenta e articula sua forma interna com o seu teor

vive no mundo grego, é animado por uma beleza próxima daquilo que é grego, e é dominado pela mitologia dos gregos. Mas o princípio específico da configuração grega não está desenvolvido em sua pureza” (BENJAMIN, DPH, p.25; GS II p.110). O voluntarismo do poeta no sacrifício de si não marca a autonomia da sua subjetividade em abraçar um destino, mas a entrega para elementos tão estranhos a si que só podem ser unidos por analogia, como o símbolo do Deus Sol, cuja fonte mitológica é desconhecida, que morre junto com a figura do poeta, e que, “moribundo dá testemunho mais claro, de uma dualidade não superada em todos os seus elementos” na medida em que não atesta a injustiça sofrida pelo qual o poeta herói é redimido. Como Sol, “a natureza idílica ainda desempenha seu papel particular na figura de Deus” de maneira que “a beleza ainda não se tornou plenamente figura” (BENJAMIN, DPH, p.26; GS II p.110), não transcendeu para além do *pathos* natural de uma mitologia sem lastro com o sagrado. Ao contrário do que o poema busca sugerir, Benjamin percebe uma falsa coragem do poeta, evidenciada na consideração pelo qual ele trata a morte, na sua maneira de enfrentar o destino que não dá à sua morte a figura mais profunda de coesão dos elementos trágicos pelo qual se poderia vislumbrar a beleza. A indeterminação que representaria a essência plástica perde a força pela bela aparência determinada deste encontro entre o divino e humano que, longe de apresentar uma alegre reconciliação na morte do poeta, revela, somente, a morte de ambos. De uma maneira simbólica a beleza “que liga, quase por consonância a bela aparência do canto à serena alegria do Deus, e esta singularização do Deus, cujo destino mitológico traz para o poeta, apenas um significado analógico, não surgem do centro de um mundo configurado cuja lei mítica seria a morte”(BENJAMIN, DPH, p.26; GS II p.110), mas das apreensões modernas sobre o trágico que busca no retorno à natureza e aos gregos o seu desejo próprio de universalidade. O mito era inserido a partir de uma violência simbólica que, em ritmos rígidos, como bela aparência da morte não configurava, no destino natural do poeta, a conciliação verdadeira e intensiva da humanidade com o Deus. Em outras palavras, na análise de Benjamin, ao se apropriar do arcabouço trágico dos antigos, esta poesia de Hölderlin fracassava em figurar e se dar vida própria, o símbolo era incapaz de dar identidade a forma do poema e a sua matéria, o poema mostrava uma série de incongruências e indeterminações no sentido, na medida em que se valia analogicamente do empréstimo de referências mitológicas dos antigos com o poetizar próprio dos modernos. Com isto, Benjamin mostrava a partir deste poema de Hölderlin o anacronismo com que os modernos se debruçavam sobre as tragédias antigas, falseando as suas mitologias.

O segundo poema, *Timidez*¹⁶¹, é absolvido no julgamento de Benjamin porque “o amparo na mitologia dá lugar à construção de um mito próprio” (BENJAMIN, DPH, p.31; GS II p.114),

¹⁶¹ “Então não te são conhecidos muitos dos viventes?/Não anda sobre o verdadeiro teu pé, como sobre tapetes?/Portanto, meu Gênio! Caminha somente/Nu vida adentro e não te preocupes!/O que aconteça, seja tudo oportuno para ti!/Sê para a alegria rimado, ou o que poderia então/Te ofender, coração, o que/Lá encontrarias, aonde

dissolvendo-se do *topos* mitológico, paradoxalmente o poema se abre para o mítico, libertando o que é moderno da dependência dos antigos e mostrando o amadurecimento de Hölderlin. O que alimenta esta posição sobre o poeta é que sua atividade decorre por si mesma convertida miticamente na medida em que “ela própria transcorre conforme o destino, o fato que ela compreende em si mesma a consumação deste destino” (BENJAMIN, DPH, p.31; GS II p.114). Gênio, o poeta caminha somente porque sobre os seus pés está a ordem do verdadeiro, a progressão de seu caminho é o calvário do espírito, é o trajeto intelectual que encontra o verdadeiro em seus passos arbitrários. Agora o poeta não mais é aparentado (*verwandt*) aos viventes como na tomada do verso inaugural do primeiro poema, na sua condição transcendental, ele é elevado a conhecer (*bekannt*) os viventes, e não se apropriar deles para si como forma de identificação com o desconhecido, o que testemunha verdadeira proximidade para com eles. “A atividade do poeta se encontra determinada pelo contato com os viventes, porém são os viventes que são determinados em sua experiência concreta (...) no contato com a essência do poeta” (BENJAMIN, DPH, p.34; GS II p.116 p.34). Ao mesmo tempo que, rimada para alegria, a sua poesia determina o canto do povo, ele é determinado pelo povo cumprindo a tarefa da arte, torná-la viva, algo para alguém. O poeta e o povo se identificam verdadeiramente, não como uma identificação simbólica em que apareceriam idênticos entre si, mas, porque se assemelham na medida em que em ambos é comum, tanto aquilo que determina, quanto aquilo que é determinado, se interpenetrando até a identidade (cf. BENJAMIN, DPH, p.32; GS II p.p.114-115). Por sua vez, nesta identidade, o canto do povo aproximava a humanidade aos seres celestes que se recolhiam: na alegria o povo chega aos céus e ao causar a alegria o poeta se torna um deus. “Dar figura a si mesmo, isso se chama *hybris*. O deus deixa de determinar o cosmo do canto, cuja essência ao contrário, elege para si livremente – com arte – aquilo que é objeto: ele, o canto traz o deus, pois os deuses já se tornaram o ser concretizado do mundo do pensamento” (BENJAMIN, DPH, p.42; GS II p.121); aí está a coragem do poeta que se faz deus pelo canto e recolhe no pensamento os seres celestiais. Nessa versão Deus não morre junto com o poeta, nem se vinga dele, é o poeta que em um dia pensativo se apossa dele como destino ao ocupar o centro do mundo. A morte que vem com o adormecer do poeta aparece como um movimento de desfenomenização que o alça como princípio formal que organiza a vida sensível. Acompanhando-o, nesse movimento de formar a imagem do mundo, a poesia abandona a aparência e encontra a sua idealidade que pode simbolizar e dar unidade as pessoas, aos deuses,

deves ir?/Pois, desde que homens iguais a celestes, uma solitária caça,/E os próprios celestes são levados ao recolhimento/Pelo canto e coro dos príncipes,/Segundo as estirpes, assim éramos também/Nós, as línguas do povo, de bom grado entre viventes,/Onde muitos se associam, alegres e a cada um iguais, /A cada um abertos; assim é de veras/Nosso pai, o Deus do céu,/Que o pensante dia a pobres e ricos consente,/Que, na virada do tempo, a nós, os que adormecem,/Eretos, em douradas/Andadeiras, como crianças, sustém./Bons também é destinados a alguém para algo somos nós,/Quando chegamos, com arte, e dos celestiais/Trazemos um. Porém,/Trazemos atinadas mãos nós mesmos?”. *Timidez*. Tradução de Susana Kampff Lages

a vida como mitologia. “A ordem de povo e de deus, dissolvidos em unidades distintas, aqui se torna unidade no destino poético. Manifesta-se a identidade múltipla, na qual o povo e deus encontram-se superados como as condições de existência sensível” (BENJAMIN, DPH, p.42; GS II p.122); o povo como espaço e deus como tempo tornam-se as formas singulares da intuição pela qual o poeta, como fronteira para com a vida, dará forma e significação (cf. HANSSEN, 2002, p.156). Desse modo, a segunda versão do poema se constitui muito mais próxima a *episteme* dos modernos, identificando o poeta entre o povo e os deuses, como aquele capaz de dar significação e destino para um povo pela palavra e constituir uma mitologia própria para seu tempo.

Na comparação entre os dois poemas, Benjamin encontrou a ressonância histórica que Hölderlin forneceu para a tragédia de sua época: “o ímpeto de abandonar este mundo em direção a outro deve ser convertido no ímpeto de passar do outro mundo para este” (HÖLDERLIN, 1994, p.104). Nessa frase encontramos a diferença essencial que motiva os dois poemas, enquanto o primeiro caminhava em direção a vida helênica que não existe mais, na segunda versão o mundo grego é trazido para o moderno, “a vida é construída segundo as formas do mito grego, mas (...) não apenas por ela, o elemento grego encontra-se suprimido e substituído por um outro” (BENJAMIN, DPH, p.48; GS II, p.126). Nós poderíamos interpretar, guardadas as proporções, os dois poemas análogos às traduções hölderlinianas de Sófocles: “Antígona e Édipo representam variações de um único princípio de construção dramática. Como tal, as ilustrações que aparecem nos dois conjuntos de *Observações* são diferentes, quase opostas, mas a compreensão da tragédia na sua essência é idêntica” (BEHUN, 2006, p.p.123-124). Apesar das diferenças, em *Coragem de poeta e Timidez*, poderíamos vislumbrar noções paradigmáticas do idealismo moderno com relação a estrutura trágica relacionada ao destino. Benjamin não nega que “os dois poemas estão ligados em seu poetificado e, a saber, por uma atitude no mundo” (BENJAMIN, DPH, p.43; GS II p.p.122-123) que percebemos como coragem e sua ausência, mas só considerou no segundo uma potencialidade histórica. Ora, podemos vislumbrar que na sua timidez, ao enfrentar a morte, o poeta encontra um novo mundo, mítico, segundo qual “um princípio espiritual domina em absoluto: a simbiose do poeta com o mundo” (BENJAMIN, DPH, p.45; GS II p.124) que se dá ao modo da razão especulativa que supera a incondicionalidade e transitoriedade sensível, determinando-lhe forma e significação. “Transportado para o centro da vida, não lhe resta nada além da existência imóvel, a completa passividade que é a essência do corajoso: uma entrega de si à relação” (BENJAMIN, DPH, p.46; GS II p.125). Dialeticamente, Benjamin encontra na timidez a coragem do poeta, pois a coragem não é a consideração individual sobre o perigo que ameaça como vemos no primeiro poema, e sim, é ver que a ameaça não aflige apenas o próprio corajoso, mas o mundo em que ele vive, o seu mundo representado. O poeta aqui aceita a submissão a morte, que atinge a ricos e pobres, de maneira

humilde e passiva para salvar a significação do mundo e com isso se reconcilia com o cosmos poético. “Assim, o poeta não é mais visto como figura, mas somente como princípio da figura, princípio de limitação” (BENJAMIN, DPH, p.46; GS II p.125) formal das significações, ele se torna o centro gravitacional das múltiplas relações poéticas criando um novo mundo, e, se torna imóvel uma vez que se faz universal. Benjamin diz que “a cesura pungente dessa passagem fornece a distância que o poeta deve tomar em relação a todas as figuras e o mundo como sua unidade” (BENJAMIN, DPH, p.46; GS II p.125) e convoca, a sobriedade com que o poeta “consome, pela forma, a sua matéria” (BENJAMIN, DPH, p.46; GS II p.125). De tal maneira, o poeta é o próprio entendimento da razão especulativa que conceitua e dá vida as representações do mundo.

Contudo, ao mesmo tempo em que, encontramos o idealismo alemão operando conscientemente de forma dominante na constituição do poeta, inversamente do que somos levados a acreditar, encontramos também ligação íntima do ponto de vista histórico do drama seiscentista alemão. O conceito hölderliniano de cesura, mencionado por Benjamin, mostra seu outro lado. Como o poeta em sua ambiguidade, a cesura “representa um limite para a ação da peça” (BEHUN, 2006, p.124), estruturalmente, ela é “o pivô em torno da qual toda a ação orbita” (BEHUN, 2006, p.124), mas, simultaneamente, também é “uma ruptura, uma fissura na temporalidade da peça que representa uma reversão no fluxo temporal da ação” (BEHUN, 2006, p.124) o que nos conota para uma outra forma temporal de apresentação da historicidade que reconhecemos ser tipicamente barroca, a alegoria. Nós podemos observar essa aproximação entre cesura e alegoria pelo próprio modo como Hölderlin descreveu a primeira e como Benjamin compreendeu a segunda:

O transporte trágico, é, propriamente, vazio e o mais desprendido. Por isso, na consecução rítmica das representações em que se apresenta o transporte, faz-se necessário aquilo que, na dimensão silábica, se costuma chamar de cesura, a pura palavra, a interrupção antirrítmica a fim de se encontrar a alternância capaz de arrancar as representações numa tal culminância que o que aparece não é mais a alternância das representações e sim a própria representação (HÖLDERLIN, 1994, p.94)

A cesura aparecia na estrutura trágica como um momento fundamental de reversão rítmica das representações da ação. Na sua interrupção antirrítmica, a sua força extraordinária não aparece simplesmente como uma pausa dramática no meio do verso, mas como “uma violação radical, o deslocamento catastrófico da ação da peça” (BEHUN, 2006, p.125). Na sua quebra, a cesura divide a estrutura dramática, a catástrofe aparece como ruptura da própria totalidade da representação do trágico e na medida em que rompe com a sequência progressiva de representações que compõe a peça, numa alternância dilacerante, ela vai buscar a própria apresentação. “A cesura é o momento catastrófico e apocalíptico dentro da estrutura narrativa da peça. Ela divide a ação da peça em duas metades com igual peso” (BEHUN, 2006, p.126) de maneira que ela vai tender para “um lado ou

outro dependendo de como a forma de ação da peça progride” (BEHUN, 2006, p.126), e, de tal modo, o seu significado nunca é fechado em sentidos. É aí que a verdadeira representação aparece, não como mera sucessão de acontecimentos, mas no “próprio trabalho do pensamento imaginativo” (GAGNEBIN, 1999, p.103)¹⁶², no cálculo artístico sobre o descontínuo aberto pela cesura no trágico. No transporte trágico, a cesura nos leva para um outro mundo (BEHUN, 2006, p.126), em um mecanismo contra rítmico, ela nos soa estranho e nos joga para o estrangeiro que confrontamos com nossa propriedade. De tal maneira, na mesma medida em que interrompe a estrutura do tempo trágico, a cesura também cinde com a estrutura temporal da história: “os temas que estão fora do próprio tempo, pertencentes do passado e futuro de uma Era de Ouro, estão no tempo se movendo para o desastre que anunciará uma renovação da decrepitude do tempo presente” (BEHUN, 2006, p.125). Na sua natureza interruptora, os objetos são descolados do tempo, nos levando, tanto para um mundo poético e místico que não conhecemos, como nos apresentando historicamente para as ruínas e a decadência do presente, purificada pela mito-poética do trágico.

Ao circunscrevermos a cesura como um pivô histórico da ação trágica a partir de sua qualidade de cisão, nos aproximamos muito da configuração alegórica compreendida por Benjamin no drama barroco alemão. Christopher Fynsk nos dá uma definição sobre a cesura que poderíamos transpor para a alegoria: a cesura é um “evento da linguagem temporalmente definido” (BEHUN, 2006, p.128). No ponto de vista da linguagem, como a cesura que interrompe a construção trágica e sua estrutura temporal, a alegoria rompe a significação da palavra mostrando, na distância entre signo e significado, um sentido oculto que revela as fraturas do próprio tempo. Nessa atitude rompedora, ambas se colocam como conceitos limites que, pela alternância das representações ou pela prática de montagem e desmontagem, revelam as camadas de significações e sentidos do trágico e das palavras. Na sua violência antirrítmica “ao interromper o desenrolar da frase, a cesura marca o lugar conjunto de cessação e do surgimento da linguagem” (GAGNEBIN, 1999, p.103), o mesmo posto que ocupa a alegoria que em seu caráter destrutivo, “interrompe a narração, fixa a beleza em seu vivo estremecer, a mata ou a mortifica” (GAGNEBIN, 1999, p.101) e com isso salva a arte e seu compreender histórico. Na interrupção pela cesura ou pela alegoria se encerra a vontade monárquica da reflexão especulativa e simbólica pelo absoluto para se manifestar a beleza na indeterminação dialética entre a aparência e o aparecer. Assim, alegoria e cesura se inscrevem no coração da teoria da linguagem aproximando Benjamin e Hölderlin:

No pensamento de Hölderlin e no de Benjamin cesura é, deste modo, uma figura privilegiada da interrupção salvadora, pois não intervém somente de fora, de uma decisão subjetiva como a do historiador e do crítico, mas acende muito mais profundamente o movimento do *logos*: ela é uma expressão daquilo que,

¹⁶² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

paradoxalmente, funda nossa linguagem e a entrega ao aniquilamento – pois sua verdade não reside no infinito escoamento de nossas palavras, mas neste sopro sem expressão que as formas a traz e a dispersa (GAGNEBIN, 1999, p.103)

Os procedimentos contra rítmico e fragmentário que marca a estrutura da peça e dissolvem a ligação inexpressiva entre a essência e aparência da palavra, revelam a dissolução e dispersão como figuras históricas do drama moderno. Fronteiriças, a separação antirrítmica, ou alegórica, se apresenta na “separação entre o divino e o humano, entre o mundo dos viventes e dos mortos, entre mortais e imortais” (BEHUN, 2006, p.128) entre o homem e sua transcendência, entre o tempo histórico e o tempo mítico. Nas significações que se intercambiam, se revela a abertura do homem para uma história que não se apresenta na linha retilínea e progressiva do tempo como faz o historiador ou o crítico, mas onde passado e o presente se espelhem como reflexos um do outro, se encarrem de frente e que reconheçam a si mesmos por um estranhamento¹⁶³. Da mesma forma em que fissura da cesura estranha o mito antigo com o drama moderno, os gregos com os hespéricos, a era do ouro com a era do ferro, a fragmentação alegórica permite que o mundo do Barroco tome assento no período weimariano, aproximando tempos cronologicamente distantes para contar a história não-dita, para ressignificar a história e salvá-la de uma totalização mítica.

A ideia de interrupção e, de maneira mais específica, o conceito de cesura preenchem assim na reflexão historiográfica de Benjamin uma dupla função: em primeiro lugar, criticam uma concepção trivial da relação histórica, em particular uma relação de causalidade determinista, tão fácil de estabelecer a posteriori; a essa causalidade achatada opõe-se a intensidade de um encontro súbito entre dois (ou mais acontecimentos) que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta. (...) Em segundo lugar, a cesura opera uma ruptura no desenvolvimento falsamente ‘épico’ da narrativa; (...) a cesura impõe uma advertência imperiosa a esta pretensão de absoluto e de infinito de um discurso que funda sua competência no seu próprio desenvolvimento; pela parada, pela queda súbita da linguagem, ela marca o seu fim, sua morte e o que, nessa última exaustão, seria sua fonte indizível (GAGNEBIN, 1999, p.106)

Com isso, vemos a importante contribuição do conceito hölderliano de cesura para a concepção alegórica de Benjamin, tanto no que se refere a denúncia do caráter simbólico sobre a

¹⁶³Willian Andrew Behun aponta que “há uma similaridade que pode ser notada entre esta ruptura (cesura) que faz com que representação apareça, como vemos em Hölderlin, e uma noção brechtiana de efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*)” (BEHUN, 2006, p.142) onde episódios individuais são amarrados em nós facilmente percebidos e a ação aparece distanciada como catástrofe do mundo. A mesma relação faz Jeanne Marie Gagnebin em seu artigo sobre a *História e Cesura*. Ela aponta que já nos textos dos anos 1920 a ideia de interrupção já é indissociável da relação entre violência crítica e verdade. Essa relação encontra voz posteriormente no “interesse crescente (de Benjamin) as obras de Brecht, em particular ao teatro do *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento, estranhamento), portanto da interrupção provocada tanto na trama da ação como na identificação dos espectadores, remete a esta ligação privilegiada entre interrupção, crítica e verdade” (GAGNEBIN, 1999, p.102)

linguagem no interior da interpretação trágica, como também no caráter histórico que ela revela pela interrupção, podendo inclusive aproximar episódios temporalmente distantes. Se Benjamin pode inferir que “a técnica romântica leva, por mais do que um caminho, à esfera emblemática e da alegoria” (BENJAMIN, ODTA, p.200; GS I, p.364), não temos dúvidas de que a ruptura da cesura é uma das vias principais para o entendimento da concepção alegórica. Na efervescência cultural do idealismo e romantismo alemão, na sua procura por uma solução aos problemas da época sob influência do simbólico em Schelling, não podemos inferir que Hölderlin, como Schlegel, tivesse plena consciência do uso alegórico. Contudo, o conceito de cesura oriundo de suas traduções marcam um ponto de inflexão que aponta para este direcionamento. É interessante notar que já nas suas traduções de Sófocles, o próprio poeta não as denomina de *Tragödie*, mas sim de *Trauerspiele*, se aproximando muito mais ao drama trágico do que as tragédias em seu sentido estrito¹⁶⁴. Muito provavelmente, devido a disseminação da falsa interpretação classicista sobre a tragédia e o drama moderno, Hölderlin não faz distinção do uso dos termos, tal como também não faziam os dramaturgos do barroco alemão, o que não os impediu de desenvolverem uma nova forma pelo estilhecimento alegórico e, porque não, também da cesura. O desenrolar dessa nova forma que não foi compreendida pela tradição neoclássica no barroco alemão, também ficou ignorada e, quando não esquecida pela crítica na obra de Hölderlin. “A medida da possibilidade e continuidade dessa transformação é dada pelas traduções de Sófocles por Hölderlin, - não foi por acaso que Hellgrath designou de ‘barroca’ essa última fase do poeta” (BENJAMIN, ODTA, p.201; GS I, p.p.364-365). Na cesura hölderliniana, Benjamin pode notar o espaço alegórico que aproximavam o gênio do romantismo com o espírito do barroco: a redenção da alegoria pelos traços das tragédias traduzidas de Sófocles permitia reconhecer o barroco alemão - muito antes da designação do papel que coube, tão somente, ao romantismo - como um opositor soberano ao classicismo, e não como forma transitória em que a interpretação neorrenascentista da *Bildung* o classificava. Assim, na intimidade da linguagem alegórica com a cesura, Benjamin percebeu as condições de possibilidade para inaugurar uma linhagem alternativa de interpretação do barroco na história da literatura alemã, na afinidade teórica de ambos os conceitos, ele viu o despertar de uma transformação moderna da linguagem trágica que, de maneira histórica, se inicia no século XVII.

¹⁶⁴ Esse uso indiferenciado dos termos pode ser conferido na parte referida as traduções de Sófocles da edição crítica das obras de Hölderlin, organizadas pelo germanista Friedrich Beissner. Theo Fellows nos chamou atenção para isso em seu artigo *Poesia e história em Hölderlin e Walter Benjamin*, publicado em Caderno Walter Benjamin nº 16, 2016.

Capítulo 2. A tradição epigonal da tragédia: moralidade e esteticismo na filosofia do trágico

2.1. O gênio artístico e suas afinidades eletivas: Goethe e a dimensão alegórica do símbolo

Na mesma medida em que a teoria da tragédia de orientação neoclássica se ocupava “em encontrar no drama trágico [barroco], como seus traços essenciais, elementos da tragédia grega – a fábula trágica, o herói trágico e a morte trágica” (BENJAMIN, ODTA, p.101; GS I, p.279), ela foi, ao mesmo tempo, “sem qualquer consideração pelos fatos históricos, construída como uma teoria da ordem ética do mundo, adentro de um sistema de sentimentos gerais que se julgava logicamente fundados no conceito de culpa e expiação” (BENJAMIN, ODTA, p.101; GS I, p.279). Baseada em torno da noção de simbólico e do debate filosófico entre a necessidade e a liberdade, inscritos em Schelling, na filosofia do trágico não se percebia “a articulação das normas éticas transcendentais com a matéria propriamente histórica” (NEWMAN, 2011, p.74). Ao contrário do que Benjamin percebeu nas cesuras das tragédias de Hölderlin, que mostra a impossibilidade de se escrever uma tragédia a moda dos antigos em seu tempo, na filosofia do trágico, “quis-se ver na tragédia, e concretamente na grega, uma forma primitiva do drama trágico [barroco], na sua essência aparentado a este último” (BENJAMIN, ODTA, p.101; GS I, p.279). Como vimos, ingenuamente, a tragédia e o barroco alemão foram aproximados em uma progressão linear, ressaltando uma evolução do pensamento moderno adaptado as formas dos gregos que desbocaram, também, nos dramas de destino. Quando a atualização das tragédias por uma filosofia do trágico apresenta, de forma arrogante, “a visão moderna de mundo como único elemento em que o trágico pode se desenvolver livremente de todas as suas forças e conseqüências” (BENJAMIN, ODTA, p.102; GS I, p.279), fica escancarado o anacronismo e a dissociação transcendental dessa filosofia para com a materialidade histórica em que se apresentavam as tragédias. “Pelo simples fato de o teatro moderno não conhecer nenhuma forma de tragédia comparável ao dos Gregos” (BENJAMIN, ODTA, p.101; GS I, p.280), só de conceber, descabidamente, a possibilidade de “escrever tragédias ainda hoje” (BENJAMIN, ODTA, p.101; GS I, p.280), pretender fazer com que homens modernos, não orientados pela competência do sensível, experimentem com reservas, “os efeitos estéticos das formas que os povos antigos e os tempos passados deram ao destino trágico em suas obras” (BENJAMIN, ODTA, p.101; GS I, p.280) e deles façam juízo, já se demonstrava o caráter suspeito e problemático dessa adaptação pela visão moderna do trágico. Neste sentido é que Benjamin pode afirmar que “a filosofia da história foi excluída” (BENJAMIN, ODTA, p.103; GS I, p.280) da teoria

da tragédia. Nestes termos é que se inscreve o testemunho a-histórico de uma ordem ética da filosofia do trágico, descrita por Johannes Volkelt em *Estética do trágico (Ästhetik des Tragischen, 1897)*:

Na dependência da dramaturgia naturalista, a teoria poética e epigonal da segunda metade do século XIX assimilou, com surpreendente ingenuidade, essa ordem ética do mundo a uma ordem causal da natureza, transformando assim o destino trágico numa condição “que se manifesta na interação do indivíduo com um universo regido por leis” (BENJAMIN, ODTA, p.102; GS I, p.279).

À medida em que a visão moderna de mundo passa a ver, na relação do herói com o poder transcendente, “alguém inscrito numa ordem insustentável, incapaz de resistir a uma visão mais despojada, e reconhecer que a humanidade que ele representa traz em si a marca da estreiteza, da opressão e da não liberdade” (BENJAMIN, ODTA, p.102; GS I, p.279), como observamos no conflito do herói barroco e dos dramas de destino, perdeu-se o que, verdadeiramente, caracterizaria a tragédia ática. Benjamin não nega a relação entre o herói e as forças do destino nas tragédias gregas, mas desconfia do entendimento moral sobre elas baseado em um jogo de culpa e expiação tipicamente barroco. Nesses termos é que ensaia *Destino e Caráter (Schicksal und Charakter, 1919)*¹⁶⁵, onde busca dissociar a ligação causal entre esses conceitos e os registros ao qual foram inseridos em uma concepção tradicional. De uma maneira geral, o destino, irrefletidamente, aparecia atrelado como uma consequência do caráter; estabelecia-se uma relação de causalidade completamente arbitrária, segundo a qual se “o caráter de uma pessoa, isto é, também a sua maneira de reagir, fossem conhecidos em todos os seus pormenores (...) então se poderia dizer com exatidão tanto o que aconteceria a esse caráter quanto o que seria realizado por ele” (BENJAMIN, DC, p.89. GS II, p.171). As consequências dessa conexão arbitrária desse par conceitual acabaram por determinar equivocadamente o contexto em que se encontram: para Benjamin, “o caráter (...) usualmente inserido em um contexto ético, enquanto o destino em um contexto religioso” (BENJAMIN, DC, p.92; GS II, p.173) devem ser banidos dessas esferas equivocadas para qual foram transportados.

“No que se refere ao conceito de destino, este erro deve a sua ligação com o de culpa” (BENJAMIN, DC, p.92; GS II, p.173), aí encontrava-se o erro dos tragediólogos alemães que apontavam o destino “como um conceito que nos é dado, por meio de uma moral” relacionada ao erro e percepção de culpa do herói, “da qual não há nenhuma via pensável de libertação” (BENJAMIN, DC, p.93; GS II, p.174). Para contrapor-se a culpabilidade religiosa, onde “a infelicidade fatídica é vista como resposta de Deus” (BENJAMIN, DC, p.92; GS II, p.173), Benjamin reflete sobre o conceito de inocência para mostrar que, “na formulação clássica dos gregos da ideia de destino, a felicidade que cabe a um homem não é compreendida de forma alguma, como confirmação de

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. CHAVES, Ernani. São Paulo, Editora 34, 2013; Op. Cit. II, *Schicksal und Charakter*. p.p. 171-178

sua vida inocente” (BENJAMIN, DC, p.92; GS II, p.174), mas pelo atrevimento de sua *hybris*. Não se encontra aqui a culpa como uma infelicidade animada pela religião ou uma ligação causal com o destino, ao contrário, na heresia e na coragem frente ao destino que o herói era feliz: “ser culpado é a honra do grande caráter” (BENJAMIN, ODTA, p.135; GS I p.310). De um modo paradoxal, o herói romperia com o fluxo do destino em sua morte, sem que isso significasse uma reconciliação com o mundo, com os deuses, ou consigo mesmo pela expiação de culpa. Com a sua morte o mundo é chacoalhado, “não se trata de dizer aqui que a ordenação ética do mundo será novamente restaurada, mas que, no estremecimento deste mundo doloroso, o homem moral, ainda mudo, ainda na minoridade – como tal, ele é chamado de herói – quer se pôr de pé” (BENJAMIN, DC, p.94; GS II p.175). Nesse aspecto, mais do que um fundo religioso de resignação, o destino infeliz do herói nas tragédias áticas revela a infantilidade moral do homem, que não era nem culpado e nem inocente, de se elevar sobre a dor do mundo, o que foi confundido ou reinterpretado, posteriormente, pelo ponto de vista da transcendência e a moralidade de culpa e expiação do homem por vir. Quando atinge a sua maioridade pelo esclarecimento, a morte do herói, que agora se faz moderno, passa de um castigo dos deuses para se interiorizar como expiação, “expressão da entrega da vida em culpa à lei natural” (BENJAMIN, ODTA, p.135; GS I p.310). Longe de se libertar da servidão natural e das amarras do destino, o herói moderno é consciente de sua culpa e de que em sua interioridade, regido pela razão, não há culpa exterior. Mesmo dirigido ao acaso que circunda o mundo é ele que em sua transcendência não consegue desfazer o nó do destino. Assim, presos em sua interioridade, os heróis modernos, “são figuras não trágicas, mas adequadas ao drama de caráter lutuoso” (BENJAMIN, ODTA, p.136; GS I p.311), uma vez que, sem conseguir determinar o rumo dos acontecimentos, assume a responsabilidade e a culpa para si, fazendo do destino nexo de culpa dos viventes a partir de uma visão moral e religiosa.

Por sua vez, “a fundamentação do conceito de caráter deverá estar relacionada, em todo caso, a uma esfera natural que tem pouco a ver com a ética ou a moral tal como o destino com a religião” (BENJAMIN, DC, p.95; GS II, p.176). O caráter deste homem que não é nem culpado e, nem inocente, aparece mais relacionado a sua vida natural do que amparado na relação de causalidade com o destino, ou, no acento moralista, tomado pelos modernos. Se havia alguma coligação do caráter com o destino, ela se constituía nessa conexão para com a vida natural: “ambos dizem respeito ao homem natural, melhor dizendo: à natureza do homem, que se anuncia nos signos da natureza, dados em si mesmos ou produzidos experimentalmente” (BENJAMIN, DC, p.95; GS II, p.176). Já a concepção de caráter entre os modernos é completamente diferente deste contexto originário na medida em que empreende uma ligação superficial com uma compreensão de destino que não existia entre os antigos, de onde se tira a moralidade. Em sua ligação com a

malha do destino, o caráter não pode ser medido pelas qualidades individuais do herói que só fazem sentido inseridas no contexto religioso: “nos fios dessa trama, um entendimento fraco acreditou finalmente ter se apropriado da essência moral do caráter em questão e nele distinguir as boas e más qualidades. Mas cabe à moral mostrar que jamais a qualidade, mas somente as ações podem ter peso moral” (BENJAMIN, DC, p.96; GS II, p.177) porque são nelas, e não no dogma, que se torna visível a liberdade do herói. De um lado, teríamos uma moralidade baseada no essencialismo religioso que, despropositadamente, infere a predição do destino a partir das qualidades individuais do herói como se fosse um *karma*; a desgraça decai para aqueles que são maus. Ora, preso ao destino, pouco importa se o homem é bom ou mau, ele se encontra em um estado de inocência que é anterior a instituição moral, de modo que, não podemos observar aqui a liberdade em suas ações para inferir as consequências do destino. De outro lado, e, muito mais importante para nossos fins, percebemos uma moralidade filosófica constituída pela autonomia do entendimento que dirige as ações do herói e o caracteriza em sua liberdade. Para se chegar ao conceito de caráter era necessário abstrair esse entendimento deficiente de valoração da moral para chegarmos a sua verdadeira fundamentação, depositada na razão prática e sua depuração no juízo, por onde deveria se desenrolar o conflito trágico moderno. Supostamente “enquanto o destino desenrola a imensa complicação da pessoa culpada, enquanto ele expõe a complicação e o elo constrangedor de sua culpa, o caráter dá, em contraposição a essa servidão mítica, a resposta do gênio” (BENJAMIN, DC, p.97; GS II, p.178) que, em sua singularidade, rompe com o círculo mágico do destino, fazendo “a complicação tornar-se simples, o *fatum*, liberdade” (BENJAMIN, DC, p.97; GS II, p.178). Todavia, o que Benjamin vislumbra na comédia (*Lustspiel*) não chega se confirmar no *Trauerspiel*, onde se mostra problemática qualquer intensão de “tornar racionalmente concebível a possibilidade de predição do destino” (BENJAMIN, DC, p.91; GS II, p.172) ou seu controle a partir da ação do herói. De tal maneira, Benjamin exalta a contradição entre um mundo interior, que é do caráter, para com um mundo exterior, que é o destino. Eles interagem e se interpenetram e, por isso, aparentam ser vistos um no outro como se fossem identificados, mas, diferentemente do que propõe a solução iluminista, “nenhum conceito do mundo exterior se deixa definir em oposição às fronteiras do homem que age” (BENJAMIN, DC, p.91; GS II, p.173). Com isso, no decorrer da ação trágica, sem conseguir transcender as fatalidades do destino, o personagem encontra a sua submissão ao mundo do qual não consegue escapar e naturalização da culpa, da qual não consegue expiar.

A tragédia do herói moderno, estabelecida no conflito entre a purgação do destino, que não controla, e a necessidade de transcendência, a partir da suas ações e seu caráter, revela, mais profundamente, o drama que o próprio espírito filosófico e artístico se insere: o conflito entre o mundo exterior e a subjetividade, a imitação natural e a liberdade do gênio. A tragédia era o reflexo

do pensamento filosófico da época que procurava a síntese entre o que era interior e exterior, a unidade entre o determinado e o indeterminado. A relação do destino com o caráter entre os modernos espelhava, respectivamente e inocentemente, o casamento entre determinismo naturalista com uma ordem ética do mundo transposta para o trágico. No âmbito estético, essas questões não poderiam ser evidenciadas de maneira mais clara por Johann Wolfgang von Goethe:

Como poderia a arte sustentar uma tese cuja defesa é atribuição do determinismo? Se uma obra de arte acolhe em si determinações filosóficas, estas deverão referir-se ao sentido da existência; são irrelevantes as doutrinas sobre a facticidade natural da ordem do mundo, mau grado e seu alcance universal. Uma visão determinista não pode ser determinante para nenhuma forma de arte. Outro é o caso da genuína ideia de destino, cujo motivo decisivo deveria procurar-se no sentido eterno daquela determinabilidade. Nesta perspectiva, ela não necessita se submeter às leis da natureza para se realizar: também um milagre poder mostrar esse sentido, que não enraíza a inevitabilidade factual. O cerne do destino é antes a convicção de culpa – neste contexto sempre culpa da criatura, isto é, em termos cristãos, o pecado original e não o erro moral de quem age – desencadeia, ainda que através da manifestação fugidia, a causalidade como instrumento de uma série de fatalidades incontroláveis. O destino é a entelúquia do acontecer da peça. (BENJAMIN, ODTA, p.133; GS I p.308)

Na visão estética sobre o gênio, Goethe não poderia aceitar a posição passiva do autor frente a causalidade, por conseguinte, vemos que “por mais que essa ideia seja repetida, não se pode aceitar que a função do dramaturgo seja a de desenvolver o teatro no acontecimento como se fosse inerente a necessidade causal”, uma vez que, “aquilo que tem caráter de destino não é cadeia inelutável da causalidade” (BENJAMIN, ODTA, p.133; GS I p.308). Quando aponta que a culpa não está no agir moral, mas incrustado, desde o começo, pela convicção de pecado original, ele quer demonstrar que a decorrência dos acontecimentos necessários que se desenrolam na tragédia não está na natureza, mas na consciência culpada e galvanizada como destino na ação da peça. No pano de fundo dessa discussão está em uma concepção plenamente moderna e paradoxal: a liberdade do sujeito frente a necessidade objetiva do mundo. O que Goethe parece mostrar é que o conflito entre a contingente vontade do herói ou do dramaturgo com a implacável necessidade dos acontecimentos do destino ou históricos, não são intransponíveis porque não se dá como uma necessidade natural, mas sim, como um cunho da rigidez que moldou pela moral religiosa uma consciência psicológica culpada nas formas trágicas alemãs como o barroco. Esta é:

A razão por que Goethe exige o estudo de Calderón não é assim, a da indulgência pela relatividade dos seus condicionamentos, mas a tomada de consciência do modo absoluto como se liberta deles. Este ponto de vista é decisivo para compreensão do drama de destino, porque o destino não é um acontecimento puramente natural, nem tão pouco puramente histórico. Por detrás das vestes pagãs ou mitológicas, o destino se torna inteligível como categoria histórico-natural no espírito da teoria restauracionista da Contrarreforma. É força elementar da natureza no processo histórico, um processo que não é totalmente natureza porque

o estado da Criação reflete ainda o sol da Graça – mas a superfície desse espelhamento é a lama da culpa adamítica” (BENJAMIN, ODTA, p.133; GS I, p.308)

Goethe tomava Calderón de la Barca como um aliado importante para desvencilhar a repercussão negativa da filosofia do trágico de origem alemã que acabou por influenciar o julgamento dos dramas considerados variações descendentes do barroco: os dramas políticos de pompa e circunstância (*Haupt und Staatsaktionen*), os dramas de destino (*Schickalsdrama*) como o de Calderón e o próprio teatro da *Sturm und Drang*¹⁶⁶, onde Benjamin percebe de modo surpreendente as potencialidades latentes do desenvolvimento da tragicidade histórica do barroco alemão. Enquanto a estética do trágico de Volkelt, em oposição a Calderón, ressaltava “que esse poeta escrevia sob a pressão de uma fé católica intransigente e de uma ideia de honra absurdamente exagerada” (BENJAMIN, ODTA, p.132; GS I p.307), lamentando, então, as limitações das representações do soberano e as aproximando das formas fechadas da estética e da moral cristã estrita do barroco alemão, cabia a Goethe mostrar que os dramas de destino, à sua maneira, conseguiram escapar do determinismo estético extremo, imposto pela rigidez do catolicismo, sem com isso abdicar do processo histórico em que estavam inseridos. “Pense-se em Shakespeare e Calderón! Eles estão aí, sem mácula, resistindo à mais alta instância do julgamento estético”, mostrando, aos críticos, “as imagens da nação e do tempo para os quais trabalharam, obtendo com isso, não apenas nossa compreensão, mas também os louros pela forma feliz que conseguiram adaptar-se ao tempo e ao lugar” (BENJAMIN, ODTA, p.p.132-133; GS I p.p.307-308). Com essas palavras Goethe esboçava um primeiro distanciamento entre o condicionamento causal de acontecimentos, que o determinismo ético-naturalista cobrava aos dramas de destino, e o artifício, como recurso do artista. Enquanto Volkelt condenava as soluções do espanhol que, dissipavam “a impressão de destino quando nos deparamos com coincidências improváveis, situações artificiais, intrigas demasiado complicadas” (BENJAMIN, ODTA, p.134; GS I p.309), Goethe reverenciava essa representação do destino que se mostrava mais rebuscadas aos vários domínios dos acontecimentos, sejam eles de natureza histórica, sejam eles de natureza astral. Por sua vez, a manipulação artificial do autor sobre o destino que marcavam a dramaturgia de Calderón, e principalmente os elementos da astrologia, revelam, não apenas uma importante diferença para com o barroco alemão, como também a pretensão de correção de seu fazer artístico.

A criação artística do drama barroco alemão estava indissolúvelmente amarrada aos valores da religião, muito mais do que os dramas de destino católicos, o que impediu o desenvolvimento

¹⁶⁶ Movimento pré-romântico alemão que tem em seus grandes destaques J.W. Goethe, J.G. Herder, F. Schiller. *Sturm und Drang*, que pode ser traduzido por *Tempestade e Ímpeto*, tem seu nome atribuído a uma peça Maximilian Klinger, entretanto, atribui-se seu início a partir da publicação da coletânea *Sobre a mais recente literatura alemã* (*Über die neuere Deutsche Literatur*) organizada por Herder em 1767.

estético mais apurado da ideia da representação do destino. O teatro de Calderón, em seu teor factual, também era fortemente cristão, mas influenciado pela visão teológica do catolicismo, desenvolve a mais perfeita forma do drama, “no qual os traços barrocos se manifestam mais ofuscante e mais marcada, mais feliz, neste país de cultura católica, resolve os conflitos em um estado destituído de Graça de certo modo à escala reduzida e lúdica de uma corte secularizada para qual se passou o poder salvífico” (BENJAMIN, ODTA, p.78; GS I p.260). Ao lado do condicionamento religioso, “Calderón confere pequenos fragmentos de vida e eficácia de um destino astral ou mágico” (BENJAMIN, ODTA, p.134; GS I p.309), um caractere pagão pelo qual, a mera convicção cristã e a intenção teológica honesta dos dramaturgos alemães, ainda que não o suprimisse em suas várias fontes gregas, egípcias e bizantinas, tinham surpreendente dificuldade de conceber. “O drama trágico do barroco alemão, pelo contrário, caracteriza-se pela grande pobreza de ideias não cristãs. Por isso – quase somos tentados a dizer: apenas por essa razão – ele não conseguiu chegar ao drama de destino” (BENJAMIN, ODTA, p.134; GS I p.309), o retratando, no curso dos astros, apenas como subordinação à natureza e não como manifestação divina transcendental que ilumina a natureza e agracia o soberano que a transcende. De tal maneira, podemos ver, ao lado do barroco alemão, que “nas peças do autor espanhol, o destino desenvolve-se como espírito elementar da história” (BENJAMIN, ODTA, p.134; GS I p.309), no qual apenas a majestade soberana, “só o rei, o grande restaurador da ordem perturbada da Criação, pode aplacá-la” (BENJAMIN, ODTA, p.134; GS I p.309). Mas também, e, por outro lado, que haveria em seu drama de destino um componente astral, que em suas conjunções mais rebuscadas, se afastava da natureza completamente desprovida de Graça, uma marca tipicamente alemã. Assim, a tentativa de escapar de uma escatologia e a rigidez apresentada pela moralidade cristã dos dramas barrocos alemães perdem o caráter lúdico e de irrealidade que dão graça à natureza, de maneira que também se evidencia nos seus dramaturgos, na sua própria pretensão de escrever a história, a condição psicológica dos modernos e os limites da transcendência de sua própria arte.

O drama trágico [barroco] não alcança a perfeição nos casos em que é mais canônico, mas naqueles em que passagens jocosas deixam ouvir o timbre da comédia. É por isso que Calderón e Shakespeare conseguiram criar dramas trágicos mais importantes que os do século XVII alemão, que nunca foram além da tipificação rígida da forma. ‘Pois o drama cômico e o trágico ganham muito e tornam-se verdadeiramente poéticos apenas quando entram numa delicada ligação simbólica’ diz Novalis, tocando numa verdade essencial, pelo menos, para o drama trágico [barroco] (BENJAMIN, ODTA, p.131)

Por mais trágico que fosse, Benjamin não deixa de ressaltar o caráter cômico que apresentam os dramas de Shakespeare e Calderón: no tom da comédia estava a possibilidade de dar perfeição a forma rígida do trágico e de escapar da rispidez de uma moralidade culpada. Já em

Destino e Caráter, Benjamin defendia que “a comédia ensina onde estas designações pseudomorais de qualidades encontram sua verdadeira esfera” (BENJAMIN, DC, p.96; GS II, p.177). Na comédia de costumes como as de Molière, que toma como exemplo, por mais vil, hipócrita ou avarento que seja o herói, as suas ações tocam o público, não por uma condenação moral, por mais que elas pudessem ser reprovadas, mas pela hilaridade. O sublime da comédia consiste que o caráter do homem apareça desprovido de um julgamento moral e psicológico sobre o personagem: “a grandeza da comédia de costumes repousa neste anonimato do homem e de sua moralidade, em meio ao desdobramento mais elevado do indivíduo na unicidade de seu traço de caráter” (BENJAMIN, DC, p.97; GS II, p.177). Na singularidade do caráter do herói da comédia, Benjamin via uma liberdade de ação desprovida da culpa frente as amarrações do destino, “o caráter da personagem cômica não é a do espantinho dos deterministas, ela é a luminária cujos raios tornam visíveis a liberdade de suas ações” (BENJAMIN, DC, p.97; GS II, p.177). Por conseguinte, a comédia não deixa de se manifestar, também na tragédia, com devida importância, ela ilumina o caráter libertador do herói para que ele rompa com o nó de destino característico do trágico, nesse sentido que “toda ação trágica, por mais elevada que caminhe sobre seus coturnos, lança uma sombra cômica” (BENJAMIN, DC, p.98; GS II, p.178). Desse modo, por mais que a ação trágica se lance pesada, pela rigidez de sua forma poética e do destino que se apresenta, ainda assim, podemos ver um traço cômico que faz o lúdico se manifestar.

Pelo teor cômico é que o lúdico precisamente se destaca em Calderón. No drama barroco alemão o lúdico também está presente - atestamos isso pela maneira que sua própria denominação é composta, a palavra *Spiel* que em alemão significa jogo compõe com *Trauer*, que significa luto, a palavra que define o drama barroco: *Trauerspiel*¹⁶⁷ - mas se desenvolve de uma maneira completamente diferente em sua relação com o luto e com a moral: “sem se desdobrar no brilhantismo próprio do espanhol nem com a engenhosidade das peças românticas posteriores” (BENJAMIN, ODTA, p.79; GS I, p.261). Em defesa do barroco alemão, Benjamin reconhece que a “perfeição ímpar do drama espanhol (...) faz com que a estatura do drama barroco europeu (...) seja em muitos aspectos menos visíveis do que a do alemão, no qual uma criatura em situação limite, em vez de surgir velada na perfeição artística, é posta pelo primado na da moral” (BENJAMIN, ODTA, p.82; GS I, p.263), muito superior do ponto de vista estético e do cálculo reflexivo sobre seus personagens, o drama calderoniano imperativo em vista de uma moral religiosa transcendente. O “moralismo luterano, sempre preocupado em articular a transcendência da vida e da fé com a imanência da vida quotidiana – como proclama expressamente a sua ética vocacional” (BENJAMIN,

¹⁶⁷ Já comentamos a tradução difícil de *Trauerspiel*, mas cabe mencionar, nesse espetáculo para um público em luto (*Spiel vor Traurigen*) as composições de Haroldo de Campos que “barrocoludicamente” ressalta o caráter lúdico do luto o traduzindo por ‘lutolúdio’. (Cf. WITTE, 2017, p.150. NT 152)

ODTA, p.82; GS I, p.263) permitiu ao drama barroco alemão um desfecho “formalmente menos acabado e também menos dogmático – do ponto de vista da moral, mas não artístico – mais responsável que o espanhol” (BENJAMIN, ODTA, p.82; GS I, p.263). Os dramaturgos alemães não desenvolveram mesma genialidade no ponto de vista estético, mantendo-se presos a rudeza das formas dramáticas, mas, em uma moralidade baseada no protestantismo, na ética vocacional e na castidade luterana, a representação e a motivação moral de seus dramas, ainda que doutrinárias, se tornaram menos presas as convenções do dogma religioso católico. É o que mostra a *acédia* e a indecisão de seus personagens frente aos acontecimentos mundanos, onde não encontram transcendência e nem libertação, mas, tão só, o cerne da própria existência. O que, por sua vez, não ocorre em Calderón, onde a melancolia da indecisão é contornada pela promessa redentora de vida após a morte. Assim, no espírito cristão, o dramaturgo espanhol manteve suas representações fechadas nas doutrinas da fé católica, ainda que em seu gênio artístico, elas fugissem com grande perfeição das regras estruturais e formais do trágico o que viria a despertar o interesse de Goethe e dos românticos.

Na relação harmônica entre o lúdico e o lutuoso que caracterizaria o drama barroco, Calderón vai além dos limites da transcendência humana onde parava os dramas profanos e secularizados. Ao procurar “assegura-se dela por desvios lúdicos” (BENJAMIN, ODTA, p.78; GS I, p.260), ele não só “resolve os conflitos de um estado de criação destituído de Graça de certo modo à escala reduzida e lúdica de uma corte secularizada para qual se passou o poder salvífico” (BENJAMIN, ODTA, p.79; GS I, p.261) garantido um desfecho mais feliz e superior aos dramas do barroco alemão, como também no artificialismo lúdico que se utiliza para este fim, acaba por destituir a gravidade e o peso do luto na tragédia. Não devemos inferir que o lúdico repousava com humor ou alegria sobre a vida que era séria e lutuosa, mas sim que, nesse contexto secularizado, a vida “perante uma intensidade orientada para o ilimitado, perdeu sua gravidade última” (BENJAMIN, ODTA, p.79; GS I, p.261) e sua própria seriedade, seu estado de Graça. O luto enquanto lúdico se manifestavam nesse ambiente mundano, fazendo da “ideia da vida um jogo” (BENJAMIN, ODTA, p.79; GS I, p.261). Nessa concepção da vida como um jogo é que Benjamin pode aproximar o barroco com o romantismo e mostrar como eles tomaram caminhos diferentes a partir daí: “a instância salvífica e libertadora, para o teatro da sociedade profana, que assim se torna um teatro ‘romântico’, reside sempre numa mútua reflexão paradoxal entre o jogo e a aparência (*Schein*)” (BENJAMIN, ODTA, p.79; GS I, p.261). Enquanto o drama barroco alemão estava mais preocupado com o produto ou efeito moral das obras, o caráter lutuoso predominou sobre o lúdico, ao contrário do teatro de Calderón que, em seu artificialismo, mostra maior preocupação com o lúdico, a partir do jogo miniatural que permite “que a transcendência tenha

última palavra no disfarce mundano do espetáculo dentro do espetáculo” (BENJAMIN, ODTA, p.79; GS I, p.261) que apresenta o palco dentro do palco. Esse procedimento do jogo miniatural não deixava de remontar à maneira romântica de encarar a poesia que Benjamin descreveu em seu doutoramento, aí podemos situar a delicada ligação simbólica sugerida por Novalis e destacada por Benjamin¹⁶⁸. Nessa relação entre o mundo e sua representação miniatural, o palco e sua aparência metalinguística havia, na ideia de jogo, um flerte com os românticos, apaixonados pela superação da dialética do jogo e aparência e sua unidade absoluta no toque do gênio e, nesse contexto, é que podemos ler a admiração de Goethe pelo dramaturgo espanhol. A vereda aberta pelo artificialismo e pelo lúdico nestes dois polos, de jogo e aparência, do mundo calderoniano é o que Goethe mira, percebendo-os como chave para escapar do determinismo naturalizado da ética e da moral para o qual a arte se tornava impossível. “Aquela intencionalidade cuja aparência era para Goethe, própria de toda a obra de arte, dispersa o elemento do luto no drama trágico de Calderón, idealista e ‘romântico’. O deus do novo palco é o artifício” (BENJAMIN, ODTA, p.79; GS I, p.261), esta intencionalidade lúdica, a liberdade do artifício, é que chama a atenção e o que Goethe vai procurar extrair do teatro de Calderón para a própria compreensão de seu próprio teatro trágico.

Em um primeiro momento poderíamos classificar o fazer artístico de Goethe próxima ao classicismo e a evocação da imagem da Grécia de Winckelmann, tendo o drama *Ifigênia em Tauris* (*Iphigenie auf Tauris*, 1779) seu melhor representante desta fase pela retomada de Eurípides à maneira clássica: onde vemos o motivo, a mitologia, as regras de composição, os versos iâmbicos, a harmonia e a serenojovialidade da personagem de seu drama serem determinada pela imitação dos antigos (CF. BUTLER, 1935, p.p.93-105). Já na passagem para um amadurecimento moderno, se inscreve na sua biografia literária, *A filha natural* (*Natürliche Tochter*, 1803), de onde podemos notar as contradições entre o indivíduo e seu contexto histórico e social, o mundo subjetivo e o mundo objetivo e do próprio fazer artístico. Escrito aos ventos da Revolução Francesa, Benjamin não deixa de observar as contradições deste drama como a própria ambiguidade de Goethe com o seu tempo. Ao mesmo tempo, representante da nova burguesia e alto membro do aparato administrativo do Império, ideólogo da filosofia das Luzes e dependente do feudalismo como escritor, a ilustração alemã estava irremediavelmente afastada da vanguarda revolucionária. “Goethe não se sentia um combatente de vanguarda das classes burguesas, mas sim como seu porta voz, seu embaixador junto ao feudalismo alemão e junto ao principado” (BENJAMIN, G, p.142; GS

¹⁶⁸ Cunhada como poesia transcendental, “a Idéia mesma de poesia” (BENJAMIN, CC, p.94; GS I p.87) se colocava como poesia da poesia condensando sua natureza absoluta, “ela é poesia consciente de si mesma e, uma vez que a consciência, segundo doutrina romântica, é apenas uma forma espiritual intensificada daquilo que é consciência, então a consciência da poesia é a própria poesia. É poesia da poesia” (BENJAMIN, CC, p.99; GS I p.93), como o espetáculo

II, p.717)¹⁶⁹. Diplomático, em seu trabalho burocrático, Goethe pode tomar contato com a realidade política frente as agitações, como também conhecer de perto as galerias, porões e baixa moralidade deste mundo político, assimilando na sua incapacidade de tomar decisões o lado negativo desses dois polos: “com o Iluminismo colocava-se contra a revolução, com a *Sturm und Drang*, contra o Estado” (BENJAMIN, G, p.12;6 GS II, p.706). Essas cisões criaram uma maneira ambígua de se manifestar frente aos acontecimentos históricos e políticos de sua época. “Para Goethe, a história representava uma sequência incalculável de formas de dominação e culturas em grandes indivíduos, César ou Napoleão, Shakespeare ou Voltaire, representavam o único ponto de referência. Ele jamais conseguiu ser partidário de movimentos nacionais e sociais” (BENJAMIN, G, p.140; GS II, p.715) por mais que esses assuntos procurassem ressonância em seus dramas de juventude. “Como dramaturgo” e advogado da burguesia, Goethe, “sempre cede à tentação dos temas revolucionários, para se esquivar depois deles ou abandoná-los em forma de fragmento” (BENJAMIN, G, p.129; GS II, p.708), é o que vemos em *Götz von Berlichingen: o cavaleiro da mão de ferro*¹⁷⁰ e em sua *A filha natural*.

Neste último, ao representar a voz de Goethe frente a Revolução, o drama da pura Eugenie, não deixou de ser destacado, com ressalvas, por Benjamin em uma concepção aproximada de *Trauerspiel*, uma vez que na expressão “do indivíduo que, amedrontado, procura proteger sua existência dos abalos políticos que a cercam” (BENJAMIN, G, p.143; GS II, p.718), vemos a representação da catástrofe, não por uma transgressão moral, mas pelo estado criatural da humanidade frente aos acontecimentos históricos para o qual não tem controle. Para Benjamin, “na medida em que Goethe lia nos acontecimentos políticos apenas o horror de uma vontade de destruição periodicamente reativada, à semelhança das catástrofes naturais, a sua relação com o assunto dramático era de um poeta do século XVII” (BENJAMIN, ODTA, p.88; GS I p.268). O que se reforça, sobretudo, após os estudos goethianos sobre a história natural que o deixou mais avesso aos acontecimentos políticos e mais próximo dos dramaturgos do Barroco. A partir desses estudos Goethe, “compreendia a história tão somente enquanto história natural, e a compreendia apenas na medida em que ela permanecia ligada a criatura” (BENJAMIN, G, p.143; GS II, p.720) e a natureza. De tal maneira, “o *ethos* do drama histórico é tão alheio a esta obra de Goethe como a um drama barroco de assunto político e histórico” (BENJAMIN, ODTA, p.88; GS I p.268), na analogia entre o caráter histórico e natural de suas peças, a reflexão ética estava neutralizada, os temas revolucionários, patrióticos e históricos apareciam apenas pela confrontação da vida privada.

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Goethe*. In: Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe. Trad. ARON, Irene; CAMARGO, Sidney. São Paulo, Editora 34, 2009; Op. Cit. II, *Goethe*. p.p.705-742

¹⁷⁰*Götz von Berlichingen* tem como pano de fundo histórico a Guerra dos Camponeses Alemães ocorrida no sul da Alemanha e partes da Áustria e Suíça entre 1524 e 1526, liderada por Thomas Müntzer que foi capturado e morto. Nesse drama Goethe mostra a luta de Götz para não sucumbir em torno de si mesmo e depois de seus pares. (BENJAMIN, G, p.129; GS II, p.708)

Eugenie apresenta o conflito da existência privada e do cenário público a partir de sua exposição, que, por outro lado, também conota o próprio dilema da filosofia idealista moderna, o que justifica a ressalva de Benjamin ao aproximá-la do barroco alemão. Em um mundo marcado pela força das aparências como particularidade da condição burguesa, ela “é o novo, o puro, o natural que brota ilegitimamente nas falhas de um mundo de aparências fortemente codificadas, onde cada indivíduo só tem nome e papel” (TORRES FILHO, 2004, p.106). Ela representa a essência fenomênica dessa pura interioridade encarando e atravessando a rede de aparências e interesses “que esvaia o ser, onde as funções se tornam rótulos sem substância”, e que “precisa reificar-se para salvar-se da corrosão que a vai minando” (TORRES FILHO, 2004, p.106). Como filha natural do Duque, ela precisa aparecer para a corte e ser reconhecida pelo Rei, entretanto, seu desabrochar é uma ameaça as relações de interesse e as aparências da sociedade e do reino, nisto consiste toda a trama que se desenvolve mais pela rede de aparências do que pela verdadeira realidade: na discrição de seu reconhecimento, na sua falsa morte, na disputa partidária, na impotência do rei, no seu exílio e no seu casamento. Eugenie não tem culpa de sua condição, mas sua natureza, a sua filiação, ameaça o reino das reputações ao ponto de que ela, “simplesmente para existir, tem que aceitar desnaturar-se” (TORRES FILHO, 2004, p.106). Ao viver sobre um casamento de aparências, ela renuncia seu direito a si, o reconhecimento legítimo de sua natureza, e se recolhe na própria interioridade que, no modo de vida burguês, nada mais é do que aparência. Desse modo, o brilho natural de Eugenie mostra que a manifestação do poder moral que a censura era manifestações de fraqueza na medida em que representa uma ameaça a superfície das aparências

Por sua vez, essa luta do sujeito frente às determinações externas que lhe acometem, não perde de vista os conflitos ligados a representação da estética moderna que em Goethe reverbera na ética e na moral. Esse conflito está expresso na leitura estética que Fichte faz das palavras de Eugenie: “O que é aparência, se lhe falta o ser? O ser seria, se não aparecesse?” (TORRES FILHO, 2004, p.106). Eugenie apresenta aqui a questão da representação que se caracteriza pelo jogo de correspondência entre essência e aparência. No contexto da filosofia transcendental, o ser e a aparência não podem ser destituídos em uma representação fenomênica, não se trata de ver o ser como presença ou coisa em si, mas como fenômeno e sua aparência que, no debate estético aberto por Fichte, se mostra entre a obra como *Ideia* e a sua manifestação cênica, como teoria e como teatro. Nessa sua concepção, a vinculação entre o *espírito* e a *letra* no teatro tinha uma condição única e indissociável, a visibilidade: “como mero revestimento exterior de uma *Ideia*, objetivada no mundo dos fenômenos para ser dada a ver, não deixa de ser essa visibilidade a única condição – e indispensável - da própria vida da *Ideia*, que não tem existência a não ser na exibição” (TORRES FILHO, 2004, p.105). No palco se apresentava o jogo segundo o qual a ideia e a imaginação criadora

se realizavam em cena e passava a existir pela experiência de um espectador ativo, de modo que a contingência experiencial teatral era condição de possibilidade para realização da *Idéia* artística. Mas, ao contrário de Fichte, para quem não existe teatro sem encenação, o lugar da peça é o palco e não o gabinete fechado¹⁷¹, Goethe vê em sua *Eugenie* “um encadeamento de puros motivos; e isso não se pode fazer na fortuna do palco” (TORRES FILHO, 2004, p.107). A incompreensão do público e da crítica, que com exceção de Fichte, vaiou as duas récitas de sua peça apresentada em Berlim no ano de 1803, não foram tão fortes para esse entendimento como a própria visão de Goethe sobre a arte. No seu doutoramento, Benjamin aponta que a *Ideia de Arte*, próxima aos primeiros românticos e de Fichte da qual se inspiraram, de conotação puramente formal, “um *médium* que abriga em si a conexão das formas” pela reflexão e pelo entendimento, se difere do *Ideal de Arte* de Goethe, de conotação arquetípica ou de fenômenos originários invisíveis, que se apresenta não como um *médium* de reflexão das formas, mas como um *descontinnum* harmônico de conteúdos puros que faz da natureza seu “novo canôn musal” (BENJAMIN, CC, p.p.115-117; GS I, p.p.110-113). A natureza assume o papel das musas que cantam ao poeta pela intuição, a arte ocorre como conteúdo puro da natureza, que se encontra escondido no mundo e que o poeta torna imagetivamente visível pela sua intuição. Benjamin resume a diferença posta: “a relação entre a teoria da arte goetheana e romântica coincide com a questão da relação do conteúdo puro com a pura forma” (BENJAMIN, CC, p.121; GS I, p.117), a *Idéia de arte* era a regularização da forma de arte pela crítica enquanto o *Ideal de arte* tomava partido do conteúdo da arte pela intuição.

Neste contexto, Benjamin confere a postura de Goethe, sustentada pela intuição, a negação do reconhecimento “a criticabilidade como um momento essencial da obra” (BENJAMIN, CC, p.123; GS I, p.119). Ao interpretar a questão da forma como mero estilo, Goethe mostrava-se despreocupado em demonstrar a criticabilidade das obras de arte, uma vez que ela não era “nem possível e nem necessária” (BENJAMIN, CC, p.123; GS I, p.119). Benjamin ressalta que isso não significava que Goethe não fizesse crítica de arte, ou não estivesse interessado ou familiarizado com elas, mas sim, que via com reservas o modelo romântico de crítica. Do ponto de vista filosófico, a reserva com relação a crítica se dava justamente na prevalência de seu foco reflexivo, ao invés da intuição, que faziam com que os românticos captassem o *Ideal de arte* como mera aparência, enquanto *Ideia de Arte*. Para o poeta, “os românticos não conhecem um *Ideal de arte*. Eles atingem meramente uma aparência dele via aquelas denominações de absoluto poético como moralidade e religião” (BENJAMIN, CC, p.115; GS I, p.111). Aqui podemos inferir um segundo ponto sobre a reserva de Goethe à crítica, mais relacionado a interpretação comum, segundo a qual

¹⁷¹ Fichte tomava estritamente a diferença terminológica entre *Theater* e *Drama*. Se o primeiro se refere tão somente a obra encenada e nunca a escrita, o segundo, só se manifesta pela ponta da pena. (TORRES FILHO, 2004, p.105)

o trágico deveria ser medido de acordo com seus efeitos. Por mais diferenças que tivessem, na posição de Goethe com relação à Kant, Benjamin percebe que “enquanto Goethe permanece indiferente à crítica principal – à *Crítica da Razão Pura* – assim como a *Crítica da Razão Prática* – a ética –, demonstrou máxima admiração à *Crítica do Juízo*” (BENJAMIN, G, p.148; GS II p.721) na medida em que, nela, arte e natureza não se dão a partir de uma explicação simplesmente teleológica como faziam alguns sustentáculos da filosofia iluminista. “A definição kantiana do orgânico como uma finalidade cujo fim não se situa fora, mas sim dentro da criatura, que constitui uma finalidade em si, correspondia os conceitos de Goethe” (BENJAMIN, G, p.149; GS II p.721) desenvolvidos a partir de seus estudos sobre botânica e anatomia. Da mesma maneira que uma criatura não encontra outra finalidade que não para si mesma, em sua visão da obra de arte não poderia submeter-se tão somente ao julgamento externo e contingente de uma plateia; como expressão universal da natureza ela tem finalidade em si e para si própria: “a unidade do belo, mesmo do belo natural, é independente dos fins” (BENJAMIN, G, p.148; GS II p.721). Quando ressaltamos o jogo lúdico, ele se apresentava, no âmbito estético, como uma terceira via ao entendimento da razão pura e a moralidade da razão prática. Com a capacidade de atribuir predicados a determinados objetos sem necessariamente subsumi-los a um fenômeno correspondente, o sublime estético se afastaria, tanto dos juízos sintéticos *a priori* por não estarem sujeitos aos conceitos ou não se afirmarem pela determinação do entendimento, quanto do imperativo categórico moral na relação que se estabelece entre o objeto e a experiência dada. O lúdico está evidenciado na intencionalidade do artista, na relação entre a natureza e seu fenômeno originário, da imaginação criadora e sua realização *Ideal*, nos seus aspectos sensíveis e intuitivos, ele se mira no prazer estético e não na receptividade puramente reflexiva da obra de onde derivam o conhecer e o dever. Muito por causa de sua relação ambígua com a própria burguesia e a Revolução Francesa, Goethe não tinha uma militância tal como a de Fichte que procurou fazer da arte e da cultura um instrumento de educação para o patriotismo, para política, ou para outros fins que não artísticos, como a moral e a religião. Assim, abraçado na concepção de que a arte está desprovida de uma determinação exterior como também da criticidade, ao declarar os motivos puros em Eugenie, uma das preocupações de Goethe é não submetê-la aos julgamentos dos impulsos subjetivos da experiência, salvá-la do crivo moralista sobre seus efeitos e da régua da ética que nada tem em comum com o estético.

A luta do ético contra a atração foi deslocada para trás da cena, e pode-se ver que essa luta deve ter acontecido anteriormente. Os homens comportam-se como pessoas distintas que, apesar de todo dilema interior, afirmam o decoro exterior – A luta do ético jamais é apropriada para uma representação estética. Pois ou vence o ético ou ele é derrotado. No primeiro caso, não se sabe o que foi representado e por quê; no segundo, é vergonhoso assistir a representação, pois, ao final, em algum momento deve-se dar ao sensual, prioridade sobre o que é ético; e justamente esse momento é o que o espectador não admite, exigindo, isso

sim, um momento ainda mais contundente, o qual um terceiro irá, quanto mais ético ele for, eludir sempre de novo (BENJAMIN, AE, p.40; GS I p.144)¹⁷²

Quando Benjamin, no papel de crítico, retoma Goethe em seu romance *Afinidades Eletivas* (*Wahlverwandtschaften*, 1809), podemos observar toda a preocupação do autor em relação a autonomia artística no jogo entre o ético e o estético. De maneira muito clara se expõe um descompasso de difícil reconciliação entre os dois âmbitos, uma vez que, de um lado, ao se submeter a esfera da ética, a estética se torna determinada e restrita a certos códigos e normas que, além de estranhos a si, restringem a sua imaginação, criação e, sobretudo, a representação da natureza e do mítico, e, por outro lado, a vitória do estético sobre o ético escandaliza e fere o efeito esperado pela arte da tragédia. As diferenças que tornam irreconciliáveis esses dois polos, de certo modo, também, expressavam o conflito íntimo da própria tragédia, uma vez que entre o herói e o seu destino, há uma eticidade que se mostra como suposta reconciliação. Peter Szondi afirma que em 1831, o autor tinha dito ao compositor Carl F. Zelter: “não nasci para ser poeta trágico, já que tenho uma natureza conciliadora” e acrescentou que, para ele, “o caráter irreconciliável que marca o caso puramente trágico parecia totalmente absurdo” (SZONDI, 2004, p.48). Contudo, em seu romance *Afinidades Eletivas*, Goethe parecia encontrar uma resolução para este dilema, fazendo o caráter estético sobressair ao apresentar um tema puramente ético e moral. Diferente dos antigos, o trágico aqui não se dará em um conflito entre a humanidade e o mundo exterior, mas no interior do próprio sujeito; a supremacia do destino não se passa como uma ordem divina, mas como uma ordem de origem humana e comunitária. O conflito é o “desequilíbrio constitutivo entre dever e querer” (SZONDI, 2004, p.49), entre a razão prática e o desejo da vontade, que ameaça a unidade do ser: “Trágica é a cegueira com que ele (homem), ludibriado acerca da meta do seu dever, precisa querer o que não tem direito de querer” (SZONDI, 2004, p.49). Entre não querer o que deve ou querer o que não deve, o casamento se torna um objeto para representação estética da ética, porque muito mais do que a aparente conotação moral que o assunto resguarda, “o casamento não é aqui um problema ético e tampouco social” (BENJAMIN, AE, p.22; GS I p.131) de modo que aos olhos de Benjamin, Goethe apresentará o caráter mítico que remanesce ao tema como essência. Benjamin, desconfiado de Goethe que, ao seu ver, oculta o segredo da obra para impedir a verdadeira crítica e as reações contrárias de seus contemporâneos¹⁷³, vê que, no fundo, “entre o

¹⁷²BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe*. In: Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe. Trad. BORNEBUSCH, Monica. São Paulo, Editora 34, 2009; Op. Cit. I *Goethes Wahlverwandtschaften*. p.p.123-202

¹⁷³ Para Benjamin, Goethe formula essa opinião sobre sua obra amparado em dois momentos. “Por um lado, tinha que defender sua obra. Por outro lado, tinha que preservar o seu segredo” (BENJAMIN, AE, p.40; GS I p.143). De um lado, ele se apresentava como réplica aos seus comentadores. *Afinidades Eletivas* tinha causado uma grande disputa de opiniões que passava por grandes figuras da crítica como Zelter, Madame de Stäel, Jacobi, Solger, Zacharias Werner e Humbolt. De outro, o próprio autor queria esconder o segredo, o mistério oculto que a obra esconde, e neste caso, impedir o acesso da crítica a ela, à sua essência e seu *teor de verdade*. (BENJAMIN AE, p.p.35-42; GS I, p.p.138-145)

dever e a atração não se trava luta alguma, nem visível e nem oculta” (BENJAMIN, AE, p.41; GS I p.144). a este despeito na obra de Goethe, “o ético jamais vive de modo triunfante, mas vive apenas e tão somente como derrota. Assim, o conteúdo moral dessa obra encontra-se em níveis muito mais profundos do que as palavras de Goethe permitem supor. Seus subterfúgios não são nem possíveis e nem necessários” (BENJAMIN, AE, p.41; GS I p.144). Para Benjamin, o estético nunca cedeu ao ético em Goethe, ainda influenciado por tendências clássicas, ele “procurava apreender, não tanto o ético e o histórico, mas antes o mítico e o filológico” (BENJAMIN, AE, p.15; GS I p.126), de maneira que, ao direcionar o seu pensamento para os conteúdos configurados e preservados na linguagem, o *teor material* que permanecia estranha pelo apresentação da *ratio* iluminista. Desse modo, é a partir deste *teor material* é Benjamin vai buscar um *teor de verdade* sobre a obra de Goethe¹⁷⁴.

No primeiro momento, encontramos a apresentação do *teor material* do casamento que aparecia como um tema estritamente moral, moldado, por exemplo, não apenas pela religião e pelo protestantismo, como também pela filosofia e *Metafísica dos Costumes (Die Metaphysik der Sitten, 1729)*, como aparecia em Immanuel Kant. Segundo tal definição, o casamento se fundava pela “ligação entre duas pessoas de sexo diferente tendo em vista a posse recíproca e perpétua de suas propriedades sexuais” (BENJAMIN, AE, p.16; GS I p.127), um contrato de posses entre pessoas que não fazendo da finalidade natural, como gerar filhos, uma necessidade e obrigação, derivava também da possibilidade ética, do compromisso, um modo de ratificar a sua realidade jurídica. Na outra ponta da moralidade matrimonial, estava o sentimento puro de fidelidade expresso na ópera

¹⁷⁴ No que concerne ao seu próprio período histórico, Benjamin acompanhou de perto uma tomada conservadora da biografia de Goethe que confundia a vida do poeta com a sua própria obra e, de maneira mística, tornava-o um símbolo para reconstrução da identidade nacional durante o período weimariano. Como um símbolo, a aparência de Goethe, a representação fenomênica e artificialmente construída de sua vida, era tomada como sua própria essência. Muito próximo ao Círculo de Stefan George, foi Friedrich Gundolf que “empreendeu-se a tentativa de representar a vida de Goethe como vida mítica” (BENJAMIN, AE p.61. GS I, p.158), o que causava mais preocupação à Benjamin, uma vez que, “essa concepção exige atenção não apenas porque o mítico vive na existência goetheana; ela exige mais do que o dobro de atenção na consideração de uma obra a qual se poderia recorrer por causa de seus momentos míticos” (BENJAMIN, AE p.61. GS I, p.158). Na imanência do círculo mágico do mito que o faz pleno, absoluto e inquestionável, a figura de Goethe não pode ser acessada nem em seu momento histórico, nem em seu momento estético, nem em seu momento moral. A crítica não lhe toca, fazendo de Goethe tão inacessível quanto um Deus. “O cânone que corresponde à vida do semideus aparece deslocado de forma peculiar na concepção que a escola de Stefan George proclama o poeta. Tal qual um herói, ela lhe atribui sua obra como uma tarefa, contemplado desse modo o seu mandato divino” (BENJAMIN, AE p.61. GS I, p.159). Como um representante da humanidade perante Deus, o que passou a ser representado não era a dimensão histórica de sua vida, mas a simbolização mítica de sua tarefa heroica. Goethe não era mais o poeta, mas uma verdadeira obra da natureza, uma força criadora que cumpriu seu mandato divino em diversas áreas do conhecimento, uma vida espiritual que expressou a sua própria totalidade na universalidade de sua obra. “O ser humano, entretanto, recebe de Deus não tarefas, mas apenas exigências; e, por isso, perante Deus não se pode atribuir à vida do poeta um valor especial” (BENJAMIN, AE p.61. GS I, p.159). O problema da apreensão de Goethe como um Deus, era justamente a apreensão esteticista que, não apenas colocava um véu de maia sobre a o seu momento histórico, como também sobre o *teor de verdade* da sua obra. A resposta de Benjamin à essas tentativas viria em seu artigo *Goethe*, escrito originalmente como verbete para *Grande Enciclopédia Soviética* entre 1926 e 1928, e, principalmente, em seu ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*, publicado na revista *Neue Deutsche Beiträge* em 1925, onde vemos dividido em três parte, um esforço crítico e dialético de sua filosofia da história, que já antecipava o sistema epistemológico do livro do Barroco, contrapondo-se ao comentário e as apreensões a-históricas do autor.

a *Flauta mágica* (*Die Zauberflöte*, 1791) de Mozart em que na vida conjugal os amantes não atravessam fogo e água para se conquistarem, “mas sim para permanecerem unidos para sempre” (BENJAMIN, AE, p.18; GS I p.128), como pura expressão da unidade absoluta buscada pelo idealismo alemão. O conteúdo factual, que se confundia como *teor de verdade* do casamento na época, aparece em Goethe na aproximação dessas duas perspectivas na defesa moral do casamento proferida por um de seus personagens, o pastor Mittler¹⁷⁵. “O casamento é o início e o ápice de toda cultura. Ele transforma a pessoa grosseira em afável, e a pessoa mais civilizada não tem oportunidade melhor para demonstrar sua afabilidade” (BENJAMIN, AE, p.19; GS I p.129), por isso, ele precisa ser indissolúvel, na medida em que a felicidade que traz se sobressai a infelicidade isolada, sendo impagável essa dívida para com o companheiro. “A condição humana está assentada em tal profusão de sofrimentos e alegrias que de modo algum pode ser calculado aquilo que um conjugue fica devendo ao outro. Trata-se de uma dívida infinita que só pode ser saldada pela eternidade” (BENJAMIN, AE, p.16; GS I p.129). A fidelidade, assim, se impõe, uma vez que “estamos também casados com nossa consciência, da qual com frequência gostaríamos de nos livrar por ser mais incômoda do que qualquer marido ou esposa jamais poderia se tornar” (BENJAMIN, AE, p.20; GS I p.130). Na doutrina do pastor, que nunca pode se casar, Goethe apresentava o casamento como norma moral da época, a qual Otilie se confrontará para mostrar a nulidade deste ordenamento jurídico, do direito matrimonial, e a fratura de uma sociedade que vive entre a aparência e a essência.

A moralidade do casamento em seu fundamento mais profundo e secreto, era o menos patente. Em oposição a essa moralidade, o que deseja mostrar na forma de vida do conde e da baronesa não é tanto a imoralidade como a sua nulidade. Isso se comprova justamente no fato de que eles não estão conscientes nem da natureza moral de seu presente relacionamento nem na natureza jurídica daqueles relacionamentos que abandonaram – O objeto das Afinidades Eletivas não é o casamento. Em lugar nenhum do romance as instâncias éticas do casamento poderiam ser encontradas. Desde o início elas estão em processo de desaparecimento assim como a praia sob as águas durante a maré enchente. O casamento não é aqui um problema ético e tampouco social. (...) Em sua dissolução, tudo o que é humano torna-se manifestação visível, e o que é mítico remanesce apenas como essência. (BENJAMIN, AE, p.p.21-22; GS I p.p 130-131)

No ponto de vista jurídico moral, pouco importa o desejo dos amantes, mas tão só a manifestação das aparências morais e a preservação da promessa que fizeram. Quando diz sim a aliança com o direito, o casamento é fiel a seu companheiro. Como o direito, o casamento também

¹⁷⁵ É muito interessante observar a relação que Goethe faz entre o nome a função de seus personagens no romance. *Mittler* que, pode ser traduzido como mediador, acaba por fazer o papel de mediação em muitos dos conflitos amorosos do enredo. Benjamin, que a partir do judaísmo desenvolve uma fecunda teoria da nomeação, percebe isso ao mencionar que “Todos os nomes são apenas nomes de batismo, com exceção do de Mittler. Neste nome não se deve enxergar nenhuma brincadeira - e, portanto, nenhuma alusão do autor -, mas sim uma formulação que indica, de modo incomparavelmente certo, a essência do nomeado” (BENJAMIN, AE, p.26; GS I p.135).

impõe uma violência mítica caracterizada pela imposição de um destino, e, muito mais grave, a constituição do sentimento de culpa. A culpa é aquilo que reduz a vida humana ao mito, porque, relacionada ao destino e a promessa não cumprida, ela remonta à natureza. “Não se trata aqui de uma culpa moral (...), mas sim de culpa natural, na qual os homens incorrem, não por decisão e ação, mas sim, por suas omissões e celebrações. Quando, não respeitando aquilo que é humano, eles sucumbem ao poder da natureza, então a sua vida é arrastada para debaixo da vida natural” (BENJAMIN, AE, p.32; GS I p.139). Na relação da produção de um destino e da culpa é que Benjamin evidencia o caráter mítico no texto goetheano: “o mítico não significava aqui mais um mundo de conexões absolutas fundadas na lei poética de moldagem, mas sim o surgimento de um mundo natural, governado pelo destino, que, por sua vez, não denota nenhum entrelaçamento da linha textual com a ética; é signo de um mundo pré-ético” (HANSSEN, 2002, p.159) dominado pela culpa e pelo tempo parasitário onde vemos o eterno retorno do mesmo. Enquanto destino, “o casamento parece uma sina mais poderosa da escolha à qual os amantes se apegam. Deve-se perseverar ali onde, mais do que a escolha, o destino nos coloca. Manter-se firme junto a um povo, uma cidade, um princípio, um amigo, uma mulher” (BENJAMIN, AE, p.33 GS I p.139), sentenciando dessa maneira o desejo e a liberdade individual ao trágico. “A aspiração quimérica por liberdade é o que evoca o destino sobre as figuras do romance” (BENJAMIN, AE, p.77; GS I p.170), em Goethe há um jogo de ambiguidades em que a soberania do desejo é confrontada com o castigo da natureza moral, de tal modo que, a morte parece inevitável por deixar se apossar do desejo, como se nela misticamente encontrássemos a salvação de sua liberdade, como se fosse um triunfo do ético. A liberdade constituída por essa mesma concepção mítica da moral, centrada no esclarecimento e na individualidade desprovida dos impulsos naturais daqueles “homens bem-educados”, é apenas aparência; frente ao destino imposto ela faz da humanidade cega “diante do real que habita o que é temido. E isso porque a liberdade lhes é inadequada (...) carregada de forças sobre-humanas, como só a natureza mítica o é, ela entre em cena de forma ameaçadora” (BENJAMIN, AE, p.23; GS I p.132), de maneira que, quando não respeitam as convenções humanas, como o casamento, sucumbindo ao poder da natureza e do desejo, o que grita é a culpa natural interiorizada e individualizada como falta moral. Neste momento que a liberdade parece sumir uma vez que, “toda escolha, considerada a partir do destino, é cega e conduz, cegamente, à desgraça. De forma bem poderosa, a lei transgredida opõe-se a escolha exigindo o sacrifício com vistas a expiação do casamento abalado” (BENJAMIN, AE, p.34; GS I p.140). O destino que revela no casamento como um arquétipo simbólico do sacrifício mítico e na morte como única decisão possível para os seus personagens “desmascara uma liberdade que pretendia degradá-los à nulidade da escolha” (BENJAMIN, AE, p.77; GS I p.170). A sua maneira, Goethe apresenta os temas morais como

moldura dos conteúdos próprios da modernidade focalizada na sua posição com relação a natureza, o fundamento mítico do seu romance aparece, justamente, pelo caráter expresso nos personagens frente o vazio dessa falsa liberdade que os paralisa em culpa diante à indecisão de seus sentimentos.

Contudo, se no primeiro momento testemunhamos o poder da natureza sobre os homens - que se manifesta não por intermédio do entendimento, mas sim, pela a manifestação do sentimento de desejo - na terceira parte do ensaio vamos observar a redenção e a esperança com vistas no sacrifício de Otilie. Por um lado, Benjamin aponta a maneira simbólica com que Goethe constitui a sua personagem à imagem da beleza pura, do mistério, e da redenção bíblica que liberta a humanidade da remissão dos pecados. As marcas simbólicas de Otilie aparecem a todo momento, caracterizada pela luz que o símbolo sobressalta sobre as ambiguidades: o seu nome não é escolhido ao acaso, ao batizá-la de Otilie, Goethe “aponta para a santa à qual, enquanto padroeira dos que sofrem dos olhos, foi consagrado um convento em *Odilenberg* na Floresta Negra” (BENJAMIN, AE, p.99; GS I p.186)¹⁷⁶. O seu nome é símbolo de santidade, sua beleza é santificada pelo brilho de seus olhos, pela luz suave, que esplandece e consola, purificando a selvageria humana. Em sua beleza, Otilie é pintada como “quadro vivo, que apresenta a graça da mãe de Deus e sua pureza superior a todos os rigores morais, é precisamente o artificial” (BENJAMIN, AE, p.82; GS I p.174), aqui temos tanto a simbologia que aproxima Otilie com a inocência de Maria, como também, o símbolo da beleza como princípio harmônico da estética e sua totalidade que se faz de maneira aparente e artificial. Apenas na vida mítica é que Goethe percebia que “o conteúdo simbólico da vida humana está dado igualmente à compreensão de modo adequado”, pois “a dimensão simbólica que se encontra manifesta na vida do herói não atinge nem a esfera da particularidade individual nem aquela da singularidade moral” (BENJAMIN, AE, p.59; GS I p.157), nela conseguiríamos observar a experiência estética do mito. A sacralização de Otilie se mostrava aparente, tal como a simbologia com que, do ponto de vista estético, sua beleza era exposta. Com “a força de convicção da beleza de Otilie como condição básica para a sua participação no romance” (BENJAMIN, AE, p.88; GS I p.178), é preciso que o leitor creia na beleza de Otilie como representação da aparência do belo como sua própria essência para poder vislumbrar o encantamento mítico dessa ninfa do mar. Uma beleza com poder tão encantador que Bettina acusa a relação íntima de Goethe com a personagem: “Estás apaixonado por ela, Goethe; há tempos eu já suspeitava. Essa Vênus adveio do mar rumorejante da tua paixão, e depois de lançar uma semente de pérolas de lágrimas, ela desaparece novamente num resplendor sobrenatural”

¹⁷⁶ No vale do rio Reno, encontra-se no monte de Odilenberg um convento construído no século VII pela filha de um conde merovíngio chamada Otilia que passou a ser considerada padroeira da Alsácia. Em vida, Goethe participou de uma peregrinação para o monte. (BENJAMIN, AE, p.99, N da E. 55)

(BENJAMIN, AE, p.96; GS I p.183)¹⁷⁷. A sua beleza não nascia da criação do poeta e sim de uma fonte mágica e originária da natureza, um símbolo absoluto do Belo capaz de perpassar inclusive os limites entre o romance e a pintura: “Essa Otilie não é filha legítima do espírito do poeta, mas sim concebida de maneira pecaminosa, numa recordação dupla de Mignon e de um velho quadro de Masaccio ou Giotto” (BENJAMIN, AE, p.88; GS I p.178). Goethe não se apaixonou incestuosamente pela sua criação, aos seus olhos, “em Otilie, a beleza viva que se impôs com força, de forma misteriosa e não purificada, como ‘matéria’ no sentido mais poderoso” (BENJAMIN, AE, p.90; GS I p.179) era a tradução material do ideal de beleza invisível da natureza. Como “beleza corporalmente viva” (BENJAMIN, AE, p.111; GS I p.194), a origem de Otilie não está no poeta que a descrevia, mas nas invocações mágicas e divinas da natureza, é por uma valorização exterior, tal como a deusa Afrodite que teve seus pés banhados pelos rios e oceanos, que a vida bela de Otilie aparece como ordenação harmônica do mundo. Mas, criada do esoterismo da natureza e dos segredos do mito, na interioridade de sua alma esconde a ambiguidade das águas que por um lado “é negro, escuro, insondável” e por outro “é reflexivo, claro e o que aclara” (BENJAMIN, AE, p.95; GS I p.183). Essa ambiguidade de seu caráter que se mostra entre a inocência e o desejo, a moral e o pecado, é o mesmo aspecto satânico da expressão artística que no simbólico reluz a aparência à plenitude de uma essência e a uma totalidade que não possui.

Todavia, a caracterização simbólica preconizada nos protótipos e personagens do romance de Goethe, não deixavam de revelar aos olhos de Benjamin a ambiguidade e a cesura, típicas da alegoria que denunciavam o descompasso entre a bela aparência e o *teor de verdade* da obra. No começo do romance, Otilie é o corpo estranho que rompe com a unidade simbólica compreendida na via burlesca do casal aristocrático que a recebe; após um casamento de conveniência, Charlotte e Eduard viam em seu segundo matrimônio uma situação de completa identificação no amor como verdade de uma relação livre de influências externas, que é abalada por sua chegada. Como uma alegoria que estilhaça com a unidade simbólica e recombina os seus fragmentos deslocados fornecendo-lhe novos sentidos e significados, a beleza de Otilie se apresenta como elemento químico que por suas características rompe com a estabilidade de uma reação atraindo, pela afinidade, outro elemento em detrimento de um terceiro que formava o composto. Na metáfora química, Otilie apresenta a afinidade eletiva da linguagem alegórica como Benjamin concebia em

¹⁷⁷ Benjamin cita aqui Bettina Brentano von Arnim, uma romancista alemã que cultivou a amizade de Goethe. No entanto, as palavras que acusavam o amor de Goethe por Otilie se encontraram o próprio Benjamin em sua relação com a obra. Bernd Witte nos conta que a médica e psicóloga Charlotte Wolff, fazendo o papel de Bettina, reconheceu na análise de Benjamin as circunstâncias de sua vida pessoal. Em um enredo próximo da novela de Goethe, naquela época Benjamin recebia em sua casa Julia Cohn, a quem dedicou o ensaio e que indiretamente precipitou ao fim de seu casamento com Dora anos mais tarde. Em seu ensaio, Wolff percebe que como crítico “ele empresta os traços de Julia Cohn à figura literária de Otilie. Por outro lado, como amante, vê a relação da sua amada marcada pelo destino, colocando-a então na perspectiva crítica à qual ele também submete o romance em seu ensaio” (WITTE, 2017, p.48)

como primeiro passo da crítica. Ao mesmo tempo, no desenrolar da história, quando a morte do filho de Charlotte e Eduard aponta para a reconciliação da unidade, uma vez que, Charlotte, a interpreta como “consumação do destino, a fatalidade que, a despeito de sua vontade, termina por realizar uma antiga vontade, anterior ao seu segundo casamento, de unir Eduard e Ottilie” (GATTI, 2009, p.66) consentindo ao divórcio e o Capitão, tal como Eduard, vêm “a morte da criança como um acontecimento providencial, último empecilho a realização a vontade de todos” (GATTI, 2009, p.66), Ottilie dá um tom mais trágico ainda a história. De uma classe social inferior, Ottilie se mostra de um modo imitativo, primeiro de Charlotte com quem se adapta rapidamente na totalidade dos afazeres da casa, depois de Eduard com quem estabelece uma unidade afetiva ao ponto de compartilhar a própria letra como se fossem a mesma pessoa; na ascensão social ou em seu amor, ela busca um reconhecimento simbólico que nunca alcança porque sua beleza destoa de uma personalidade sem expressão, que, em seu dizer de menos, sempre parece esconder algo tornando misteriosa e surpreende como suas ações. Benjamin não deixa de destacar no brilho de sua beleza uma personalidade obscura de interioridade opaca. Como uma jovem recém saída do internato, onde é ofuscada por Luciane, filha de Charlotte, a beleza de Ottilie é “uma aparência em declínio” não por forças e necessidades externas, mas, “na própria maneira de seu aparentar está fundamentado que a aparência deve extinguir-se, e isso em breve” (BENJAMIN, AE, p.110; GS I p.193), em uma interioridade misteriosa que não se mostra ao leitor, nem mesmo na segunda parte quando esperamos compreender seus sentimentos pela leitura de seus diários¹⁷⁸. “Envolta a uma inocência ambígua” (BENJAMIN, AE p.89; GS I p.179) que se revela na oposição do desejo pecaminoso e de inocência de uma vida natural, que se caracteriza pelo ideal cristão, pelo erotismo e pela força da sua beleza, Ottilie não consegue figurar como puro símbolo da castidade, mas o que se sobressai é a aparência de uma vida natural como símbolo de pureza, celebrada na sua decisão moral pelo sacrifício. Benjamin anota que a “verdadeira reconciliação há efetivamente apenas com Deus. Enquanto nesta o indivíduo se reconcilia com Deus, e dessa maneira faz as pazes com os homens” (BENJAMIN, AE, p.96; GS I p.184) e não, como é próprio de uma falsa reconciliação ou aparência de reconciliação caracterizada quando “esse querer fazer as pazes entre si e somente assim reconciliar-se com Deus” (BENJAMIN, AE, p.96; GS I p.184). Expiar-se da culpa causada pela moralidade humana não é fazer reconciliação com os céus, mas com a consciência de si mesmo.

¹⁷⁸ A tradutora do ensaio de Benjamin para o português, Mônica Bornebusch é muito feliz em apontar que, tal como Benjamin em sua obra mais madura, Goethe também opera neste romance em um procedimento de colagem de discursos filosóficos, conhecimentos de outras áreas de conhecimento e textos de outro gênero, como o diário de Ottilie no final de cada capítulo na segunda parte do romance. “Goethe rompe com o princípio de unidade que, para as correntes literárias da época (Iluminismo, *Sturm und Drang*, Classicismo) era um dos objetivos da produção estética” (BORNEBUSCH, M. *Mistério evidente: a estrutura arquitetônica do romance Wahlverwandtschaften*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2002, p.5)

Benjamin aponta que a decisão moral precisa da palavra, “nenhuma decisão moral pode ganhar vida sem uma forma linguística e, a rigor, sem ter se tornado objeto de comunicação” (BENJAMIN, AE p.84; GS I p.176), no caso, quando a decisão de morrer permanece em segredo para os amigos e, de maneira incompreensível para si mesma, Otilie “toca as raízes da moralidade de sua decisão” (BENJAMIN, AE p.84; GS I p.176). O silêncio absoluto da personagem, que não comunica, parece mais um impulso do que uma decisão, se dá muito mais próxima a expiação do destino do que a uma absolvição sagrada e por isso se afasta de uma conciliação com os deuses. Mas na sua dessacralização vemos que no “impulso para a morte expressa-se a ânsia pelo repouso” (BENJAMIN, AE p.85; GS I p.176) daquele mundo que também se tornava insuportável para ela. “Por isso, no silêncio absoluto de Otilie, a moralidade da vontade de morrer que a alma torna-se questionável” (BENJAMIN, AE p.84; GS I p.176), no silêncio trágico para a qual a heroína encara a morte cria-se ecoa uma nova perspectiva que não se dá nos preceitos e convenções humanas, mas na voz da consciência (HANSSEN, 2002, p.160) “pois a linguagem abafada dos afetos pode ser entendida como um traço da individualidade de Otilie, mas não esse silêncio como voz moral” (BENJAMIN, AE, p.86; GS I p.177) na medida que lhe falta forma linguística, a reconciliação de Otilie se dá apenas consigo mesmo, com sua consciência e a aparência de moralidade que se instalou em seu coração e não como libertação divina.

Por conseguinte, se não podemos encontrar uma promessa escatológica de reconciliação, ainda podemos encontrar um feixe de esperança, simbolizada pela centelha divina que brilha no céu. “A esperança passou como uma estrela que cai do céu por sobre suas cabeças” (BENJAMIN, AE, p.119; GS I p.200), o despercebido cometa que, misteriosamente, cai sobre os amantes no seu ritual de morte, mais do que o símbolo de esperança, que ela parece conotar, tem como marca a cesura que dá, verdadeiramente, o tom mítico para o romance. Não por menos, Benjamin faz referência a Hölderlin no final de seu ensaio: o momento de cesura se caracteriza como uma quebra no modelo em que a construção ética-teológica do romance parecia edificar. A falta de expressividade do artifício de Goethe é estranho aos caprichos da criação e vida das aparências da obra que caracterizariam o âmbito estético ao qual sua forma se exhibe e nesse sentido aponta para própria uma sobriedade que despe a palavra de sentimentalismo: “o *sem expressão* suspende, arranca a vida da expressão, e a conduz à responsabilidade moral” (CASTRO, 2011, p.129)¹⁷⁹ que desarticula a bela aparência. “Da mesma forma que é possível arrancar a verdade de um mentiroso quando interrompemos a sua fala, com uma palavra imperiosa, no instante mesmo da interrupção” (CASTRO, 2011 p.122), a intervenção da cesura congela a significação, elimina as aparências do mito e faz, no brilho de uma estrela, o simbolismo goetheano, tão pálido quanto a beleza serena de

¹⁷⁹ CASTRO, Cláudia. *Alquimia da crítica: Benjamin e a afinidades eletivas de Goethe*. São Paulo: Paz e Terra, 2011

Ottile. Segundo Benjamin, a esperança depositada nesta imagem destoa da figura da inocência, da essência nazarena e da ressurreição, cristalizada na crença da imortalidade a partir da reconciliação na morte, o astro que sobrevive a sombra da noite é cadente e o brilho opaco com que se desintegra, riscando o céu, adverte que “apenas em virtude dos desesperançados nos é concedida a esperança” (BENJAMIN, AE, p.121; GS I p.201). Como o momento fugaz da verdade, sem se dar conta da estrela que passa, “esta esperança não se refere ao próprio evento, mas a maneira ou forma como o significado do evento pode ser cumprido” (WEIGEL, 2002, p.189)¹⁸⁰ a partir da postura do narrador, pois somente ele é quem percebe o cometa passar como símbolo de uma esperança misteriosa. A cesura da estrela não consegue se apresentar enquanto palavra, mas tão somente quanto representação, imagem; o estranhamento causado por essa representação em dissonância com o resto do texto, coloca o narrador como um tradutor de um outro idioma que, ao mesmo tempo, reconhece essa linguagem estranha que não se apresenta no evento, como faz referência para ela na sua posição de narração (WEIGEL, 2002, p.199). Ele remete a posição adâmica da humanidade, mas sua transgressão não é mais se fazer passar por Deus, e sim, da maneira original como foi concebido e renegado, é não infringir o castigo de Deus, é novamente buscar “admitir o divino em um lugar dentro da linguagem na obra de arte” (WEIGEL, 2002, p.199). O poeta, como narrador, tem dialeticamente que se ater “aos limites do poder humano, ainda, que em outra mão, na representação e na estância narrativa ele tem que marcar a ruptura da própria linguagem” (WEIGEL, 2002, p.199), somente ele pode se desprender do contexto mítico para o qual estão presos os personagens, mas ele não consegue exprimir em palavras a sua esperança de ir além do mito porque isso se encontra muito além de seus limites, na dimensão da própria linguagem. Nesse sentido, é pela postura ambígua do narrador de querer, sem poder, dar sentido aos acontecimentos que “aquela esperança mais paradoxal, mais fugida, levanta-se por fim da aparência de reconciliação” (BENJAMIN, AE, p.119; GS I p.200). A estrela aparece como cesura porque mostra a verdade silenciosa da obra, uma denúncia dessa aparência de reconciliação de um modelo simbólico. De tal maneira, a crítica de Benjamin à obra de Goethe, não se trata, pura e simplesmente, do âmbito moral do romance, mas, sobretudo, do momento de representação da própria obra de arte. Não é uma esperança de reconciliação para os pecados e conflitos internos de Ottile, mas para o próprio trágico em relação a sua exposição estética. A forma inexpressiva da estrela interrompe e apresenta outro tipo de linguagem que não evidencia, apenas, a aparência simbólica da obra, como também, expressa, em seu reconhecimento, uma possibilidade para sua transgressão, é aí que a esperança, verdadeiramente, se apresenta.

¹⁸⁰ WEIGEL, Sigrid. On the dialectic of divine and human order in Walter Benjamin's Goethe's Elective Affinities. In. BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.

Desse modo, Benjamin opera criticamente a obra de Goethe, acreditando encontrar sua salvação da apreensão simbólica do autor, “pois a aparência não apenas está apresentada nesta obra, mas se encontra também na própria apresentação da obra” (WEIGEL, 2002, p.198). Nas suas manifestações contra a naturalização da moral e do ético na obra de arte, Goethe manteve-se aprisionado em um ideal simbólico de arte, fechando-se negativamente para a alegoria como vemos em sua correspondência com Schiller, apresentada, por Benjamin, no livro do barroco alemão. Escreve Goethe que “há uma grande diferença entre o poeta procurar o particular para chegar no geral e contemplar o geral no particular. No primeiro procedimento temos uma alegoria e o particular apenas serve de exemplo, como caso exemplar do geral” (BENJAMIN, ODTA, p.171; GS I p.338), como uma exceção que não pode ser aplicados em todos os casos, que não é universalizável, tal como o símbolo, segundo o qual “estamos de fato perante a natureza da poesia: ela dá uma impressão particular sem pensar no geral e sem apontar diretamente para ele” (BENJAMIN, ODTA, p.171; GS I p.338), uma vez que, no simbólico, tocamos o universal de maneira indireta, como se, ao tratar do particular, o universal se revelasse nele como expressão da sua ideia e conclui que “quem for capaz de apreender esse particular como coisa viva dispõe ao mesmo tempo do geral, mesmo sem ter consciência disso” (BENJAMIN, ODTA, p.171; GS I p.338), cada particular na sua organicidade dispõe na noção de símbolo uma unidade para com todos os outros particulares de seu espécime. Aos olhos de Goethe, a diferença posta é que no alegórico temos um modo de agir direto em que se aponta o particular como universal sem que este o seja, já no simbólico estamos diante da passividade contemplativa em que percebemos no particular o que há de universal nele; é o universal que se mostra no particular e não o particular que se mostra como universal. Na preferência de Goethe ao símbolo, vemos que a hierarquia das formas de representação não estava separada da maneira de apreensão inteligível-intuitivo da filosofia transcendental; na transitividade imediata da alegoria “contrariada pelo conhecimento daquilo que é significado” Goethe vê um direcionamento único a utilidade e funcionalidade da intelecção, enquanto “o símbolo, intransitivo (...) dirige-se a percepção” do objeto sensível de maneira natural, imediatamente, compreensível à todos como o objeto “sem que, no entanto, o seja” (TODOROV, 1996, p.257)¹⁸¹. A diferença de destinatário para qual cada forma se encaminha é decisiva na maneira de cada signo representar, primária, “a alegoria significa diretamente, isto é, a única razão de ser de sua face sensível é transmitir um sentido” (TODOROV, 1996, p.254) como manifestação da razão, ao contrário do símbolo que tem valor próprio, “significa indiretamente, de maneira secundária: ele existe, antes de mais nada, por si mesmo e apenas num segundo momento descobrimos que ele também significa” (TODOROV, 1996, p.254). Nesta operação da consciência teríamos que “o

¹⁸¹ TODOROV, Tzvetan. *Teoria do símbolo*. São Paulo: Papirus, 1996

símbolo representa e (eventualmente) designa; a alegoria designa mas não representa nada” (TODOROV, 1996, p.254), ela aparecia como um conceito sem conteúdo do espírito enquanto, em sua ligação sensível, o simbólico nada mais seria que a sintética representação sensível do objeto, uma ideia. Em uma máxima, Goethe resume seu pensamento da seguinte maneira:

A alegoria transforma o fenômeno em conceitos, o conceito em imagem, mas de tal modo que o conceito permaneça sempre contido na imagem e que se possa captá-lo integralmente, assim como tê-lo e exprimi-lo nela. A simbólica transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, de tal modo que a imagem permaneça sempre infinitamente ativa e inacessível na imagem e que, mesmo dita em todas as línguas, permaneça indizível (TODOROV, 1996, p.259)

Partindo de um fenômeno concreto pela qual a abstração produzirá uma imagem também concreta, a diferença entre alegoria e símbolo não se dá tão somente como ressonância kantiana pela qual ou entendimento ou intuição terão predomínio na representação do fenômeno, mas sobretudo, pela maneira de abstração a que estão submetidos os fenômenos. No processo de abstração o alegórico, calcado na convencionalidade do conceito, será meramente explicativo e ilustrativo. A alegoria “é resultado de um esforço voluntariamente dirigido, dependendo de uma instância interpretativa que decide progressivamente, que constrói o seu assentimento: a figura alegórica é construtiva, não-imediata, exibindo os passos do seu progresso” (MOLDER, 1995, p.392)¹⁸², o que Benjamin ressaltou como caráter histórico. Ao abrigar o fenômeno particular como conceito, a alegoria estabelece-se como uma “operação do entendimento” que em seu modo intencional “não pergunta: de onde? Não se preocupa com a origem, com a gênese, com a história interna daquilo que aparece, mas com a sequencia linear de causa e efeito (...) o seu procedimento vista a utilidade e, por isso só pode agir sobre o que já está fixado ou que é tomado como fixado” (MOLDER, 1995, p.395); o que temos na somatória do entendimento é apenas a conformação do particular como se fosse universal. Em contraste, o símbolo aparecerá como um ato de reconhecimento da razão a estranheza externa que “não se preocupa com o para que?” e “dirige-se para trás, para a origem (...) aplicando-se ao que está em devir, concentrado-se sobretudo na forma que transforma” (MOLDER, 1995, p.395). A partir dos movimentos da imaginação, a formação do simbólico é resultado “de um duplo procedimento de metamorfose, num primeiro momento, da manifestação da ideia e num segundo, da ideia da imagem” (MOLDER, 1995, p.191) que irá aparecer como espelho da alma. Pela faculdade intuitiva o “particular aparece como revelação viva e instantânea do inescrutável” (MOLDER, 1995, p.391) como uma força inconsciente que se revela em imagem. Ao descobrir-se como uma imagem que reflete o espírito, o símbolo “procura a identificação com a coisa, é a própria coisa sem ser a coisa, revela-a inesgotavelmente,

¹⁸² MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico em Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1995

pondo a manifesto de modo contínuo a sua inesgotabilidade” (MOLDER, 1995, p.391). Como significação de segunda ordem, “a constituição do símbolo é o resultado de um reencontro, quer dizer, a alma não descobre, no sentido de produção espontânea e autônoma, os símbolos, a alma procura o que já encontrou por antecipação” (MOLDER, 1995, p.391) e por isso no processo de abstração o “símbolo pode ser definido como resultado de um ato originário do espírito (...) que procura na coisa a sua origem, sua transformação e na transformação sua sinopse que configura a sua identidade, a sua fisionomia própria” (MOLDER, 1995, p.391). De tal maneira, para Goethe, o símbolo considera a tensão entre particular e universal, a procura da origem de uma imagem que já tem de antemão, a busca do reconhecimento da ideia para sua exterioridade e, surpreendentemente, faz o papel daquilo que Benjamin chamou de alegórico.

A intervenção crítica de Benjamin à correspondências de Goethe evidencia o laço seminal do simbólico para os românticos¹⁸³, mas não diminui a importância do autor do Fausto para crítica benjaminiana, na medida em que se descobre também uma dimensão alegórica desse simbólico. Ao fundamentar a distinção entre alegoria e símbolo na concepção de conceito e de ideia, sem diminuir a importância do pensamento kantiano para as formulações de Goethe, Benjamin encontra uma matriz mais próxima do pensamento goetheano no *Discursos de Metafísica (Discours de Métaphysique, 1686)* de Gottfried W. Leibniz que transforma completamente a compreensão desta distinção. Ao conceituar que “representações e impressões que estão contidas na alma pode chamar-se de ideias, quer a concebamos ou não conscientemente, enquanto que aquelas que captamos ou formamos podem ser chamadas de conceitos” (MOLDER, 1995, p.418), vemos em Leibniz, a mesma constatação da ideia como uma orientação própria da alma e do conceito como uma aquisição programática a partir desta orientação, da ideia. Enquanto no conceito em sua constituição formal, vemos a apropriação do estrangeiro pela direção já dada pelo entendimento, na ideia, incondicional, ainda podemos vislumbrar esta tensão com o estranho, na medida em que, para representa-lo, é necessária uma comunicação, uma correlação. Mas, para que esta comunicação

¹⁸³ Bern Algot Sørensen aponta a apropriação da distinção goetheana entre símbolo e alegoria por Schelling, que as tomando para si, como vimos, apresentou alegoria como oposição polar com o símbolo, ligado ao pensamento orgânico. Em oposição ao caráter orgânico e autônomo do símbolo, a alegoria constitui-se, de acordo com Schelling, através da relação da significação. Na alegoria o particular por si só não é nada, mas apenas enquanto significa o infinito” (Molder, p.393). Essa apropriação, no entanto, não pode ser atribuída ao pensamento de Goethe que ameniza essas diferenças em sua produção estética, principalmente em *Fausto*, mas também em sua produção teórica. Maria Filomena Molder é contundente em apontar que a intensão morfológica de Goethe está longe de uma metafísica da natureza como as pretensões schellingianas. “Ainda que a Filosofia da Natureza do período intermediário de Schelling tenha forte pontos de contato com sua concepção de natureza e que, em várias ocasiões Goethe tenha reconhecido a proximidade (...), não se pode ignorar a incompatibilidade, acentuada mais uma vez, que Goethe experimentava em relação a um pensamento estritamente filosófico (...) ‘Li de novo alguma coisa da *Ideen* de Schelling e é sempre interessante manter conversação com ele, no entanto, creio descobrir que oculta bem prudentemente aquilo que contraria os modos de representação, que ele gostaria de por em andamento. E ganho eu então com uma ideia que me força a atrofiar a minha provisão de fenômenos.” Ou “Passei uma bela tarde com Schelling, e, no entanto, eu nunca posso proceder de modo puramente especulativo, tenho mesmo que procurar para cada princípio uma intuição, e, por isso, desaguo, por assim dizer, na natureza” (MOLDER, 1995 p.113)

ocorra, “é necessário que exista alguma coisa em nós que não só conduza à coisa, como também a exprima” (MOLDER, 1995, p.418). Esta compreensão de correlação entre os movimentos do sujeito e a manifestação dos fenômenos também está expressa em Goethe no momento em que se assume uma correspondência qualitativa entre o objeto e sua representação a partir de sua contemplação e sua correspondência simbólica. A identificação simbólica não é possível por força do entendimento, mas pela afinidade que temos com as coisas e sua comunicação que permite em nossas operações, pela ideia ao “conduzir àquelas coisas que correspondem perfeitamente aquilo que é deduzido das coisas” (MOLDER, 1995, p.418). A metafísica de Leibniz, ao apresentar uma doutrina em que todas as formas estão encadeadas hierarquicamente em uma dinâmica universal se torna um vestígio importante em direção a teoria do símbolo de Goethe. Sem o mesmo pressuposto teológico-metafísico no qual Deus, ao ser autor de tudo e de imprimir tudo em nossa faculdade de pensar, se apresenta como comunicação entre as ideias das coisas e as coisas, Goethe apresenta o mesmo movimento na universalidade no simbólico na medida em que ela aparece na comunicação com o particular, só possível porque tanto em nós como nele há algo em comum. A comunicação em Goethe, na “relação de simbolizante e simbolizado” é “imediatamente redimida por um movimento inédito de passagem de um a outro, através de uma noção de afinidade” (MOLDER, 1995, p.136) que pressupõe, não apenas uma proximidade com a química como vemos em *Afinidades Eletivas*, mas também referência direta a monadologia leibniziana e uma harmonia do universo, entre o eu e o mundo. Ao mesmo tempo, nos é observável como fundamento para comunicação a compreensão de cada organismo como um universo todo, na medida em que cada particular se transforma apenas de acordo com a própria legislação, a comunicação só é possível porque em seu microcosmos partilham o universal, ou nas palavras de Goethe uma mesma origem. Assim, como substância primeira, o conceito de mônada em Leibniz será análogo ao de origem em Goethe, desenvolvido sob a forma de fenômeno originário (*Urphänomen*) que, por sua vez, não será completamente estranho ao procedimento alegórico-crítico de Benjamin no drama barroco alemão.

Nesta aproximação pouco intuitiva, Benjamin percebeu um descompasso entre a totalidade da ideia e o fenômeno originário que, mais do que remeter na cesura uma dimensão particular e alegórica ao simbólico, será retomada para o desenvolvimento do seu próprio modelo crítico no barroco alemão. Na mesma medida em que, na concepção idealista, o símbolo tem na ideia seu plano absoluto de significação, quando vislumbramos o fenômeno originário vemos que ele não se apresenta plenamente enquanto ideia no processo de simbolização. Ora, se “a ideia envolve a totalidade e do todo, pode, portanto, dizer-se que é a matriz do símbolo, o elo que o símbolo torna contemplável em casos particulares, um modo de ver o aparecer que no aparecer se dá como contemplável” (MOLDER, 1995, p.388). Por sua vez “o *Urphänomen* é manifestação que mais

próxima está da *Idee*, ou que vive imediatamente na sua orla como diz Goethe” (MOLDER, 1995, p.388), mas que não se confunde com ela na medida em que aparece como limite da manifestação, ele “reúne e aponta para o todo, e, por outro lado, particulariza a lei do todo para as famílias da manifestação afins” (MOLDER, 1995, p.388). O fenômeno originário, como gerador de outros fenômenos, aparece como fronteira entre a universalidade do todo e a particularidade das representações, apresentando uma dupla natureza ao “unificar o teor imagético e o teor significativo, simultaneamente corpórea e incorpórea. Ao se colocar desta maneira a ideia só pode deixar-se representar simbolicamente no particular pela determinação do fenômeno originário, “a ideia não é paradigma, nem imagem originária, mas é apresentada por eles. Por assim dizer, a ideia é a matriz não especificada” que terá “sua apresentação em imagem, procurando os seus modelos generativos na gênese de alguns fenômenos que servem essa protagonização particular” (MOLDER, 1995, p.389). De tal maneira, a ideia em sua universalidade é dependente da particularidade para poder ser contemplada, o que ressoa na teoria do simbólico, na medida em que, para deixar-se representar a ideia, tem que fazer uso do conceito que Goethe atribuiu à expressão alegórica. Enquanto o *Urphänomen* aparece como condição de possibilidade da contemplação da ideia, o conceito aparecerá como um instrumento de regulação representativa de ambos: “a ideia não é enunciável, o que enunciamos são conceitos e, por isso, ao tentarmos enunciar uma ideia, convertemo-la em conceito” (MOLDER, 1995, p.396). Neste duplo procedimento entre ideia e imagem da ideia, “o conceito pode ser visto como um mediador necessário, mas rigorosamente insuficiente, entre ideia e a manifestação (dos fenômenos originários). Com efeito há uma distância que o conceito não pode preencher” (MOLDER, 1995, p.397), e por isso, Goethe, concebe que ele deva ser ultrapassado por um movimento interior da imaginação onde a significação simbólica aparece indiretamente, como vimos, distinguidas em graus de apreensão. Em Benjamin as possibilidades significativas múltiplas eram um procedimento próprio da alegoria que escondia um significado oculto e, ao perceber que, na inseparabilidade entre *Urphänomen* e ideia havia uma dimensão alegórica do simbólico, Benjamin atenuou seu estranhamento as ideias de simbólico em Goethe, fazendo uso dos ensinamentos do poeta em sua aproximação com Leibniz.

No livro das *Passagens (Passagen Werk, 1927-1940)*¹⁸⁴, Benjamin atribui a proveniência do seu conceito de origem (*Ursprung*) na obra do drama barroco alemão ao pensamento de Goethe, mas com uma diferença significativa:

Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade em Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem no livro sobre o drama barroco é transposição rigorosa e concludente desse conceito goetheano

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. ARON, Irene; MOURÃO, Cleonice. Belo Horizonte e São Paulo, UFMG e Imprensa Oficial: 2009; Op. Cit. V. *Passagen Werk*. p.p. 1-1060.

fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do conceito pagão de natureza para os contextos judaicos da história (BENJAMIN, P, p.504)

No conceito de origem, Benjamin procura remontar o problema entre ideia e fenômeno - ao mesmo tempo que ela abarca “a necessidade das ideias serem rodeadas pelos fenômenos, para poderem ser apresentadas”, ela também aponta “a necessidade dos fenômenos serem retirados de seu falso contexto, para serem salvos no mundo das ideias” (PINHEIRO-MACHADO, 2004, p.90) – oferecendo uma solução histórica para ele. No encontro entre a ideia e o fenômeno, a questão primeira que interessa Benjamin seria “como as ideias teriam sua origem na história sendo ao mesmo tempo atemporais e eternas?” (PINHEIRO-MACHADO, 2004, p.86). Como Goethe, logo de cara Benjamin exclui um método dedutivo causal como método filosófico, “a verdadeira contemplação (...) combina rejeição do método dedutivo com um recurso cada vez mais amplo e intenso aos fenômenos” (BENJAMIN ODTA, p.33; GS I, p.225), não é pela força do entendimento, mas pela intuição como instância própria de acesso aos fenômenos o lugar de encontro entre a representação e a ideia em sua singularidade. Afastada de um tempo lógico-causal a origem como conceito histórico se apresentará em oposição a gêneses (*Entstehung*), ela não “designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer”, em outras palavras, “o que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que reconhece, por um lado como restauração e destruição, por outro como algo de incompleto e inacabado” (BENJAMIN, ODTA, p.34; GS I p.226). Na origem, como aquele momento em que o fenômeno é arrancado dos fatos para ganhar sua dimensão simbólica como imagem histórica, de um ponto de vista não cronológico, Benjamin busca a restauração entre a significação e a linguagem, mas uma restauração que não compreenda a originalidade daquela linguagem primordial do estado paradisíaco adâmico, o que confirma a incompletude de sua recepção e reprodução histórica. Acompanhando a metamorfose interna dos fenômenos originários que Goethe desenvolveu em seus estudos empíricos sobre as plantas e as cores, Benjamin não apenas vislumbra que “a tarefa da filosofia não é instaurar essa linguagem, mas rememorar essa origem, reatualizando nas diversas línguas históricas essa dimensão perdida” (GATTI, 2009, p.105), o que faz no barroco, como estabelece que na rememoração da origem, “o que a crítica filosófica expõe é, portanto, nada mais que o vir a ser dos fenômenos em seu próprio ser” (GATTI, 2009, p.110). A descrição conceitual de Benjamin indica que, como um redemoinho, a origem aparece como a passagem do devir para o ser, o exato momento em que aquilo que estava em potência como vir a ser, realiza-se como ser, nos termos até aqui desenvolvidos, o momento em que a ideia ganha sua determinação fenomênica como figura histórica. “Em todo fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se

confronta com o mundo histórico até atingir a completude na totalidade da sua história” (BENJAMIN, ODTA, p.34; GS I p.226), a ideia se choca com o mundo histórico porque, apesar da cronologia do tempo, ela se faz atemporal, não se descaracterizando pelo curso da história, mas reconhecendo-o e se completando por ele. Na concepção de totalidade da ideia, ela “absorve uma série de formas históricas, não para construir a partir delas uma unidade, menos ainda para derivar algo em comum” onde a singularidade é subsumida a ideia, mas sim “para torna-se aquilo que não era, totalidade” (BENJAMIN, ODTA, p.34; GS I p.226). A origem é pensada como uma entelúquia, um estar ou ser em completude, onde a complementação não se dá por uma relação de necessidade causal com a história, mas pela totalização interior assegurada desde o princípio entre ideia e representação. Aqui Benjamin não se mostra alheio as afinidades entre Goethe e Leibniz uma vez em que assume que “a história filosófica enquanto ciência da origem é a forma que, dos extremos mais remotos, dos aparentes excessos da evolução, faz emergir a configuração da ideia como totalidade marcada pela possibilidade de uma coexistência daqueles opostos” (BENJAMIN, ODTA, p.35; GS I p.227). Na medida em que fenômeno originário não aparece como uma categoria lógica, mas histórica, ele pouco tem haver com o mundo dos fatos, mas com a conexão essencial entre as coisas, ele “não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história” (BENJAMIN, ODTA, p.34; GS I p.226), como restauração do passado e incompletude do futuro, tal como a mônada que, em sua representação da ideia “só conhece a história por dentro, e não já como algo sem limites, mas antes no sentido de algo relacionado com o ser essencial, que permite caracterizá-la como a sua pré e pós-história” (BENJAMIN, ODTA, p.36; GS I p.227), uma história que se desenvolve como natural como as obras do barroco alemão em que, formalmente sua representação permanecia em um mundo fechado como um círculo em que a imanência da história repercutia sempre como uma nova repetição, fazendo de seu fim, um novo começo. De tal maneira, a expressão de descontinuidade e isolamento de cada obra de arte, como uma entelúquia que petrifica a história como movimento próprio e interior a si, não deixa de oferecer uma estrutura monadológica como sustentação da crítica filosófica da arte que, em sua profundidade histórica, procurará a redenção dos fenômenos, tal como a salvação do romance de Goethe ou a própria origem do drama barroco alemão.

2.2. A educação ética do mundo: Schiller e o uso do coro na tragédia.

No interior do Classicismo de Weimar, enquanto Benjamin descobria afinidades eletivas entre o fazer artístico de Goethe e o barroco alemão, é em Friedrich Schiller que se apresenta, de modo mais forte, a conexão funcional do enredo das obras em relação a moral e a história, que se

consolida na interpretação à respeito da poética trágica do Barroco. Além de um dramaturgo de primeira categoria e um exímio filósofo de matriz kantiana, Schiller também foi um historiador profissional¹⁸⁵ e buscou transmitir os presságios da experiência histórica em seus dramas. Como historiador, Schiller não deixou de acompanhar um ideal de *Bildung*, comum a sua época e classe intelectual ilustrada, que deu abertura à exploração nacionalista do século XIX, ainda que seu pensamento se vinculasse ideias um pouco mais cosmopolitas do que as pretensões pangermanistas de Fichte e Herder. Naquele ambiente político da Prússia, marcado pelo autoritarismo dos príncipes, os alemães passaram a encontrar na cultura um espaço da liberdade. Com o foco dirigido para “aquelas áreas da vida social dos seres humanos que dotaram as classes médias alemães politicamente excluídas com a principal base para sua autolegitimação e para justificação de seu orgulho – áreas tais como religião, ciência, arquitetura, filosofia e poesia, assim como o progresso da moralidade humana, tal como pode ser observado nos costumes de pessoas comuns” (ELIAS, 1997, p.122)¹⁸⁶, criou-se um sentimento de rejeição antipolítica que se afirmou uma história cultural em contraposição a história política. Em uma região fragmentada em ducados e sem unidade política, Schiller se vinculava a tradição formadora desta história cultural vendo na arte uma possibilidade de condução do espírito humano e da unidade da nação, mas sem a nota ideológica nacional e patriótica que, posteriormente, fez da arte, refém da política. “Mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai a liberdade” (SCHILLER, 1995, II, p.26)¹⁸⁷, expressava, em série de cartas publicadas na revista *Die Horen*¹⁸⁸ (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795), apontando, na beleza da arte, o caminho da liberdade, o fundamento para emancipação moral humana e, conseqüentemente, para a constituição ética de uma nação. No mesmo impulso que podia afirmar que “se chegássemos a ter um teatro nacional, teríamos uma nação” (SCHILLER, 1992 p.45)¹⁸⁹, também Schiller apresentava um grande vigor da universalidade do espírito humano. Em seu discurso *O que significa e com que finalidade estudamos história universal? (Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*, 1789), Schiller apresentava um grande mosaico do que considerava os desenvolvimentos recentes da humanidade, depositando no avanço da *Kultur*, a responsabilidade e

¹⁸⁵ Schiller foi médico de formação, mas desde 1789, fatídico ano da Revolução Francesa, aceitou o convite para lecionar História na Universidade de Jena, um polo importante do kantismo na figura do professor Karl Leonhard Reinhold que o introduz ao criticismo como conta em carta à Christian Körner em 29 de agosto de 1787 (*Briefe über die Kantische Philosophie*). Não devemos esquecer também que a Universidade de Jena foi o berço dos primeiros românticos e filósofos de destaque como Fichte, Schelling, Hegel e os irmãos Schlegel. Schiller tomou contato com o pensamento da época não podendo desvincular de seu fazer histórico, um interesse e um vigor estético pungente.

¹⁸⁶ ELIAS, N. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997

¹⁸⁷ SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995

¹⁸⁸ A edição brasileira de *Cartas sobre a educação estética do homem* traz que esses textos foram publicados de maneira tripartite na revista *Die Horen* editada por Schiller em 1795: as cartas de I a IX saíram na primeira edição da revista, as cartas de X à XVI na segunda e as cartas de XVII à XXVII apenas na edição nº6.

¹⁸⁹ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1992

a esperança de uma história universal. No seu entender, pela comparação entre as sociedades da época, “civilizadas” em relação aos povos recém descobertos, poderíamos compreender as leis universais da história que dariam conta do progresso da humanidade como um todo. Aqui apareciam as pretensões de unidade de seu iluminismo: Schiller “vê a história do mundo de maneira uniforme, consistente consigo mesma, como as leis da natureza (...)” (MENHENNET, 2003, p.47)¹⁹⁰. Ela é universal “não no sentido de infinitude e variedade de riquezas em uma vasta sala única, mas porque ela é simples como a alma do homem” (MENHENNET, 2003, p.47). As implicações de sua interpretação histórica não deixavam de evidenciar forte ligação simbólica do Iluminismo que, por sua vez, não trazia, de maneira clara, a relatividade da vida com o pensamento que ela condiciona.

De tal maneira, Schiller “volta ao passado sempre carregando o século XVIII” (MENHENNET, 2003, p.48), como vemos nas suas representações dramáticas sobre a história. Diferente de Goethe onde a história aparecia como pretexto e, logo era abandonada, Schiller não consegue escapar de suas determinações da história em seus dramas que eram tratadas de maneira simbólica: “como realista, ele realmente não progride na apresentação histórica para além das atitudes e métodos do esclarecimento, como um idealista poético e dramático, ele tende a ir além da realidade histórica e tornar os eventos ‘reais’ em simbólicos” (MENHENNET, 2003, p.46). Um caso exemplar é as combinações entre passado e presente na sua trilogia sobre *Wallenstein*, personagem símbolo das guerras religiosas protestantes, tema para o qual já tinha dedicado um longo estudo - *História da Guerra dos Trinta Anos (Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, 1790)*¹⁹¹ - por onde, certamente também tomou contato com a política e a moralidade do mundo barroco. Assim, como Schiller “acredita que a Alemanha deve sua constituição à Guerra dos Trinta Anos” tendo na “paz inviolável e sagrada de Wesfália” (MENHENNET, 2003, p.49) sua reconciliação com a barbárie, considerava também a consciência do público sobre a sua própria história e política para confecção do drama e seus personagens como Wallenstein. Baseado em fatos reais, Schiller não abandonava o teor histórico, mas o transpunha para uma realidade outra, presente, que se constituía não pela veracidade dos fatos, mas por um modo ideal construído. Wallenstein não foi concebido como um personagem “em um passado histórico, onde (por falta de conhecimento preciso) a imagem real do homem se perde em uma névoa de incertezas, mas como uma figura humana viva em um drama presente que pode ser mais precisamente conhecido e aceito pelos olhos e corações do público” (MENHENNET, 2003, p.53), no caso, uma aproximação das guerras religiosas com o clima revolucionário, patriótico e antifrancófilo da última década do século XVIII. Essa maneira

¹⁹⁰ MENHENNET, Alan. *The historical experience in German Drama*. New York: Cadman House, 2003

¹⁹¹ Além da *História da Guerra dos Trinta Anos* de 1793, podemos destacar outros estudos historiográficos de Schiller que ajudaram em suas composições poéticas posteriores como *História da Independência dos Países Baixos* de 1788 que foi retratada no drama *Egmont* no mesmo ano. (Cf. RICHTER. Simon. *German Classical Tragedy: Lessing, Goethe, Schiller, Kleist and Büchner*. In. BUSHNELL, Rebecca (Org). *A companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005 p.444)

de apresentação da história, impunha a Schiller sérias dificuldades com relação para sua representação dramática a maneira especulativa. De um lado, a preocupação local e temporal da guerra contrastavam com as medidas universais e eternas que pretendia buscar, por outro, o interesse genuíno da história e da política se chocavam com a liberdade estética de seu tempo (MENHENNET, 2003, p.50). Benjamin percebeu esses empecilhos teóricos na concepção trágica de Schiller, as aproximando das dificuldades enfrentadas pelos dramaturgos barrocos, apontando principalmente para o segundo ponto. Na sua interpretação histórica do trágico Schiller buscava reafirmá-lo pela renovação dos mitos aparando-os em seu próprio contexto histórico, o que reforça a equiparação feita entre tragédia ática e barroca como a leitura clássica tomava. Mas, ao mesmo tempo, corria o risco do histórico, evidenciar o autor, apenas como um cronista que, ao “sentir-se sempre perigosamente preso a própria essência da história” (BENJAMIN, ODTA, p.123; GS I p.299), se afastaria da liberdade da razão especulativa, aproximando-se a imanência barroca. Na transposição de renovação histórica do trágico de Schiller, onde se percebia outro traço comum para com o barroco alemão, é que Benjamin reconhece os esforços do poeta para:

afirmar o *pathos* antigo em assuntos dramáticos que já nada têm a ver com o mito dos tragediógrafos gregos. Ele julgou ter encontrado na história o contraponto daquele pressuposto irrepetível que para a tragédia tinha sido o mito. Mas da história não é próprio nem um momento trágico no sentido antigo, nem um momento de destino no sentido romântico, a não ser que os dois se aniquilem e nivelem mutuamente no conceito de necessidade causal. O drama histórico do Classicismo aproxima-se perigosamente desta concepção vaga e conciliatória e a sua estrutura não se consolida pelo recurso e eticidade liberta do trágico ou a uma argumentação derivada das dialéticas do destino. (...) Schiller procura fundar o drama sobre o espírito da história, tal como o Idealismo alemão a entendia. E seja qual for a opinião que se tenha dos seus dramas como obras poéticas de um grande artista, é um fato indesmentível, que com ele se abriu a figura do epígono. Nessas obras foi buscar ao Classicismo a possibilidade de, no contexto da história, configurar uma forma reflexiva a noção de destino enquanto liberdade individual. Mas quanto mais longe levava estas tentativas, mais inexoravelmente se aproximava do drama trágico barroco, através do drama de destino romântico” (BENJAMIN, ODTA, p.125; GS I p.301)

No retrato schilleriano do trágico, Benjamin percebeu, na transposição do *pathos* antigo ao moderno, um problema próximo ao que já tinha demonstrado na sua análise sobre o par de poemas de Hölderlin, que também por isso foram interpretados um como ingênuo e outro como sentimental¹⁹². A tragédia de Schiller era constituída por duas fontes: de um lado, estava mergulhado

¹⁹² A análise de Benjamin sobre os poemas *Coragem de poeta e Timidez* de Hölderlin, também pode ser lida pela diferença que Schiller estabelece entre os antigos e os modernos em seu ensaio *Poesia ingênua e sentimental (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795)*. Ali que ao contrário dos antigos, marcados pela natureza idílica, o poeta moderno, que não se vê mais parte de natureza, se caracterizaria pela reflexão no lugar da natureza perdida, por onde criaria uma lenda própria. Quando se detém aos poemas Benjamin reconhece a influência schilleriana em Hölderlin. A carta 22 da *Sobre a educação estética do homem* torna-se referencial na análise dos poemas na medida em que nela Schiller pedia a dissolução da materialidade da obra a partir da forma, o que Benjamin tomou pela mortificação que dá vida à obra.

nas preocupações que perpassavam a modernidade como a relação conflituosa entre a liberdade contingente e a necessidade da natureza, os domínios da razão e do dever e os domínios da sensação e do querer, ao mesmo tempo, por outro lado, diferente da maioria de seus contemporâneos que, no nascer do romantismo, já esboçavam um rompimento com a tradição¹⁹³, mantinha-se fiel ao classicismo helênico¹⁹⁴, como veremos refletido no conceito de graça (*Anmut*), e antes, ao que diz respeito à um aristotelismo de seu modo de pensar. A sua definição de tragédia como “uma imitação poética de uma sequência concatenada de acontecimentos (de ação completa), mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão” (MACHADO, 2006, p.75), não está separada da influência da poética de Aristóteles que leu tardiamente por indicação de seu amigo Goethe¹⁹⁵, mas transforma completamente o efeito catártico, por uma via kantiana, baseada na livre escolha diante o sofrimento e na recepção moral do público. A confluência entre essas duas faces de pensamento deu uma peculiaridade única para sua constituição tardia do trágico, buscando na contemplação estética tanto a unidade entre a liberdade humana e a determinação da natureza, como uma moralidade em consonância com a beleza, e daí nasce a figura do epígono (Cf. BENJAMIN, ODTA, p.125; GS I p.301). No início,

Enquanto o primeiro poema, o poeta se ligava a vida e a natureza idílica, a qualidade moderna do segundo poema se mostrava porque a coragem do poeta não aparecia ativa no plano mundano, mas como um princípio espiritual que reorganiza o mundo como centro das relações poéticas (Cf. HANSSEN, 2002, p.156).

¹⁹³ Lukács percebe a conotação poética não-ontológica das análises de Schiller, para o filósofo húngaro “quando se pensa nas observações e análises que Schiller faz das tragédias (...) nota-se sempre a preocupação poética ou poetológica de definir o gênero da tragédia, distinguindo-o da epopeia, e nunca uma postura propriamente ontológica, que visa definir a essência do trágico” (MACHADO, 2006, p.50). Aqui se encontra a importância crucial de Schiller para a história do trágico e não propriamente como filosofia do trágico

¹⁹⁴ Em seu estudo sobre a influência grega na cultura alemã, Eliza M. Butler nos mostra a influência do clássico no pensamento de Schiller. O primeiro momento, aponta ela, vem da grande impressão que o drama *Ifigênia de Tauris* de Goethe causou no amigo que se adotou de características antigas como versos iâmbicos na constituição do seu drama histórico *Dom Carlos*, sobre o filho do rei Felipe II da Espanha. (BUTLER, 1935, p.p.165-168) Já em *Os deuses da Grécia antiga*, Butler vê uma aproximação maior de Schiller com os estudos dos antigos à maneira concebida pelo ideário de Wieland e Winckelmann. Em carta à seu amigo Körner diz que ao se dedicar aos antigos “espero aprender maior simplicidade no plano do estilo e do modo. E, após isso, por meio de maior intimidade com as peças gregas, devo finalmente ser capaz abstrair os elementos que são verdadeiros, belos e efetivos, eliminando as imperfeições, devo formar um certo ideal a partir de seus significados, segundo o qual o ideal que tenho agora será corrigido e aperfeiçoado” (SCHILLER apud BUTLER, 1935, p.169). Contudo, a partir da comparação das traduções alemãs para com as tragédias antigas, Butler sugere que Schiller adota uma mudança de postura e passa a reconhecer superioridade dos modernos com relação aos antigos (BUTLER, 1935, p.170). Um tom crítico que se manifestará em *Sobre a arte trágica*, onde a cega sujeição ao destino aparecerá como um afronta a liberdade humana característica das obras modernas. Um resumo mais detalhado sobre o helenismo de Schiller pode ser encontrado em *Schiller e os gregos* de Pedro Sússekind (Cf. SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e os gregos. *Kriterion*. 2005, vol.46, n.112, pp.243-259).

¹⁹⁵ Roberto Machado nos mostra que Schiller só foi ler a *Poética* de Aristóteles, tardiamente, após Goethe enviá-la junto com seu *Comentário à poética de Aristóteles*. Nas correspondências, Schiller mostra-se satisfeito com Aristóteles, mas “muito contente de não ter o lido mais cedo” isto porque, já conhecedor de sua recepção por Lessing, com a qual discordava, assumia que “deve-se já conhecer com bastante clareza os conceitos fundamentais se se quiser torna útil a sua leitura: se não conhece tão bem assim o assunto tratado, torna-se, então, perigoso buscar ali algum conselho” (MACHADO, 2006, p.52). Em suas observações Schiller percebeu que a visão aristotélica não apresentava uma ideia ou conceito de trágico, mas fundamentos empíricos de acordo com a quantidade de tragédias com a qual o grego tinha disponibilidade e que para nós se perderam; em segundo lugar, comentou sobre a preferência aristotélica da tragédia em detrimento à epopeia pela atividade mais pragmática do trágico e pelo desconhecimento das leis específicas de ambos os gêneros, e, por fim, comenta sua concordância com Aristóteles na associação dos acontecimentos que garante, ao seu ver, maior verdade para trama ainda que esta verdade estivesse mais atribuída a poesia do que a história.

podemos entender que a moralidade se abre para a estética seguindo as orientações aristotélicas sobre o efeito do trágico, que, bem entendida, não aparece de maneira doutrinária como faziam os dramas religiosos do próprio barroco, e sim pelo sentimento estético que desperta. Em Schiller, a moralidade não repousaria em um rigor absoluto fazendo de seu ensinamento a finalidade da arte, mas a representação de um conflito tratado nas tragédias como um meio para o efeito estético. Enquanto Aristóteles demonstrava que o papel do efeito da tragédia não era a condenação produzida pela culpa, mas a comoção pela virtude do herói em sua transgressão, Schiller, em um ensaio *Sobre a arte trágica (Über die tragische Kunst, 1792)*, concordava com a tese ao enumerar as diversas formas de comover, mas a acrescia ao apontar que “esse gênero de comover ainda é superado por aquele que a causa do infortúnio, não apenas contradiz a moralidade, como também só é possível por meio da moralidade” (SZONDI, 2004, p.82). Na sua transgressão, o herói não apenas fere a moral constituída, como também, só a faz exatamente na medida em que sua virtude moral o permite. Desse modo, essa percepção da moralidade torna-se fundamental no desenvolvimento da tragédia e o trágico, em seu efeito, condicionado a instituição da virtude moral, mas também na maneira em que se desenvolve a relação entre a moralidade e a arte.

É aqui onde se apresenta a grande dificuldade. Já do conceito de movimento moralmente expressivo se resulta que deve ter uma causa moral que está acima do mundo sensível; assim também do conceito de beleza resulta que não tenha nenhuma outra causa que não sensível e deve ter ou aparecer ter um efeito natural perfeitamente livre (SCHILLER, 1985, p35)¹⁹⁶

No plano kantiano, Schiller se propunha a completar a dedução objetiva que nos livrasse dos meros critérios empíricos e subjetivos sobre o juízo do gosto. O desafio imposto era encontrar uma validade universal que desse autonomia para a arte, sem que sua autodeterminação caísse na necessidade natural que se impunha sobre os preceitos sensíveis e formais da razão, tampouco fosse compreendida apenas pela pura determinação da razão prática sobre o fazer estético, que seguramente feriria os ideais teleológico e autônomo de arte dos modernos. Frente a esse problema, Schiller reconhece que o ser humano “felizmente não se encontra apenas em sua natureza racional uma aptidão moral, possível de ser desenvolvida por meio do entendimento, mas também ela já está dada em sua própria natureza sensível racional, ou seja, em sua natureza humana” (SCHILLER, 2011, p.57)¹⁹⁷, de modo que, podemos encontrá-la em “uma tendência estética que pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivadas por meio de uma depuração de seus sentimentos até alcançar essa impulsão idealista do ânimo” (SCHILLER, 2011, p.57,58). Bom conhecedor de Kant, Schiller se antecipa para evitar mal-entendidos e mostra que essa moralidade

¹⁹⁶ SCHILLER, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidade*. Barcelona: Icaria, 1985.

¹⁹⁷ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Bela Horizonte: Autentica, 2011

não deve ser compreendida, pela mesma autonomia e liberdade pela qual foi definida na ação prática, que age exclusivamente pela razão, mas, sim, tal como uma liberdade na arte, uma moralidade de segunda ordem, proveniente também de uma ação racional de outra natureza, que age sob os limites da matéria e do mundo sensível (SCHILLER, 1995, XIX, p.99). Nesse procedimento ela aparece em seu segundo grau porque não se manifesta estrita e puramente nos domínios formais do entendimento, mas, como uma derivação que permite interferir em outro domínio, o mundo fenomênico. “No juízo estético, a razão empresta sua autonomia ao mundo sensível e é por isso que se pode afirmar que o belo é a liberdade no fenômeno” (SCHILLER, 1995, XXIII p.117). Ao imprimir o selo da autonomia aquilo que, por natureza, como mero meio, apenas, serve, no pensamento estético de Schiller haverá uma relação estabelecida entre o sujeito e do objeto que determinará o jogo do trágico e sua moralidade: “na arte, são belos os objetos que, na imagem apresentada pelo artista, despertam no espectador a ideia de liberdade”. Schiller não deposita o prazer estético apenas como experiência do sujeito, mas também nos objetos representados; a liberdade é manifestação subjetiva do querer humano, mas não só, ela age também do ponto de vista dos objetos, que a tem como inerente. O critério de objetividade se dava ao considerar os objetos da experiência sensível também autodeterminados por si como se fossem objetos moralmente livres. Não apenas o ser humano é um fim em si mesmo como ente racional, mas todos os objetos que o rodeia também são dotados de autonomia, de modo que sua virtuosidade estava relacionada à intervenção enobrecedora do homem sobre esses objetos do mundo da matéria. Desta perspectiva, na arte “o homem em seu sentido pleno – homem lúdico – não busca retirar-se apenas da clausura de sua moralidade, mas empenha-se exatamente em dar vista às coisas que o cercam, em libertar os objetos que habitam sua sensibilidade” (SUZUKI, 1995, p.13)¹⁹⁸. Na medida que contempla o belo ele transforma e aperfeiçoa a realidade “projetando simbolicamente sua própria liberdade neste objeto” (SUZUKI, 1995, p.13) tal como tentou em *Wallenstein*. Com efeito, nesta interconexão entre sujeito e o mundo dos fenômenos é que Schiller vai apresentar de maneira sensível a relação do dever com a liberdade por onde compreenderemos uma ordem moral da estética, que podemos chamar de beleza moral.

Em seu ensaio *Sobre o sublime* (*Über das Erhabene*, 1801), Schiller concebe que “o ser humano formado moralmente, e apenas este, é inteiramente livre” (SCHILLER, 2011, p.57), na estética encontraríamos, na formação moral, este caminho para o encontro com a natureza, na medida em que, com ela, agiríamos no própria âmbito de nossa natureza humana, sensível e racional. Com as prerrogativas da consciência e da vontade que foi provido pela natureza, o ser humano pode agir racionalmente de modo diferente com relação às necessidades e as forças superiores que a natureza

¹⁹⁸ SUZUKI, Márcio. *O belo como imperativo*. In. SCHILLER, F. *Op. Cit.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

impõe. Ao mesmo tempo em que, contra as determinações e violências da natureza, ele pode dispor de sua força física buscando o domínio da natureza e sobre as outras coisas - o que fatalmente o levaria para uma situação de desvantagem com relação a natureza, perdendo sua liberdade quando não mais puder se opor a ela – ele também pode recorrer para um impulso idealista segundo o qual, pela livre escolha da reflexão, se buscaria entrar em consonância voluntária com ela. Como resposta as tentativas de coerção do homem à natureza sensível, em que se reprimia as exigências sensíveis de sua natureza, as suas paixões em nome de um princípio racional, não podemos interpretar a sua consonância voluntária com o natural como mera submissão de sua parte racional aos impulsos livres da natureza, sugerindo um deixar-se dominar pelos desejos, o que afastaria ainda mais da moral de suas ações, mas sim entender essa aproximação, como o resgate de uma condição harmônica entre o princípio racional e a inclinação natural, razão e sensibilidade, que só é encontrada no estado de ânimo da arte. No impulso idealista, Schiller sugere que a própria natureza se aplicou para nos ensinar a ultrapassar seus limites, “ela própria soube utilizar as sensações para nos conduzir ao rumo da descoberta de que não estamos submetidos como escravos das violências das sensações” (SCHILLER, 2011, p.61) e com isso, aponta os dois juízos que a natureza proveu aos homens para a apuração dos sentimentos e a aptidão moral da estética: o belo e o sublime. O primeiro, “já constitui uma expressão da liberdade, mas não daquela que nos eleva acima do poder na natureza e nos dispensa de toda experiência corpórea, e sim da liberdade que gozamos dentro da natureza” (SCHILLER, 2011, p.59), onde os impulsos sensíveis estariam de acordo com as leis da razão. Um imperativo do gosto constituído pelo acordo entre um entendimento antecipador e a imaginação que dá forma a um objeto sensível. Já o segundo representa “uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de nos manter para sempre presos” (SCHILLER, 2011, p.60); um rompimento com a bela aparência rumo a essência da liberdade na medida em que, no sublime, “os impulsos sensíveis não possuem qualquer influência na legislação da razão, porque o espírito age aqui como se não estivesse sob qualquer lei que não as suas próprias” (SCHILLER, 2011, p.60). No sublime não tínhamos a conformidade de uma forma particular natural ao fim interno de beleza, mas uma disposição ilimitada e independente de formas, que se dá exclusivamente na imaginação que, por si mesma, eleva a alma de um desprazer inicial ao êxtase¹⁹⁹. Eis a passagem do homem estético da natureza para o homem estético moral.

A relação entre esses dois conceitos se aprende de melhor maneira em seu ensaio *Sobre a graça e a dignidade (Über Anmut und Würde, 1793)*. Ao lado do que é belo, está a graça! Schiller se

¹⁹⁹ No sublime haveria um desprazer inicial como consequência da desarmonia entre as faculdades do entendimento e da imaginação. O que seria contornado depois com o prazer estético, que fornecido pela própria faculdade sensível, levaria a uma liberdade moral artística. Nesse sentido é que Schiller pode considerar a tragédia a verdadeira arte sublime, uma vez a comoção em relação ao sofrimento do herói que é incomoda, é superada pelo sentimento estético que se compadece da digna resiliência do herói para com dor física como expressão da liberdade humana.

aproveita do mito de Vênus que tinha um cinto mágico para trazer graça a quem o vestisse. A graça, como um atributo relacionado ao cinto, poderia trazer beleza a quem não a tem, o que significa que haveriam dois tipos de beleza: uma necessária atribuída pela natureza e uma beleza contingente que pode ser adquirida sem modificar a essência daquilo que se transforma. “A graça é uma beleza em movimento, é uma beleza que pode surgir causalmente em seu sujeito e se encerrar de igual maneira. É isso que se distingue da beleza permanente, que necessariamente, está dada junto ao sujeito em si mesmo” (SCHILLER, 1985, p.10). Nesse sentido, manifesta nesse mito como uma qualidade contingente do cinto de Vênus, a graça não se mostra como um atributo natural e necessário, mas sim, adquirido pela ação do homem que pode valorizar um objeto e torná-lo belo em sua liberdade. Contudo, nem todas as ações humanas são providas de graça; relacionada ao contingente a graça se condicionaria à vontade e ao querer, e neste ponto de vista poderíamos observar pela primeira vez sua correlação com um conceito próprio da moral. Tal como “existe graça na voz, mas não na respiração” (SCHILLER, 2011, p.12), a graça não se daria por movimentos acidentais, mas voluntários como expressão refletida da vontade. No entanto, ao mesmo tempo em que temos traços mímicos relacionados a aptidão moralmente expressiva do homem na voluntariedade de sua ação sensível, também observamos “traços mudos que a natureza plástica desenha no corpo humano, enquanto age independente de fluxo de alma. Chamo esses traços de mudo porque como incompreensíveis signos da natureza, nada dizem do caráter” (SCHILLER, 2011, p.31) pessoal. Nesse sentido, embora não esteja creditada a necessidade da natureza, Schiller também reconhece nessa intencionalidade dos movimentos uma beleza que se manifesta de maneira involuntária na própria ação voluntária, de onde teríamos a graça. Na medida em que “um movimento voluntário, se não está entrelaçado com um involuntário que tem seu fundamento um estado afetivo moral da pessoa, nunca pode manifestar a graça, para qual se requer sempre como causa um estado de ânimo”(SCHILLER, 2011, p.25), temos a graciosidade ainda relacionada a algum domínio da natureza. Não estamos mais no registro da necessidade involuntária da natureza como o ato de respirar, é por nossa vontade que esticamos os membros e decidimos os movimentos a fazer, mas tal liberdade se encontra restrita também aos nossos limites corporais e as maneiras involuntárias com que a natureza se manifesta em nós, ao ponto que, não irrestrita ou essencial, se manifesta pela aparência. De tal modo, a graça definida nos movimentos voluntários do sujeito, mas encontrada, somente, na parte involuntária desses movimentos, aparece na figura da beleza como liberdade da aparência no mundo sensível. Nesse âmbito fenomênico, o critério para definir se algo é mais ou menos gracioso aparecia pelo maior grau de liberdade que se mostra em uma conduta moral bela, na aparência harmônica de uma bela alma:

A alma se chama bela quando em sentido moral assegurou-se a tal ponto de todos os sentimentos humanos, que pode abandonar sem temor os afetos para direção da vontade e não correr nenhum perigo de entrar em contradição em suas decisões. Daí que em uma bela alma, as ações singulares não são propriamente morais, mas o caráter todo o é (SCHILLER, 1985, p.45)

Na bela alma o homem não atinge moralidade em suas ações como se estivesse desprovido dela anteriormente, ao contrário disso, se apresenta essencialmente em seu caráter como moral, isso significa que, longe de um simplesmente dever ser, a moralidade se manifesta como condição da natureza humana. Aí estaria a relação harmônica entre “sensibilidade e razão, inclinação e dever, graça e sua expressão no mundo fenomênico. Só a serviço de uma bela alma a natureza pode possuir sua liberdade e, ao mesmo tempo, conservar sua forma, já que perde a primeira pela dominação de um ânimo severo e a segunda pela anarquia da sensibilidade” (SCHILLER, 1985, p.45). A grande questão é que a harmonização de todas essas relações conflituosas não pode ser, plenamente, resolvida, na medida em que, ao ser estabelecida pela representação da bela alma, estão baseadas em uma perfeição moral que não se encontra nos homens, mas em deuses. Aqui já veríamos traços de harmonização simbólica, onde, vestido de uma perfeição moral infinita, o indivíduo perde-se na sua própria limitação humana, “o seu coração perde-se na bela alma. E o raio de ação – melhor, raio de formação – do indivíduo assim perfeito, do belo indivíduo, descreve o círculo do simbólico” (BENJAMIN, ODTA, p.170; GS I p.337). Na totalidade do simbólico, a liberdade de aparência do mundo sensível torna-se tão somente, aparência de liberdade do mundo sensível. Schiller não ignorou a impossibilidade de uma perfeição moral no mundo sensível, sabia que ela era uma constituição ideal à guiar o homem que deve buscá-la constantemente como modelo de beleza de caráter, “o fruto mais maduro de sua humanidade, é só uma ideia a que se pode com incessante vigilância procurar a ajustar-se” (SCHILLER, 1985, p.47). Mesmo a bela alma que agisse moralmente com perfeição, envolta as aparências do mundo sensível, podia não ser consciente de si como ser livre e moral, que justifica suas ações pela lei moral fornecida pela razão. Desse modo, a bela alma aparecia na graça como expressão da beleza moral, apenas como aparência harmônica no mundo fenomênico, lhe carecendo a dignidade, irmanada com o sublime.

“Assim como a graça é expressão de uma bela alma, a dignidade é o caráter do sublime” (SCHILLER, 1985, p.47). Não consciente de sua ação moral, não era possível distinguir na bela alma o quanto que a beleza de suas ações se dava em virtude de uma postura moral de seu bom coração, ou, carecia de moralidade, tendo sua beleza apenas traços de interesses subjetivos e insensibilidade; o quanto o agir moral era *por dever* ou *conforme o dever*²⁰⁰. Como sublime, a dignidade apareceria como

²⁰⁰ Na primeira secção da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, 1785)*, quando trata da transição do conhecimento moral comum para o conhecimento filosófico, Immanuel Kant define a ação moral em conformidade com o dever quando tomada enquanto meio ou por um motivo egoísta e subjetivos, e, a ação moral

um conceito complementar que atestaria a graça e a beleza de sua conotação moral. No sublime, víamos que “a dominação dos instintos por força da natureza moral é liberdade de espírito e a dignidade se chama a sua expressão no mundo fenomênico” (SCHILLER, 1985, p.52). O sublime aparecia em um âmbito para além do sensível que agiria no mundo sensível dominando os impulsos naturais quando uma situação depreendesse da necessidade de uma força moral. “Em sentido estrito, a força moral no homem não é suscetível de representação, já que o suprassensível nunca pode se rebaixar às sensações. Porém, indiretamente, pode ser representada ao entendimento pela mediação de signos sensíveis, como precisamente ocorre com a dignidade na forma humana” (SCHILLER, 1985, p.52). Como uma força independente do sensível, a dignidade se manifestava como força moral naqueles casos em que o bom coração sucumbe aos instintos naturais, como vemos bem caracterizado no sacrifício e nas tragédias. Em acordo com a decisão da vontade que se expressa nos movimentos voluntários, por onde a graça se manifestava, perante a dor e o sofrimento, frutos da violência exterior e de nosso limite humano, ao contrário de submeter nossas forças à emoção e entregar nosso corpo a dor sensível como qualquer outro animal, a força moral do homem, sua dignidade apareceria, por exemplo, na sua decisão de serenamente suportar a dor, tal como a estátua de *Laocoonte*. Nas tragédias, o sacrifício que seria moralmente belo, dada impossibilidade de conciliar dever e inclinação, razão e sensibilidade, se tornaria moralmente grande na hora que o homem opta pelo racional (SCHILLER, 1985, p.51). Nesse momento é que o homem, que enfrenta as determinações da natureza sensível, impõe o seu temperamento moral e sua autonomia: “desse modo, a serenidade em seu padecer, que é no que consiste realmente a sua dignidade, se torna representação da inteligência no homem e expressão de sua liberdade moral” (SCHILLER, 1985, p.54), e, o *pathos* antigo é retomado a maneira moderna como dignidade moral.

Com isso, a graça e a dignidade estariam em complementariedade: a bela alma deve agir com dignidade e o dever moral deve agir com graça. Ao mesmo tempo em que uma bela alma precisa agir com dignidade para não aparecer apenas como ingenuidade de um bom coração, a postura de dignidade precisa apresentar a graça no cumprimento de seu dever moral para que seu rigor aparecesse, espontaneamente, como manifestação da vontade e não da obrigação, para que se mostre também como uma ação moralmente bela. “Sem o belo, existiria uma luta ininterrupta entre nossa destinação natural e nossa destinação racional. No esforço de satisfazer nossa missão espiritual, descuidaríamos de nossa humanidade” (SCHILLER, 2011, p.73), na medida em que, cindidos nesse conflito, perderíamos o que nos há de sensível. Por sua vez, “sem o sublime, a beleza nos faria esquecer a nossa dignidade. Na sonolência de uma fruição ininterrupta, prejudicaríamos

realizada por dever, como fruto da boa vontade onde a moralidade se expressa racionalmente em si mesma de modo universal. (Cf. KANT, I. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. São Paulo: Barcarolla, 2009, AK396 p.111). Na relação da graça com a dignidade, Schiller nos parece submeter a definição do dever kantiana.

a robustez do caráter aprisionados irremediavelmente a essa forma causal da existência” (SCHILLER, 2011, p.73). A maneira harmônica com que se constituiu a teoria estética de Schiller é posta nos seguintes termos pelo autor: “O ideal mais elevado pelo qual lutamos é o de permanecer em boas relações com o mundo físico, como guardião de nossa ventura, sem ter necessidade de para isso romper com o mundo moral, que determina nossa dignidade” (SCHILLER, 2011, p.70), a harmonização entre a inclinação sensível e o dever da razão. “Apenas quando o sublime se conjuga ao belo, e quando formamos nossa receptividade para ambos na mesma medida somos cidadãos perfeitos da natureza, sem, com isso, tornarmos seus escravos e sem abrir mão da nossa cidadania no mundo inteligível” (SCHILLER, 2011, p.73). É a isso que se referia o belo moral do mundo sensível com a dignidade do sublime, o que Schiller parece almejar é conciliar as duas dimensões, apresentando uma moralidade na liberdade sensível própria da arte: é no prazer promovido pela experiência estética que Schiller veria o triunfo do homem sobre a natureza, o cultivo de seu espírito de liberdade, e, nesse ponto, a reabilitação a moral.

No seu efeito e capacidade de comoção, a tragédia aparece como um gênero privilegiado ao apresentar a relação de moralidade entre o belo e o sublime, impressa do ponto de vista histórico. Schiller não deixou de ver a própria ideia de história universal ancorada no sublime: “A História Universal me parece um objeto do sublime. O mundo como objeto histórico, no fundo não passa do conflito das forças naturais entre si mesma com a liberdade do ser humano e o sucesso dessa luta é o que a história nos relata” (SCHILLER, 2011, p.69). Não por menos era ela que ocupava o lugar do mito antigo nas suas representações dramáticas, a história era um objeto exemplar para representação da arte trágica, completamente, inscrita nessa relação entre uma natureza, que não retira as suas exigências frente a uma demanda moral, e o homem, que assume sua liberdade frente as forças naturais com uma ação moralmente grande. A história universal nos evidencia a vitória moral da formação estética que marcaria a reconciliação do homem livre para com a natureza determinante. Não podendo explicar “a própria natureza pelas leis naturais. É impossível fazer valer a partir do seu reino o que vale no seu reino” (SCHILLER, 2011, p.70) a humanidade precisou da intervenção moral sobre o reino orgânico da natureza, “de modo que o ânimo é levado irresistivelmente do mundo dos fenômenos para o mundo das ideias” (SCHILLER, 2011, p.70). Como sublime objeto de arte, a história aparece como idealidade e não como realidade, “toda magia do sublime e do belo se encontra na aparência, e não no conteúdo, a arte possui todas as vantagens da natureza sem partilhar seus grilhões” (SCHILLER, 2011, p.70). Por isso que na contemplação estética trágica, em que a história está afastada da realidade em aparência, é que teríamos consolidado esse testemunho da moralidade do homem.

Contudo, a idealidade da arte que Schiller viu como emancipação das algemas da natureza, Benjamin leu como “emancipação em relação ao âmbito arbitrariamente limitado da crônica” (BENJAMIN, ODTA, p.123; GS I p.299). Benjamin não deixou de perceber a concepção de história de Schiller como um retrato de como o idealismo alemão compreendia a história, baseada em uma conciliação entre a natureza e a liberdade humana, como a moral e a estética, na ideia de dever e querer, e que na medida que se tornava personagem do drama, fracassava e se mostrava incapaz de renovar os mitos antigos que substituíra. Mas, por outro lado, também por isso, “na total liberdade de elaboração da fábula (...) no titanismo das figuras geniais, na forma híbrida em contexto burguês, do tirano e do mártir” (BENJAMIN, ODTA, p.p.123-124; GS I p.300) percebeu as possibilidades para elaboração do próprio drama moderno, tal como foi encontrado no barroco alemão.

O grande destaque dessa percepção benjaminiana se deu justamente pelo resgate do coro que Schiller faz dos antigos em seu drama *A noiva de Messina* (*Die Braut von Messina*, 1803). Nessa peça Schiller recupera o importante papel que o coro exercia nas tragédias áticas, reavendo-o do abandono dos modernos, com um conteúdo completamente distinto do que se havia concebido originalmente. No prefácio de sua peça, um ensaio denominado *Sobre o uso do coro na tragédia*, Schiller mostra que “a tragédia dos gregos, como se sabe, nasceu do coro” (SCHILLER, 2004, p.190)²⁰¹, mais do que mais um dos meros elementos do trágico, o coro se punha primordial por ser fundante; “a tragédia antiga, que lidava originalmente apenas com deuses, heróis e reis, utilizava o coro como um acompanhamento necessário; ela o encontrou na natureza e o utilizou, porque o encontrou ali” (SCHILLER, 2004, p.191). Tomando as ações e o destino como situações públicas daquele modo de vida simples, o coro aparecia naturalmente entre os gregos: “o coro, conseqüentemente, era mais um órgão natural na tragédia antiga, ele já resultava da forma poética da vida real” (SCHILLER, 2004, p.191). Nos modernos, desvencilhados, historicamente e cronologicamente, dos gregos, o coro, que tinha sido abandonado não poderia reproduzir mais o céu grego, de maneira que “ele se transforma num órgão artificial” que “ajuda a produzir a poesia” (SCHILLER, 2004, p.191). Com os palácios fechados, os tribunais afastados da *ágora* e o povo distante do poder, a vida privada se sobressai ao modo de vida público e simples dos gregos; na medida em que os assuntos se tornam particulares o coro não se encontra mais disponível de maneira natural para todos. O poeta moderno, sem acesso ao mundo natural dos gregos, tem que criar e introduzir poeticamente o coro e com isso presta “serviços mais essenciais que o poeta antigo justamente porque transforma o mundo moderno comum em um mundo poético antigo” (SCHILLER, 2004, p.191), porque na sua poética restitui a ordenação artificial da vida real para restaurar a natureza íntima do homem e seu caráter original. Com a restauração da natureza humana a partir da ordenação poética e artificial da

²⁰¹ SCHILLER, Friedrich. *Sobre o uso do coro na tragédia*. In *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

vida real, vemos Schiller fugir do “conceito vulgar de natureza que suprime e aniquila francamente toda a poesia e arte” (SCHILLER, 2004, p.189) e apresentar a tragédia como um símbolo do real onde, “a própria linguagem em verso é ideal, mas a ação deve ser real” (SCHILLER, 2004, p.189). Como símbolo do real, a poesia dramática colocava-se ao mesmo tempo a questão da ilusão e da aparência que rompia na idealidade com a pura imitação naturalista, como a identificação dessa idealidade da arte para com a ação real por onde desenvolvia a noção de liberdade e moralidade.

Nesse sentido, o coro reaparece com Schiller como um elemento de retorno ao clássico, mas, sobretudo, como um levante ao naturalismo. “A introdução do coro seria o último passo, o passo decisivo” (SCHILLER, 2004, p.190) para se aproximar da tragédia de modo poético. “E se também servisse apenas para declarar, aberta e sinceramente, guerra ao naturalismo na arte, então ele deveria ser para nós uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para isolar puramente do mundo real e preservar seu solo ideal, a sua liberdade poética” (SCHILLER, 2004, p.190). O coro estaria como uma barreira que protegeria a idealidade estética das influências externas e aos corpos estranhos à ela, na medida em que na tragédia a realidade só aparece como símbolo. Mais do que uma figura de linguagem poderíamos ver o coro como uma muralha na representação da peça pelas indicações cênicas de Gonçalves Dias, que a traduziu para o português. Logo no primeiro ato o coro é disposto por dois grupos que entram, ao mesmo tempo, em lados diversos e giram no palco. “Os dois coros dão uma volta inteira no palco em um movimento conhecido entre os gregos por *strophe* (...) separando aquilo que se encontra dentro do espaço cênico e aquilo que está fora – a plateia, o teatro e todo resto” (SUZUKI, 2004, p.214)²⁰². No entanto, essa muralha viva longe de apenas alimentar o ilusionismo do palco puramente estético, também tem função de anulá-lo trazendo a beleza moral para a realidade do público. Em sua fortaleza, a representação estética que só toma o real enquanto aparência deve se expandir para além das suas fronteiras e produzir uma mudança moral pelo efeito que desperta. A moralidade tomada apenas de modo contemplativo pode comover o espectador, mas não produz efeitos práticos em seu dia-a-dia porque é fugaz: “a moralidade própria à arte se configura (...) onde o espectador não pode ser passivo (isto é, completamente entregue as paixões) abdicando de sua condição de agente livre” (SUZUKI, 2004, p.217). Nesse movimento o coro aparece de maneira importante, não porque em sua comoção faz com que o espectador participe da cena ou se emocione, mas, porque “da mesma maneira que traz vida a linguagem, o coro traz tranquilidade à ação – mas a bela e elevada tranquilidade que deve ser o caráter de uma obra nobre” (SCHILLER, 2004, p.194), na sua demarcação cênica o coro permite que a plateia não se perca nas tempestades de afetos e emoções que há na cena, ao modo de Winckelmann ele traz uma tranquilidade serena à ela nos momentos em que as paixões parece

²⁰² SUZUKI, Márcio. *Guerra ao naturalismo*. In SCHILLER, F. *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

dominar, trazendo em suas lições de sabedoria, um momento de ruptura com o mero ilusório, onde se manifesta a reflexão, a dignidade e a liberdade da obra. “O coro purifica, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação, e justamente, por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética, assim como por um rico drapejamento o artista plástico dá encanto e beleza a um traje pobre” (SCHILLER, 2004, p.193).

Por sua vez, nesse momento de cesura, é que Benjamin pode ver traços do desenvolvimento histórico do barroco alemão. Na pretensão totalizante, o coro, descrito simultaneamente, no papel de muralha e de mediador, entre o palco e a plateia, tinha em si uma contradição a ser resolvida. Ao mesmo tempo em que aos olhos do público, “ele deve se preservar da influência das paixões, guardando distância dos acontecimentos que lembra a distância do observador sublime em relação à um incidente terrível” (SUZUKI, 2004, p.219), ele também é um personagem como os outros, inserido nas teias das paixões, da cegueira, da estreiteza e do destino. Aos olhos de Schiller o coro nessa dupla função se representava como o próprio caráter da obra de arte reflexivo e sensível, uma unidade idealista que se mostra, tal como uma personagem trágica, “ao mesmo tempo dual e uno, real e ideal” (SUZUKI, 2004, p.221), mas que se manifesta como vimos na descrição do primeiro ato, cindido em dois, fraturado e fracionado como reflexo do conflito em questão. Nessa unidade reconciliadora em que Schiller faz do “coro não ele mesmo um indivíduo, mas um conceito universal” que “abandona o círculo estreito da ação para estender sobre o passado e o futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral” (SCHILLER, 2004, p.193), ao invés da definição universal, Benjamin confere, nessa passagem de tempo entre os antigos e os modernos, uma fragmentação em contraposição a unidade pretendida no coro, expressa pelo seu caráter lutuoso na modernidade. Quando analisa nos dramas do Barroco o tema da transitoriedade da morte de onde tiramos o luto, Benjamin escreve que “o *Sturm und Drang* leu os coros da tragédia no sentido dessas lamentações, recuperando assim um dos elementos da interpretação do barroco” (BENJAMIN, ODTA, p.124; GS I p.301). Em oposição ao Classicismo, Benjamin reparou que, na busca pelo *pathos* dos antigos, uma parte dos representantes do movimento pré-romântico compreendeu nos gregos uma tendência para lamentação no coro, que só havia anteriormente nas abordagens apócrifas dos modernos do barroco. “Na verdade, não há lamentações no coro da tragédia. A sua atitude coloca-o perante profundos sofrimentos, mas acima deles, e isso contraria uma ideia de entrega à lamentação” (BENJAMIN, ODTA, p.124; GS I p.301) e da dignidade sublime, tal como definimos em Schiller. Ao contrário, ao lado da permanência clássica de Schiller, Benjamin também reconhece em Lessing que “a presença permanente do coro, longe de dissolver os acontecimentos trágicos em lamentações coloca antes, uma barreira ao próprio afeto nos diálogos” (BENJAMIN, ODTA, p.124; GS I p.301). Mas nesse momento de cesura do coro é que se pode

imprimir em uma conciliação vaga da linguagem simbólica, os ecos das lamentações ltuosas do barroco. Se Schiller não cometia equívocos com relação ao modo de ler a tragédia grega, ao olhos de Benjamin o sofrimento e a dor primordial do herói trágico teriam mais vazão no luto do barroco alemão do que como dignidade dos antigos. Por isso, mais do que um sentimento perante a morte, o significado das lamentações no coro exibia um momento de cesura que clarificava um problema da própria linguagem desenvolvida na concepção simbólica da *Sturm und Drang* de Schiller.

Dez anos antes de publicar sua *Habilitation*, em um estudo complementar, *O significado da linguagem no drama trágico e na tragédia*, (*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, 1916)²⁰³, Benjamin já apontava a conexão entre o luto, o coro e a linguagem. Neste ensaio Benjamin constatava que “o trágico tem como base a legalidade do discurso oral entre seres humanos” (BENJAMIN, LBLT, p.64; GS II p.137) como se manifestava na tragédia dos gregos. De tal maneira o trágico não se apresentava pela aparência em um acontecimento, tampouco nas representações artísticas como a poesia e o romance, mas, essencialmente e metafisicamente, ligado à linguagem no modo de comunicação dos seres humanos. “O trágico não só existe exclusivamente no âmbito do discurso humano de cunho dramático, mas ele inclusive é a única forma que originalmente era própria da interlocução humana” (BENJAMIN, LBLT, p.64; GS II p.137). Como forma discursiva própria da humanidade, o trágico é identificado como uma linguagem dialógica, no qual, no plano da consciência, o sujeito e sua alteridade se conectam e, ao mesmo tempo, se diferenciam. “Isso quer dizer que não existe tragicidade, a não ser na interlocução inter-humana e que não existe interlocução inter-humana que não seja trágica” (BENJAMIN, LBLT, p.64; GS II p.137); não haveria nem trágico fora do diálogo humano, nem diálogo que não fosse trágico. Com essa concepção metafísica da linguagem em que o diálogo só pode ser trágico em sua manifestação pura, como vemos nas tragédias antigas, onde “cada discurso é tragicamente decisivo. A pura palavra é imediatamente trágica”, podemos inferir “a palavra enquanto portadora pura de seu significado” e nessa condição, “a palavra torna-se trágica atuando de acordo com o puro significado de que ela própria é portadora” (BENJAMIN, LBLT, p.65; GS II p.138). Na tragicidade da palavra pura temos apenas a manifestação do trágico, sendo o cômico e a tristeza que ela pode nos causar, não essencialmente identificada a ela enquanto palavra pura e trágica, mas um sentimento que pode ser expressado a partir de sua significação. Assim, a questão que Benjamin encontra nos dramas modernos do barroco, é compreender e demonstrar, a partir do luto, como nessa instância pura da palavra o sentimento pode ser expresso.

²⁰³ BENJAMIN, Walter. O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia. In. *O capitalismo como religião e outros textos*. Trad. SCHNEIDER, Nélio. São Paulo, Boitempo, 2014; Op. Cit. II *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*. p.p.137-139

Ao estabelecer a palavra pura como início do trágico e da comunicação humana, Benjamin também compreende que “há uma outra palavra que vai se transformando desde o lugar de sua origem até outro lugar para o qual está voltada, ou seja, para sua voz” (BENJAMIN, LBLT, p.65; GS II p.138). Se temos a palavra pura como condição de possibilidade da significação, vemos também nesse processo a palavra em transformação e a linguagem como “um estágio passageiro no ciclo de transformação” (BENJAMIN, LBLT, p.65; GS II p.138). Ao mesmo tempo em que palavra pura se mostrava como um círculo restrito entre o trágico e o diálogo, víamos na palavra mediada, em sua significação, uma abertura para as emoções pela qual a palavra se transforma. Enquanto a tragédia grega se orientava pela pureza da palavra, o drama barroco se detinha à metamorfose da palavra em sua significação, por onde poderíamos ver impresso o sentimento, caracterizado principalmente pela música. “Talvez, assim como a tragédia caracteriza a transição do tempo histórico para o tempo dramático, o drama barroco se situe na passagem do tempo dramático para o tempo da música” (BENJAMIN, DBT, p.62; GS II p.137)²⁰⁴, a música representaria a transitoriedade da palavra pura ao sentimento. Em seu processo de composição a música transforma e traduz aqueles sons disponíveis de maneira pura na natureza imprimindo um sentimento que comove na mesma medida que é incerto e, muitas vezes, confuso em sua significação. Com a música podemos observar na linguagem a passagem de um som da natureza para o som do sentimento, que se passa no drama barroco pela lamentação. É nesse âmbito musical que podemos analisar a função do coro nos dramas barroco e modernos.

De um modo geral vimos até aqui a separação entre o palco e a plateia, a distância do campo dos afetos e da instância da reflexão que já marcaria um rompimento da unidade simbólica entre o trágico que temos em cena e o que é sentido, ou sentimento que ele desperta. A música do coro se manifesta rompendo o diálogo em cena, marcado pelos temperamentos dos afetos do mundo sensível como viu Schiller, ou, pela esfera pura da palavra como notou Benjamin. No cantar que interrompe a fala, o coro traz a serenidade reflexiva para o público que se vê distanciado das inclinações da natureza, como também denuncia, nesse afastamento, a própria confusão significativa escondida nesse modo de representação. No próprio coro, em sua concepção contraditória, una e dual, vemos um antagonismo entre o som e a significação: “o som se decompõe sinfonicamente, sendo este, ao mesmo tempo, o princípio musical de sua linguagem e o aspecto dramático de sua discórdia e de sua cisão nas pessoas” (BENJAMIN, LBLT, p.65; GS II p.138). Na música em que o som é decomposto e na divisão dos personagens e dos conflitos que o próprio coro personifica, nós vemos a própria ressonância da discórdia que se dá na linguagem entre a

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. Drama barroco e tragédia. In. *O capitalismo como religião e outros textos*. Trad. SCHNEIDER, Nélío. São Paulo, Boitempo, 2014. Op. Cit, II, *Trauerspiel und Tragödie*. p.p.133-136

palavra pura e sua significação, o que torna falsa uma representação simbólica. Diferente dos antigos em que a palavra pura poderia encontrar na música um suporte para purificação do sentimento que retorna, de maneira liberta, na música do coro moderno, que dela se afasta, só vemos uma falsa reconciliação entre a linguagem e a natureza, de onde ouvimos as lamentações e os lutos. Ao contrário da reconciliação simbólica e ideal entre o mundo racional e o mundo sensível, entre o tempo histórico e o tempo natural, no drama barroco vemos que o coro não se apresenta como uma conjuração da natureza para com a liberdade. A natureza se vê traída frente o papel de criador do homem que em sua linguagem, mediada e significativa, não consegue reconduzi-la ao caminho da pureza e de sua essência. Benjamin lembra de uma “antiga sabedoria” segundo a qual “a natureza inteira começaria a lamentar-se se fosse dotada de linguagem” (BENJAMIN, LBLT, p.65; GS II p.138), nessa ideia, que também aparece em seu ensaio sobre *Linguagem em geral e a linguagem do homem*, está a marca expressa da queda da condição adâmica do homem que expulso do paraíso se afastou da possibilidade de nomear as coisas e ser tradutor e porta-voz imediato da natureza. Em seu castigo ele foi condenado a não conhecer mais as coisas em si mesmas, perdeu aquela linguagem divina, o dom da palavra pura, para, então, representar a natureza em sua linguagem de forma mediada, a partir de múltiplos signos arbitrariamente dispostos. Enquanto no aparecimento dessa linguagem humana, o homem se fez tagarela, a natureza se pôs muda.

Contudo, no drama barroco, exposta essa fratura entre a palavra e seu significado, é a natureza que ouvimos lamentar no sentimento de luto. Na duplicidade da palavra e seu significado, o ser humano como criador e soberano, credita a sua linguagem para “um novo mundo da palavra, o mundo do significado e do tempo histórico destituído de sentimento”, que tolhe a natureza, mas, “portador do símbolo do significado” (BENJAMIN, LBLT, p.66; GS II p.139), o ser humano também é natureza. A linguagem humana cristalizada no significado que faz da natureza um torso, só aparece de maneira petrificada e paralisada no mundo sensível; “a discrepância entre som e significado permanecesse como algo espectral” (BENJAMIN, LBLT, p.66; GS II p.139), por onde a natureza é representada, o luto aparece como sentimento de constrangimento dessa natureza na impossibilidade de sua verdadeira significação. A linguagem do drama barroco se encontra presa em dois princípios metafísicos interpenetrados: o círculo e a repetição. Ao mesmo tempo em que vemos que na serenidade da reflexão “o que se fecha na música é o círculo do sentimento”, observamos que a discrepância “da palavra e seu significado destrói a tranquilidade do anseio profundo e dissemina a tristeza profunda na natureza” que “possuída pela linguagem torna-se presa de um sentimento sem fim” (BENJAMIN, LBLT, p.66; GS II p.139). O que se caracteriza na ciclicidade e repetição é o conflito entre a liberdade e a natureza que a unidade simbólica tenta dar conta e que, na lamentação lutuosa, se mostra irrealizável. Desse modo, Benjamin mostra que “o

drama barroco não tem como base uma linguagem real; ele está baseado na consciência da unidade da linguagem proporcionada pelo sentimento que se explicita na palavra. Em meio a essa explicitação, o sentimento extraviado entoia o lamento da tristeza” (BENJAMIN, LBLT, p.66; GS II p.139) como se fosse linguagem do puro sentimento, ainda que o luto fosse apenas um tom da escala de sentimentos que comporta a própria palavra humana.

Com isso, certamente, Benjamin destoa da teoria estética de Schiller, principalmente no que confere a relação de unidade contida na ideia de símbolo, mas a partir da apreensão do coro nos dramas históricos de Schiller, não pode deixar de tirar interessantes conclusões do modo como ele aparecia no drama barroco. Enquanto Schiller identificava que na obra de arte “o ideal e o sensível, não atuam conjuntamente em vínculo íntimo, eles têm que atuar em paralelo” e como a “balança não está em repouso perfeito, o equilíbrio só pode se dar pela oscilação dos dois pratos” (SCHILLER, 2004, p.193) realizada pela dualidade do coro, em sua interpretação sobre o coro, Benjamin mostrava em relação a palavra e o discurso da arte que: “a capacidade de falar e a capacidade de ouvir ainda são pesadas nos mesmos pratos da balança, e, no fim das contas, tudo depende da audição do lamento, pois só o lamento profundamente ouvido e percebido se transforma em música” (BENJAMIN, LBLT, p.67; GS II p.140). Apesar das diferenças, isso mostra que, como Schiller, em algum grau Benjamin ressaltava também a importância da recepção da obra de arte - que não se dava pela perspectiva moral, nem no sentido de criar culpa e expiação, nem no sentido da dignidade estética e simbólica do homem - como também indicava um interesse, ainda mal formulado, daquele momento de reconciliação entre o conflito da liberdade humana para com a natureza que se dava na linguagem. Benjamin chega a afirmar que “a trama deve chegar à resolução e, para o drama barroco, o mistério resolutivo é a música, o renascimento dos sentimentos em uma esfera suprassensível” (BENJAMIN, LBLT, p.66; GS II p.139), mesmo *locus* do sublime onde Schiller parece buscar sua resolução. Contudo, sua busca se dá pela alegoria, onde não vemos a “petrificação eterna da palavra falada”, mas a “ressonância sem fim de sua sonoridade” (BENJAMIN, LBLT, p.67; GS II p.140). Como a estrela que caía por trás dos amantes de Goethe, na reintrodução anacrônica do coro nos dramas históricos de Schiller, Benjamin percebeu o momento de cesura da linguagem dramática que evidenciava os traços de uma articulação metafísica da história moderna. No sentimento de luto e lamentação da natureza estava a condição do homem moderno caracterizado por Schiller na figura do poeta sentimental, aquele que na distância temporal para com o homem antigo – associado a ingenuidade na medida em que ainda não tinham realizado uma separação entre o indivíduo e a natureza, o saber e a natureza, a cultura e a natureza, mantendo nessa unidade com o mundo natural sua unidade e felicidade – apresenta como “alto preço de recolher toda a sua essência interior numa unidade separada da natureza” (BENJAMIN,

FHA, p.106; GS II p.127)²⁰⁵ o sentimento da dor. Cindido em relação ao mundo exterior e em relação a si mesmo, o homem moderno, inserido na história por sua transcendência com relação a sua condição natural e ao seu destino, só encontra a infelicidade que se manifesta nas lamentações do coro. O coro mostra que, ao contrário dos antigos, ingênua seria a moderna concepção conciliatória da história atribuída à um idealismo especulativo, pois revela “uma alma que nada sabe sobre a natureza, que completamente envergonhada não ousa reconhecer diante de si mesma o seu estado (...) que renega sua felicidade diante de si mesma numa atividade continua e num estreitamento artificial do sentimento” (BENJAMIN, FHA, p.106; GS II p.127), mas, ao mesmo tempo, na dor de sua lamentação faz o homem reconhecer pela dor a si mesmo como natureza. Não podemos falar de uma reconciliação em sentido estrito na medida em que é o mundo sensível que invade a figura do homem pela dor, é a natureza que naturaliza a história que não transcende, por isso a repetição e a ressonância dos sons. Nesse sentido, a ressonância e a sonoridade lutuosa do barroco alemão, não deixaram de ser observadas na forma consciente e sóbria dos dramas de Schiller contrastada com o ritual de terror e purgação que o coro cantava em *A noiva de Messina* (Cf. RICHTER, 2005, p.446), típica das representações violentas, de fontes bizantinas, que Benjamin atribuída ao barroco. Mas também na própria linguagem podíamos observar os conflitos da mediação simbólica, “àquilo que Schiller se sentia impelido, em parte contra a sua vontade, em parte devido a sua atração irresistível” (BENJAMIN, ODTA, p.126; GS I p.302), a fazer. Na mesma medida em que se mirava na formalização reflexiva da estética, “contra os teoremas idealistas, recorre a astrologia em *Wallenstein*, aos efeitos miraculosos calderonianos em *A donzela de Orleans (Jungfrau von Orleans)*”. De tal maneira, Goethe alerta que “Calderón poderia ser perigoso para Schiller” (BENJAMIN, ODTA, p.126; GS I p.302): o próprio autor mostrava a duplicidade da palavra com a significação: quanto mais ele investia nas suas tentativas dramáticas simbólicas, “mais inexoravelmente se aproximava do drama trágico barroco, através do drama de destino romântico” (BENJAMIN, ODTA, p.126; GS I p.302). Desse modo, Benjamin observou na configuração de uma forma reflexiva a noção de destino enquanto antítese à liberdade para o qual Schiller chegou a uma compreensão do drama com assimilação da história, os ecos marcantes do barroco alemão onde a fratura da representação total da história se mostrava exposta. Na sua apreensão conciliadora e simbólica, Schiller não conseguiu dar vazão à um conceito de história verdadeiramente transcendente, mas iluminou as fraturas que Benjamin descobriu na manifestação alegórica do barroco alemão.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *A felicidade do homem antigo*. In. Revista Magma, nº7. Trad. GONÇALVES, Anderson. São Paulo, 2001; Op. Cit. II, *Das Glück des antiken Menschen*. p.p.126-128

2.3. A tragédia entre Apolo e Dionísio: o esteticismo contra o historicismo

No caminhar evolutivo dessa história cultural e seu processo de formação a interpretação filosófica do trágico ganharia mais um capítulo no final do século XIX. Da mesma maneira que acompanhamos a normatização classicista da tragédia dar vez à filosofia do trágico, vemos agora, a concepção iluminista e especulativa desta filosofia moderna do trágico, que forneceu novos contornos sistemáticos e morais à tragédia, dar lugar às apreensões sobre o trágico que visavam a substância estética e histórica do próprio trágico. Como toda filosofia tem época datada, a filosofia do trágico também testemunhou sua derrocada no período de transição para o século de Benjamin. Na representação do trágico enquanto ideia, pelos compêndios de uma tradição epigonal da tragédia, foi percebida uma perda do valor substancial do trágico enquanto objeto da obra de arte, na medida em que, em busca de autonomia, uma racionalização formal extrema passou a interpretar o trágico como uma ordem ética do mundo e como reconciliação para com uma natureza que a humanidade se afastara. Por sua vez, do ponto de vista filosófico, ao desenvolver como conceito geral do trágico uma espécie de moralidade, se poderia perder o efeito de sua tragicidade puramente estética, ao mesmo tempo em que, do ponto de vista normativo, se poderia correr o risco de uma naturalização da tragédia que a destituía de historicidade. Em resposta ao problema ético-filosófico do trágico foi que apareceram as perspectivas históricas-filosóficas, ao modo como Benjamin buscou apresentar em *Origem do drama barroco alemão*, e, um pouco antes, como Friedrich Nietzsche buscou retratar em *O Nascimento da Tragédia (Die Geburt der Tragödie, 1872)*²⁰⁶.

A proximidade entre os estudos já indicada em seus títulos não era mero acaso. Pelo nascimento ou pela origem, os dois autores buscavam dar luz ao mesmo problema da filosofia da tragédia com certo interesse da história e seu contexto. Enquanto Nietzsche, mais voltado a uma metafísica do artista e seu renascimento na estética alemã, tenta constituir filosoficamente a origem da tragédia ática e os motivos históricos de sua decadência para, então, propor seu renascimento na música de Richard Wagner, Benjamin, mais voltado para uma fenomenologia da história, realizava uma história da filosofia da tragédia mostrando a incompreensão da tradição clássica alemão sobre a tragicidade o drama barroco que, ao seu ver, constituía um novo gênero. Por mais que interpretassem a história de maneira diferente, como veremos, não podemos ignorar a presença de Nietzsche na empreitada de Benjamin. É certo que Nietzsche tenha influenciado Benjamin em seu estudo. Em um texto de juventude, *Diálogos sobre a religiosidade do nosso tempo (Dialog über die Religiosität der Gegenwart, 1912)*, nosso autor coloca Nietzsche, ao lado de Leon Tolstói e August

²⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia de Bolso, 2007

Strindberg como profeta do tempo presente (Cf. BENJAMIN, DRT, p.50; GS II p.34)²⁰⁷. No início do século havia entre os estudantes o que se denominou de *Nietzsche-Kult*, um fascínio em torno do autor niilista - que talvez exista até hoje entre os jovens - que influenciou intelectuais de diversos matizes de pensamento: do conservadorismo do Círculo de Stefan George, que o tomavam como um mito, ao fascínio distante de Walter Benjamin sobre o *Nascimento da tragédia*. Nietzsche não passa despercebido no hermético estudo de Benjamin, que colocou todo seu respeito ao autor ao analisá-lo de maneira crítica e não mística, apontando as distâncias das duas filosofias.

Da mesma maneira que Benjamin, a empreitada trágica de Nietzsche pode ser compreendida como resposta ao debate estético que se desenvolvia desde o classicismo de Winckelmann nas universidades alemãs. A tragédia já não era um tema propriamente original, mas, fundamentalmente, um tema a ser passado por qualquer erudito que almejasse inserção e reconhecimento nos círculos acadêmicos da época. O jovem Nietzsche não se privou de tratar com interesse particular da temática. As preocupações dos temas gregos se fizeram presentes em seu pensamento: as conferências sobre *O drama musical grego (Das griechischen Musikdrama, 1870)*, *Sócrates e a tragédia (Sokrates und die griechischen Tragödie, 1871)* e o ensaio *A visão dionisíaca do mundo (Die dionysische Weltanschauung, 1870)* já davam o tom único e polêmico com que o filósofo se colocava diante do tema e que se seguiria no impacto de seu primeiro livro. Nietzsche já tinha percebido a decadência da filosofia do trágico do ponto de vista alemão, por isso que além de buscar uma especulação filosófica de como a tragédia nasceu entre os gregos, também são referências centrais no seu estudo, uma investigação sobre o assassinato da tragédia ática por uma tradição racionalista e a pretensão de seu renascimento na música de Richard Wagner. Por conseguinte, a publicação de *Nascimento da tragédia*, como a obra de Benjamin, também não deixou de ser acompanhada por uma rejeição feroz dos “mandarins alemães”, principalmente de Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff²⁰⁸ que no irônico ensaio *Filologia do futuro*²⁰⁹, dividido em duas partes, acusa o filósofo de não se apresentar “como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida por via da intuição, é exposta ora no estilo de um pregador religioso, ora em um *raisonnement* que só tem parentesco com os jornalistas, escravos da folha do dia” (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, 2005, p.56)²¹⁰. De modo

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. Diálogos sobre a religiosidade do nosso tempo. In. *O capitalismo como religião e outros textos*. Op. Cit. 2014; Op. Cit. II *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*. p.p.16-34

²⁰⁸ Colega de estudos filológicos de Nietzsche em Bonn, Wilamowitz-Möllendorff tinha conquistado grande prestígio no meio acadêmico alemão ao publicar *Introdução à tragédia ática*, fundado nos preceitos da tradição de estudos Clássicos. Em muitos pontos, Benjamin concorda com Wilamowitz-Möllendorff, tendo-o como referência importante no livro do Barroco e também contra alguns argumentos de Nietzsche.

²⁰⁹ A denominação do ensaio *Filologia do Futuro* não foi dada por acaso por Wilamowitz-Möllendorff, ela era uma paródia de *Música do futuro* que por sua vez já era uma paródia de *A obra de arte do futuro*, um livro de Richard Wagner de 1850, forte influência do pensamento nietzschiano. (Cf. MACHADO, MACHADO, M. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.22)

²¹⁰ WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. *Filologia do futuro*. In. MACHADO, M. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

sarcástico, assumindo o ‘insulto de homem socrático’, Wilamowitz-Möllendorff denunciava, na apreensão de Nietzsche sobre a tragédia, a pouca proximidade aos métodos científicos e históricos capazes de compreender seu desenvolvimento como um fenômeno inscrito nas condições de sua época. Ao seu ver, em uma concepção puramente intuitiva guiada pela mística de um deus - à saber, Dionísio - o jovem Nietzsche se embriagava de modo a observar de maneira torta as contribuições helenistas para a ciência da Antiguidade: “Evidentemente, Aristóteles e Lessing não entenderam o drama. O senhor Nietzsche entendeu” (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, 2005, p.57). Na áspera crítica de Wilamowitz-Möllendorff, não havia uma má compreensão do filósofo, mas uma tomada de posição perante às consequências que Nietzsche, propositalmente, quisera sustentar em seu texto: a crítica do racionalismo científico em nome de uma vontade na arte e na estética, e, por conseguinte, uma relação de hierarquia entre a filosofia e a filologia, representada como ciência (MACHADO, 2005, p.34). Desse modo, colocando-se ao lado “da orgulhosa ciência de nossos helenistas clássicos” (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, 2005, p.57), Wilamowitz-Möllendorff percebeu, na apresentação pouco tradicional da obra nietzschiana, a instrumentalização da filologia para exposição dos pensamentos filosóficos, o que valorizava mais a poética e a estética do trágico, do que seu rigor gramatical, próprios da ciência filológica da época.

Por conseguinte, fiel as regras precisas da filologia, Wilamowitz-Möllendorff passou despercebido para a novidade que Nietzsche trazia ao pensamento trágico. Nietzsche não rompia definitivamente com a tradição helenista, pelo contrário, buscava salvá-la. Em *Nascimento da tragédia*, ele reconhece o valor que deveria ser “atribuído à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura”, mas também salienta que “desde aquele tempo e depois das influências imediatas daquela luta, tornou-se cada vez mais fraca, de maneira incompreensível, a aspiração de chegar por uma mesma via a cultura dos gregos” (NIETZSCHE, 2007, §20, p.118). Nietzsche diagnostica que frente ao enfraquecimento do projeto de imitação dos clássicos, iniciado no Classicismo como modelo de formação, cabe uma resposta, que não é o completo abandono, mas sim uma mudança de rumo. O caminho traçado por Winckelmann e Lessing, contornado por Goethe e Schiller, ganha uma alternativa com a música de Richard Wagner e, sobretudo, com a filosofia de Arthur Schopenhauer. Nietzsche apropria-se do sistema metafísico de Schopenhauer e retira conclusões próprias, em direção contrária a um certo pessimismo que se estabelece com relação à vontade, confeccionando o seu próprio modelo filosófico sobre a tragédia.

De partida, ao invés de apoiar o estético da arte em um único princípio, ordenador e universal, como os helenistas clássicos, a estética nietzschiana fundamenta-se na relação de dois pilares: ao lado da serenidade de Apolo teremos a juventude de Dionísio. Para Nietzsche, “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado a duplicidade do apolíneo e dionisíaco, da mesma

maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 2007, §1, p.24). Logo no parágrafo inaugural do *Nascimento da tragédia*, o filósofo se apropria do par conceitual schopenhaueriano de mundo da representação e mundo da vontade²¹¹ sob as vestes de duas divindades gregas, Apolo e Dionísio, que, estão em constante luta, e, vão dar luz a tragédia ática. Como mundo da representação, a arte de Apolo é marcada pela figuração, pela capacidade figurativa da imaginação humana, pela bela aparência na sua produção onírica de imagens, tal como um sonho, e pela serenidade tranquilizadora da contemplação de sua arte. Nietzsche o descreve da seguinte maneira:

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo deus divinatório. Ele, segundo raiz do nome o ‘resplandente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida” (NIETZSCHE, 2007 §1, p.26)

²¹¹ De maneira bem resumida, em *O mundo como vontade e representação (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1865)*, Schopenhauer retoma a distinção kantiana entre fenômeno e númeno em seu sistema metafísico, descobrindo na representação, o conceito de vontade que a opõe: “num primeiro ponto de vista, com efeito, este mundo apenas existe absolutamente como representação; noutro ponto de vista ele apenas existe como vontade” (SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Contraponto, 2001, Livro I, §1, p.11). Como representação o mundo é como aparece ao sujeito, com toda a sua diversidade e multiplicidade de elementos. Essa variedade de elementos aparece para o sujeito articuladas e orientadas pelas noções de espaço e tempo, tal como a intuição transcendental kantiana. Contudo, essa organização articulada se daria por um princípio de individuação (*principium individuationis*), segundo qual, na junção do tempo com o espaço, vemos como os fenômenos se individualizam, e por um princípio de razão suficiente (*principium rationis sufficientes*), entendido em quatro raízes - o devir, a causalidade, o ser e o agir - por meio do qual compreendemos como os fenômenos aparecem explicáveis em relação ao espaço-tempo, suas transformações, suas causas e efeitos, suas razões de ser e de se manifestar. Quando temos o *principium rationis sufficientis* como ordenador da representação no tempo e no espaço, não temos acesso direto ao mundo empírico, de modo que não atingimos a essência do mundo. Baseado em um processo que não chega a tocar na verdade essencial do ser, mas sempre será a aparência de um objeto para um sujeito que é indissolúvel, o mundo enquanto representação aparece como uma ilusão, um vazio, um sonho em que não se pode encontrar mais o real. Todavia, Schopenhauer vai caracterizar uma realidade ainda mais íntima do que a representação, que chamará de vontade. O mundo da vontade é aquele que vai “além de representação, ou seja, como coisa em si” (SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Unesp, 2003, p.29), aquilo que é encontrado imediatamente enquanto ideia. Schopenhauer faz uma diferenciação entre o fenômeno, produto mediado da representação que individualiza a multiplicidade das coisas e a ideia, tomada com um caráter mais geral, ao modo platônico, com o arquétipo das coisas particulares, uma “objetividade imediata da coisa si” ou “objetividade adequada da vontade” que, de tal modo, possuem “realidade propriamente dita”. À primeira vista podemos, orientados pela razão, perceber a vontade enquanto fenômeno, objetificada enquanto representação, mas a vontade também se apresenta para nós enquanto essência ou coisa em si, quando longe da representação do espaço e do tempo ela aparece internamente para nós em nossa vida afetiva, como um impulso cego e sem razão, como força que primordial da natureza, como um desejo que anima o homem para a vida. Por constituir-se como unidade primitiva, a vontade estaria relacionada objetivamente de maneira imediata ao conceito de ideia e mediata com o mundo dos fenômenos que apesar da diversidade da individuação e da razão, seriam representações da expressão da vontade. Essa vontade como expressão primordial da existência estaria relacionada ao corpo, no modo de sentir a dor primordial ou o prazer tranquilizante, a decepção abissal ou o desejo insaciável. De tal maneira é a arte, ao tocar nossa sensibilidade, ao expressar nossos desejos mais fundos, ao suspender o princípio de razão que ganharia um estatuto privilegiado no âmbito da representação e do conhecimento.

Com um véu de Maya²¹², Apolo reina sobre a experiência onírica da arte, sobre a aparência alegre e amistosa que ela nos proporciona. Luminoso, a arte apolínea faz-se para ser contemplada em suas agradáveis imagens. Nisto está seu caráter divinatório, a experiência de sonho de sua arte contemplativa é contraposta com a triste e sombria realidade que desfaz sua fugaz sensação de aparência. Aquele com aptidão filosófica sabe que é um sonho, mas prefere continuar a sonhar²¹³. Apolo vincula, ao mesmo tempo, a alegria da bela aparência com uma instância ordenadora do caos, dos impulsos, da dor selvagem da existência, de modo que, como um barqueiro confia em sua frágil embarcação “em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes (...), da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis*” (NIETZSCHE, 2007, §1, p.27) como expressão sublime e tranquilizante do apolíneo.

Por sua vez, Dionísio poderia aparecer do mesmo movimento, caracterizado pelo estado mais puro de vontade que se apodera do ser humano quando ele rompe com o princípio de individuação. Quando o homem sabe que está sonhando, mas prefere sonhar, sob representação apolínea da realidade temos na aparência do sonho a aparência de uma outra realidade para a qual não queremos acordar. Essa realidade aterrorizante da existência, da vontade mais íntima, é tranquilizada por Apolo pelo princípio de individuação como aparência, de modo que nosso sonho nada mais é que a aparência de uma aparência. Contudo, “se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar a essência do dionisíaco” (NIETZSCHE, 2007, §1, p.27). O dionisíaco seria caracterizado, então, por um lugar de embriaguez pelo qual a subjetividade cai no próprio esquecimento se impregnando de alegria, vida e em unidade com a natureza.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (...) Se se transmuta em pintura

²¹² No véu de Maya, Schopenhauer retoma a filosofia indiana como metáfora para opor a noção de representação, o conceito de vontade: “E Maya é o véu da ilusão, que, ao cobrir os olhos dos mortais, lhe faz ver o mundo que não pode dizer se existe ou não, um mundo que se assemelha ao sonho, à radiação do sol sobre a areia, onde, de longe, o viajante acredita ver uma toalha de água, ou ainda a uma corda atirada por terra, que ele toma como uma serpente” (SCHOPENHAUER, 2001, I, §3 p.14)

²¹³ No apolíneo, Nietzsche vai relacionar o homem de aptidão filosófica com a ingenuidade de Homero. Para Nietzsche, frente aos horrores da *Moirá*, os gregos a precisaram criar os seus deuses como uma realização onírica e apolínea, para poder viver. “Quão indivisivelmente sublime é por isso Homero, o qual, como indivíduo, está para a cultura apolínea do povo como o artista individual do sonho está para aptidão onírica do povo e da natureza geral. A ingenuidade homérica só se compreende como triunfo completo da ilusão apolínea (...). Nos gregos a vontade queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam se rever numa esfera superior, sem que o mundo perfeito da intuição atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a vontade helênica lutou contra o talento, correlato do artístico, em prol de sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória ergueu-se Homero, o artista ingênuo” (NIETZSCHE, 2007, §3, p.35), tomado aqui a maneira de Schiller em seu ensaio *Poesia ingênua e sentimental*.

o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força da imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam em pó, então é possível acercar-se do dionisiaco. Agora o escravo é livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, e arbitrariedade ou modo imprudente estabelecem entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. (...) O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda natureza, para deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui o frêmito da embriaguez?” (NIETZSCHE, 2007, §1, p.28)

Dionísio é o deus do caos, da deformidade, do fluxo da vida. No estado dionisiaco, o homem, como que sob efeito de bebidas narcóticas, deixa-se tomar por suas mais íntimas emoções, rompendo as suas barreiras individuais e subjetivas para se encontrar em comunhão com seus iguais e com a natureza. Entorpecido, o homem desfigura o princípio de individuação para encontrar o que nele há de mais primitivo e originário, o querer e a vontade como expressão de sua natureza, esta vontade originária é o que chamamos de *Uno-primordial*. Por isso o homem não é mais artista, mas a própria obra de arte: como expressão pura e ilimitada da vontade, a arte dionisiaca deixa de lado a personalidade do gênio, do artista individual para fundi-lo no frenesi da natureza. Na sua obra, tomada de emoção, pulsa o querer da vontade primordial da natureza que contagia a todos de prazer e alegria, reconciliando o homem pródigo com o mundo natural. O mundo dionisiaco não poderia se manifestar pela contemplação tranquilizadora da arte figurativa, mas sim pela força do impulso abstrato que toma conta de nós com a música. Com a música, a arte, definitivamente, ultrapassa a representação para mostrar a vontade; o efetivo, para mostrar o fundamento do ser²¹⁴.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos tão diversos caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente as produções sempre novas para se perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre o qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte: até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da vontade helênica, apareceram

²¹⁴ Aqui também vemos a forte influência de Schopenhauer para quem a música em sua abstração quem melhor representa o mundo da vontade. A música se coloca fora dos sistemas de artes hierarquizado por Schopenhauer, que iria da arquitetura como mais baixo grau de objetivação à tragédia como grau máximo de objetivação. Como na música não é possível a representação ideal como modo indireto pelo qual as artes objetificam a vontade, ela se faz elevada e admirável pela ligação direta com a vontade do mundo ao tocar nossos sentimentos mais profundos e íntimos. Na harmonia e na melodia, a música articula uma linguagem imediata da vontade, a descrevendo em um processo que não se prende a representação da ideia, como a poesia, por exemplo. Na música é possível uma narração mais ampla que não se prende nem se limita ao ato individual da vontade constituído no *principium individuationis* e da *rationis sufficientis*, pelo contrário, ela rompe com a individuação caracterizando-se pelo que a razão chamaria negativamente de sentimento. Na música não sentimos uma dor, sentimos uma dor em si, a aflição transmitida não é aparente, mas em si; como última barreira, a mais profunda e mais próxima que conseguimos chegar da vontade, ela não mostra a particularidade dos múltiplos na vontade, mas sim sua universalidade, a vontade de maneira mais completa. (Cf. SCHOPENHAUER, 2001, Livro III, §52).

emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca, como a apolínea, geraram a tragédia” (NIETZSCHE, 2007, §1, p.24)

De ‘estilos de vida’ muito diferentes, as dimensões apolíneas e dionisíacas convivem pela discórdia tão comum aos deuses gregos. Contudo, por algum milagre metafísico, na arte helênica em algum momento foi levantada a bandeira da paz e Apolo e Dionísio se viram juntos na expressão artística do trágico. “Apolo não podia viver sem Dionísio” (NIETZSCHE, 2007, §4, p.38). A arte dos gregos que, em um primeiro momento é apolínea, não obstante, se esbarra nas festas dionisíacas, obtendo na tragédia a sua reconciliação. O sonho de Apolo aparece de maneira prazerosa na arte, tranquilizando a nossa realidade fenomênica, que, desperta, também se faz aparência. No entanto, na aparência prazerosa desse mundo fenomênico não somos um, verdadeiramente, existente. Apesar da realidade fenomênica nos aparecer como aparência de nossa realidade, há algo primeiro a nossa individualidade: a vontade universal, o Uno-primordial. Nela encontramos Dionísio e a formação da aparência do apolíneo. Como Apolo quer estar na frente e, na sua dimensão ética, endeusa a individualização, na força apolínea de querer determinar a indeterminação do querer, o obrigando a multiplicar-se em imagens finitas e individuais, há a separação do Uno-primordial. A realidade fenomênica passa a se apresentar apenas como aparência de vontade e, na dor dessa ferida aberta, surge uma segunda aparência, estética, representada pelo sonho na arte. A bela aparência apolínea da arte nada mais é que uma aparência da aparência como uma espécie de redenção da dor causada pela individualização e isolamento do homem do Uno-primordial. Apolínea, a arte dos gregos que, em um primeiro momento se separa do espírito titânico e bárbaro do dionisíaco, não obstante se esbarra nas festas orgíacas de Dionísio, obtendo na embriaguez, como poder desmesurado na natureza, a sua reconciliação. Nas festas, Dionísio, escondido, se mostra. No cantar do povo e dos arpejos da harpa, “as musas das artes da aparência empalideciam diante de uma arte que em sua embriaguez, falava a verdade, a sabedoria de Sileno a bradar ‘Ai deles! Ai deles’ contra os *serenojoviais* Olímpicos” (NIETZSCHE, 2007, §4, p.38). Bêbado, ninguém ‘Conhece-te a ti mesmo’, a dimensão apolínea que parece tomar controle da cena, toma reviravolta dionisíaca no auto esquecimento que nos leva a vontade de modo que “o governo do impulso apolíneo, foi, uma vez mais, engolido pela torrente invasora do dionisíaco” (NIETZSCHE, 2007, §4, p.39). Mas, na ética que lhe caracteriza, Apolo deve fazer com que o indivíduo dessa experiência se contente no interior de sua existência, meio ao desejo de se perder nesse devir da vontade, Apolo vem em seu socorro com a lucidez e sobriedade para transformar a transfiguração dionisíaca em arte. Nesse jogo de ambiguidades dos afetos, o pacto de paz está formado. Ao mesmo tempo que Dionísio aparece com sua volúpia orgástica de redenção universal sobre o princípio de individuação, em benefício a atitude rejeitadora de Apolo, “a ação dos deuses délficos restringiu-se

a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante reconciliação concluída no devido tempo” (NIETZSCHE, 2007, §2, p.30). Os limites fronteiriços estavam dados, Apolo tem Dionísio ao seu lado, ainda que de maneira medida²¹⁵.

No fazer artístico, o gênio apolíneo-dionisíaco, iria se manifestar no ditirambo dramático da tragédia: aqui a expressão dos deuses, que até agora se deu de maneira metafísica pela manifestação da natureza como vontade, se encontra como atividade humana na arte. O artista trágico precisa, para não despertar a fúria de nenhum dos deuses, dar forma tanto ao onírico, como à embriaguez. Nas figuras de Homero, que tomava a poesia de forma ingênua, e do Arquíloco, Nietzsche mostra que o artista não é aquele da métrica objetiva, “o encarnecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naij*, apolíneo, fita agora estupefato a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das Musas que é selvagemmente tangido através da existência” (NIETZSCHE, 2007, §5, p.40), mas, também mostra que o poeta lírico, como um músico, não é mero artista subjetivo como interpretava a estética moderna. Animado por um estado dionisíaco, o poeta lírico se fez “totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo denominada pela justiça e repetição do mundo e de segunda modelagem deste (...) como numa imagem similiforme do sonho, sob a influência apolínea do sonho” (NIETZSCHE, 2007, §5, p.41). Na música o poeta lírico suspende a sua subjetividade porque, em seu estado de embriaguez, acaba com o princípio de individuação, o colocando em unidade com a vontade primordial, seu “eu” já é universal. Sua música é pura fusão com o querer, é a contradição dos afetos em seu processo de devir, no entanto, ludibriado por esse estado de pura vontade, Apolo toca-o, na medida em que percebe tudo como uma ilusão ou um sonho. “O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é em cena de sonho, que se torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o poder primigênio da aparência” (NIETZSCHE, 2007, §5, p.41). Assim se estabelece o ponto de contato na arte dionisíaca que só consegue representar a vontade por meio de um espelho contemplativo apolíneo.

Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música em súbita impetuosidade rítmica, na

²¹⁵ Nietzsche fará uma distinção do dionisíaco bárbaro que “na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo de festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e os atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio” (NIETZSCHE, 2007, §2, p.30), um dionisíaco marcado pela desenfreada licença sexual e exagerada crueldade, de um dionisíaco grego, “inteiramente assegurado e protegido durante algum tempo pela figura, a erguer-se em toda altivez, de Apolo” (NIETZSCHE, 2007, §2, p.30), um dionisíaco idealizado pelo qual se relacionava o gênio da arte.

dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é, portanto, entendido por seus iguais! (NIETZSCHE, 2007, §2, p.32)

No estado de pura expressão do querer em que se encontra o artista dionisiaco, ele é levado a transfigurar tudo aquilo que na vontade ainda não foi figurado a partir do símbolo, na música e na dança. Mesmo que não houvesse linguagem, haveria música, de modo que, a música se liga diretamente a vontade primordial. Quando o dionisiaco a simboliza, não se trata apenas de uma representação da imagem ou da palavra, mas, ao contrário, uma tentativa da linguagem imitar a música, universal em sua melodia, capaz de múltiplas objetivações que se apresentam como tradução direta do mundo, do querer e da dor primordial. Na música o artista dionisiaco imita a natureza, mas não mais a maneira como cópia da natureza, e sim como o processo inteiramente da vontade que absorve e destrói as aparências. O poeta lírico aparece não como gênio criador, mas como plataforma pela qual há a manifestação simbólica da vontade pela música; destituído de sua subjetividade, ele se torna o *medium* que interpreta a música como símbolo, não em imagens ou conceitos, mas em si próprio como expressão de sua fusão com o querer. Nesta qualidade da música que não precisa da figuração, mas que tolera a simbolização da pura manifestação da dor primordial é que podemos ver o gênio apolíneo-dionisiaco dar nascimento a tragédia ática.

No encontro entre Apolo e Dionísio é na música, na canção popular em que “os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam” (NIETZSCHE, 2007, §6, p.45) onde vemos a tragédia nascer nos gregos. Ao contrário da interpretação moral-naturalista que faz do coro um espectador ideal, acreditando haver “um público estético” - que, na posição de “espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condição de aceitar a obra de arte como arte” (NIETZSCHE, 2007, §7, 50) idealiza a tragédia grega a sua maneira, deixando “o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo e empírico” (NIETZSCHE, 2007, §7, 50) - Nietzsche atribui a formação da tragédia no coro, a partir da figura do sátiro: “a proto-imagem do homem, a expressão de suas mais altas e fortes emoções, enquanto exaltado entusiasta da proximidade do deus extasia”, aquele “anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo de onipotência sexual da natureza, que o grego está acostumado a considerar com reverente assombro” (NIETZSCHE, 2007, §8. p.54). A perplexidade do homem civilizado grego diante do coreuta deixa-se contaminar pelos cantos entoados em louvor à Dionísio, despojando-os da caricatura civilizatória, destituindo-se de suas posições sociais e individuais para converterem se em seres da natureza, em culto a seu deus. “O efeito mais imediato da tragédia dionisiaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar

a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (NIETZSCHE, 2007, §7. p.52). Na possessão satírica, o homem apolíneo perde-se em si mesmo, se fundindo com a vontade primordial, com a identificação do êxtase musical que lhe soa por dentro, de modo que, transformado, como uma coisa só com a multidão, o homem atua como se tivesse encontrado outro corpo. Mas “nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é última apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo” (NIETZSCHE, 2007, §8, p. 57), no encantamento dionisíaco, é necessário, um segundo momento, a visão solar do apolíneo para que o drama seja integral. O coro, que ressoa o querer de maneira uníssona, evoca, na sua espontaneidade delirante, representações visuais de modo que, “descarrega-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 2007, §8, p. 57), imagens de sonho que, de maneira nova, não se colocam com aquele impulso de individuação que dilacera Dionísio na aparência, pelo contrário, objetificam o dionisíaco em sua unificação com o Uno-primordial. Assim, na música, na dança, e por último, na palavra, o coro simboliza Dionísio, “nessa posição de absoluto servimento em face do deus, o coro é literalmente pois, a mais alta expressão da natureza” (NIETZSCHE, 2007, §8, p. 58), servente, ele se vê como seu deus, de maneira que não atua e, complacente, é o sábio que enuncia a verdade do coração do mundo.

No coro, causa do fenômeno trágico, é que poderemos circunscrever a importância da dimensão simbólica e unificadora da tragédia, é onde encontramos a aliança fraternal entre Apolo e Dionísio, entre a palavra e a música. Como foi visto na tragédia, a criação não é um momento expressivo individual do artista, mas sua união extática com a vontade mais originária, o Uno-primordial. Por esse aspecto não temos a vontade individual do poeta representada na arte, mas uma vontade da natureza que não se deixa representar como fenômeno apolíneo, figurativo, conceitual e, só aparece como imagem simbólica na música, que escapa desse domínio e faz do artista, *médium*. Como tal o poeta lírico é o porta voz do qual “se manifesta o único sujeito verdadeiro, o artista originário que engendra símbolos e imagens alegóricas como expressão de seu prazer e de libertação na aparência” (HARTMANN, 2005, p.207)²¹⁶, a sua expressão não tem nada de individual, é representação do sentimento de vontade do dionisíaco. Na sua forma de manifestação a música é onde conseguimos observar as imagens e símbolos do Uno-primordial, isto porque ainda que ela não seja essencialmente uma vontade, há também uma música apolínea, na sua ligação simbólica com a linguagem, há algo que escapa da representação conceitual de objetivação apolínea, uma sensação que contamina, dionisiacamente, o homem, de modo que, quando ele diz “eu”, se refere a vontade universal que nele se manifesta como arte. Na arte trágica,

²¹⁶ HARTMANN, Anna. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2005

a música é que engendra a poesia pela travessia do símbolo, entendido como um processo de transposição artística entre esferas distintas, aquilo que, no caso, inscreve o reflexo dionisíaco no apolíneo. O símbolo é a ponte que permite para a vontade apresentar-se como imagem, não uma imagem figurativa ou uma ideia como vemos em outras artes, mas a construção reconciliadora que liga a vontade originária e realidade aparente, a superação do trauma da individuação apolínea que fissurou o ser, o som indeterminado e múltiplo e a palavra que lhe dá forma. Na música, a relação entre imagem e melodia é simbólica, no âmbito da sensação e não do figurativo, a linguagem se mostra na universalidade da melodia enquanto o simbólico representa a palavra pela intensidade, e não por sua forma ou extensão. Na luz infinita e múltipla da música, o símbolo, por sua vez, apresenta como o universal se mostra em uma melodia particular, fazendo com que aquela simbolização particular seja representação direta da vontade e do puro querer. Nessa relação linguística em que a dimensão simbólica contamina as imagens apolíneas com as ambiguidades das expressões dionisíacas do coro é que compreendemos no processo trágico, o papel do símbolo: a transposição da sensação não figurativa na música, na expressão simbólica do estado dionisíaco que partilha sua dor com todos. Como o som se oferece ao mundo da sensação, na música encontramos a união dos homens com a dor universal da vontade e, não o distanciamento do olhar, que pela forma e pela contemplação da bela aparência em imagens, o separa e o individualiza da natureza. O coro ditirâmico na tragédia dos antigos vai apresentar essa simbolização porque ele também é uma ponte entre o espaço cênico e os espectadores, que não mais guardam a distância da contemplação, mas, se embebedam do canto, partilhando o sofrimento dos deuses e do herói. Na tragédia o elemento musical faz do coro o símbolo do sofrimento primordial que todos os presentes comungam, intensificando as representações apolíneas do palco; é a música coral que dá intensidade às imagens em cena; o diálogo estabelecido pelo herói de forma clara, bela e apolínea é contaminado pela emoção e sofrência intensificada pela dimensão simbólica do coro, que lhe dá tragicidade.

Com o grande destaque que dá ao coro nas tragédias, Nietzsche retoma a discussão sobre o trágico que acompanhamos em Schiller, mas retira consequências muito distintas em sua interpretação sobre a função estética deste elemento. Na parte final do *Nascimento da tragédia*, Nietzsche proclama a independência do trágico de ordenação ética com o mundo para aproximá-lo do estético nas figuras dionisíacas e apolíneas. Esse caminho já estava sendo traçado a todo momento em sua metafísica do artista que acompanhamos. Com renascimento da tragédia centrado na figura do ouvinte estético também retornaria as pretensões de ordem moral sobre o trágico como nas tentativas de Schiller de “formação moral do povo” (NIETZSCHE, 2007, §22, p.131). Por mais que “a natureza mais nobre dentre os artistas contavam, dado a um tal público, com a

excitação de forças religiosas-morais, e o chamado à ordem moral do mundo apresentava-se vicariamente lá onde, na realidade, um poderoso feitiço devia extasiar o autêntico ouvinte” (NIETZSCHE, 2007, §22, p.131), não se podia supor que partindo da embriaguez dionisíaca, próxima aos vícios e a diluição da crítica como *princípio de individuação*, da razão como aquilo que fornece as máximas e os deveres, haveria uma educação moral do homem a partir da arte. Nietzsche não exclui a possibilidade de um efeito moral derivar da tragédia, mas reitera que não é o papel do trágico e nem da obra de arte. A partir dessa contextualização conceitual é que podemos entender porque Nietzsche censura uma visão moralizante na estética acusando:

nossos estetas nada tem de nos informar acerca ao retorno dessa pátria primigênia, da aliança fraterna destas duas deidades artísticas da tragédia, nem da excitação tanto apolínea quanto dionisíaca ao ouvinte, ao passo que não cansam de caracterizar como propriamente trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada através das tragédias: essa infantigabilidade faz pensar que eles não são homens esteticamente excitáveis e que, ao ouvir tragédia, devam ser considerados apenas seres morais” (NIETZSCHE, 2007, §22, p.129)

Nós podemos caracterizar a prioridade que Nietzsche dá ao estético de duas maneiras. A primeira, do ponto de vista interno da própria estética, é que quando a tragédia é considerada apenas em uma perspectiva da luta do herói contra o seu destino, prevalecendo uma noção epigonal de eticidade, acaba-se por reduzir, como um modelo moral, seres distantes do alcance de Dionísio e, portanto, esteticamente não excitável. A atividade estética não servia somente como ordem moral do mundo, como aperfeiçoamento moral do espectador ou para uma descarga dos afetos como um processo de tratamento psicológico do público. Na indecisão dos estetas, sobre uma noção de *katharsis* atribuída a Aristóteles, que não sabem posicionar a tragédia entre o drama moral ou um drama curativo, Nietzsche aponta que “nunca foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação na qual se pudesse interferir nos estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte” (NIETZSCHE, 2007, §22, p.130), o que seria função primordial da arte. Nesse contexto, reformula a ideia de *katharsis* enquanto prazer equilibrado, implicando nela tanto a excitação como a descarga dos afetos. A manifestação da vontade e o prazer eram fundamentais para experiência do ouvinte verdadeiramente estético, excitado por jogo mimético de ambiguidades: o próximo e o distante, a luz e a sombra, o positivo e o negativo. Por isso que era importante que, na experiência do trágico, o dionisíaco se expressasse no ouvinte com seu estado de embriaguez para romper com a figuração e o princípio de individuação apolíneo, ainda que essa estivesse manifesta na sobriedade²¹⁷.

²¹⁷ Rodrigo Duarte nos mostra aqui uma importante ambiguidade do pensamento nietzschiano em relação ao barroco. “Nietzsche se mostra irritado com o fato de que as apropriações filosóficas de seu objeto preferencial – as tragédias gregas – ao longo da história enfatizem principalmente sua dimensão ética negligenciando os aspectos propriamente estéticos”, o que poderia respingar nos dramas morais do barroco alemão, mas, ao mesmo tempo, vemos que ao

De outro lado, a preponderância do estético também prevalece em relação ao caráter histórico da tragédia, que se não é negada veementemente como a moralidade pelo estético, apresenta-se em uma ambiguidade em relação a *mimesis* e a historicização do trágico. Com a *mimesis*, a crítica nietzschiana era estabelecida a própria tradição alemã “que não se exauriu por completo no afã de ser um revisor confiável de velhos textos ou microcopistas histórico-natural da linguagem”, buscando “apropriar-se historicamente da Antiguidade grega” (NIETZSCHE, 2007, §20, p.119) e fez da arte mera imitação. Ao dar nascimento da tragédia a partir do simbólico e do par conceitual nietzschiano, podemos perceber que Nietzsche assume uma postura ambígua com relação a decadente filosofia alemã do trágico. Não há uma completa ruptura com o classicismo no sentido em que ele propõe um retorno a antiguidade grega, mostrando o que na tragédia há de próprio e o que vale a pena ser imitado para seu renascimento. No entanto, o imitar nietzschiano ganha uma outra conotação. Devemos lembrar que Nietzsche considera que a Apolo e Dionísio foram feridos de morte na racionalização socrática, expressa nas peças de Eurípedes, que expurgou o mítico em nome de um histórico. Uma apropriação histórica e uma racionalização que prevalece também na pretensão fidedigna e documental da filologia helenista alemã que, “sempre segundo o método e com ares de superioridade de nossa atual historiografia culta” (NIETZSCHE, 2007, §20, p.119), perdeu-se o fundamento verdadeiro do gênio helênico. “Não há nenhum outro período artístico em que a assim chamada cultura e a genuína arte tenham sido tão alheadas e distanciadas, uma em relação à outra, como o que vemos com nossos próprios olhos no presente” (NIETZSCHE, 2007, §20, p.119). Os heróis e mitos gregos ficaram no Monte Olímpio, agora era preciso que os heróis alemães entrassem para eternidade em suas tragédias, que eram ofuscadas pela a sombra das montanhas mágicas helênicas. Apesar de propor uma volta aos gregos, Nietzsche não propõe a imitação da arte clássica como pura cópia do que foi produzido por Sófocles e Ésquilo, mas sim a apropriação das formas áticas da tragédia como modelo a definir a expressividade da própria cultura germânica, os próprios mitos nativos como *Tristão e Isolda* representados na música de Wagner. Assim, em oposição tanto a concepção historicista, quanto da visão naturalista, Nietzsche fazia brotar, como efeito prazeroso desse jogo estético interno da tragédia, a noção de *mimesis*; no

ressaltar o gênio dionisíaco que perturba o cenário apolíneo, há uma quebra típica da alegoria que denuncia na sobriedade da linguagem simbólica e apolínea, evidenciado pelo jogo de contrastes que marcam o domínio dos deuses e também a estética barroca. É curioso que nessa dimensão alegórica, ainda que Nietzsche não tenha se dedicado com afincamento e interesse ao barroco alemão, podemos estabelecer seu reconhecimento ao coro no barroco. Em *Humano, demasiado humano* (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878), ele também chama atenção para a sinestesia da música anti-renascentista do barroco, apontando o nascimento do espírito dionisíaco que se apossou na trajetória solar da música alemã, inaugurada por Johann Sebastian Bach, mais precisamente nos corais luteranos. Já em *Para além do bem e do mal* (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886), ele se incomoda com um rebuscamento excessivo e irracional do barroco que o faz exemplar do *stilo rappresentativo* que na primazia do som esvaziou a modernidade europeia. Assim, se a confusão alegórica entre o som e a palavra eram dionisíaca, de outro lado, Nietzsche não aceitava a conotação histórica de uma racionalidade que se expressa no barroco desencantando o mundo e substituindo o mito. (Cf. DUARTE, Rodrigo. Dionísio alegórico: Nietzsche e o barroco. In. *Varia Aesthetica*. Belo Horizonte: Relicário, 2014)

arroubo dionisíaco não era mais uma verdade moral que aparecia ao ouvinte estético, mas a vontade como verdade do mundo; não tínhamos mais na arte uma representação como imitação fiel da natureza, mas a liberdade rompendo os fenômenos e a individuação; não mais reprodução natural, mas o horizonte histórico colocado de maneira não historicista no caráter mimético do mito.

No entanto, não foi assim que Benjamin percebeu a valorização estética nietzschiana na tragédia com relação a representação simbólica da história. Na libertação da tragédia de uma ordem ética do mundo a partir da estética, Benjamin também encontra uma condenação da história a partir do conceito de *mimesis*: a atualização nietzschiana da tragédia é percebida como mistificação da história por uma pretensão pontual daquele tempo. A partir desta intuição mimética sobre o mito é que Benjamin destaca a mistificação esteticista da história em Nietzsche:

O mito leva o mundo fenomênico até o limite em que se nega e procura de novo refúgio no seio da realidade verdadeira e única. Assim, imaginamos, de acordo com as experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico e o modo como ele cria as suas figuras como uma exuberante divindade da *individuat*io (e nesse sentido sua obra poderia ser entendida como imitação da natureza) para depois o seu fortíssimo ímpeto dionisíaco engolir todo mundo dos fenômenos, para dar a ver, por trás dele e pela sua destruição a suprema alegria estética original no seio do Uno primordial (BENJAMIN, ODTA, p.103; GS I p.281)

Aos olhos de Benjamin, nesse jogo de forças entre apolíneo e dionisíaco, remetido apenas a uma esfera estética, isto é, “renunciando a um conhecimento histórico-filosófico do mito, Nietzsche pagou um alto preço pela emancipação da tragédia em relação ao lugar-comum de uma moralidade geralmente aplicada aos eventos trágicos” (BENJAMIN, ODTA, p.104; GS I p.281). A conta qual Benjamin cobrava de Nietzsche era de um suposto esteticismo “no qual, esta genial intuição perdeu todos os conceitos, e em que deuses e heróis, pertinária e sofrimento, todos os pilares da construção trágica, se dissolvem em nada” (BENJAMIN, ODTA, p.104; GS I p.281), era a perda do próprio trágico. As impressões de Benjamin vinham de uma interpretação sobre o niilismo nietzschiano em que na tragédia dionisíaca, “o Estado e a sociedade sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (NIETZSCHE, 2007, §7, p.52), que retiraria o homem do centro da criação artística para depositar no lugar da criação essa unidade primordial da esfera estética. Como vimos, Richard Wagner era a melhor ilustração desse movimento de libertação estética que desvaloriza a criação artística do homem, o fazendo apenas instrumento de uma vontade absoluta. Nietzsche dizia que “Wagner é a arte – e não a moral – apresentada como atividade propriamente metafísica do homem (...) a sugestiva proposição de que a existência no mundo só se justifica como fenômeno estético”

(NIETZSCHE, 2007, p.16)²¹⁸. Todavia, para Benjamin, “quando a arte ocupa dessa maneira o centro da existência, fazendo do homem uma manifestação sua, em vez de reconhecer o seu fundamento – não criador, mas eterno pretexto das suas criações – toda a reflexão sóbria cai pela base” (BENJAMIN, ODTA, p.104; GS I p.281) uma vez que se perde o equilíbrio justo daquilo que Nietzsche tinha pensado como prazer. Na medida em que é refém de uma vontade absoluta, que desvaloriza a si mesma e ao mundo de representações, tanto a palavra e sua força imagética dissolvem-se “em visões do coro e dos espectadores”, como a tragédia perde sua “factualidade histórica” (BENJAMIN, ODTA, p.105; GS I p.282). Desse modo, na libertação nietzschiana de uma interpretação ética do mundo que via que as “ações e comportamentos dos personagens do drama podem ser utilizados para análise de problemas morais do mesmo modo que se usa um manequim para ensino de anatomia” (BENJAMIN, ODTA, p.105; GS I p.282), ao negligenciar a crítica da tragédia do ponto de vista do campo moral, Nietzsche:

Afastou-se da interpretação epigonal da tragédia sem a refutar. De fato não dedicou atenção crítica a sua noção central, a doutrina da culpa e da expiação trágicas, porque deixou deliberadamente a essa teoria o campo dos debates morais. Tendo negligenciado essa crítica, ficou-lhe vedado o acesso aos conceitos da filosofia da história e da religião decisivos para clarificar a essência da tragédia. (BENJAMIN, ODTA, p.105; GS I p.283)

Em sua pretensão de renovação histórica das tragédias áticas, Benjamin não deixava de perceber em Nietzsche os reflexos de um ideal que falseava a história na constituição da lenda nacional a partir da *mimesis* e da *Kultur*. Neste sentido é que, para Benjamin, sem refutar a interpretação clássica e epigonal da tragédia, Nietzsche também se filiava ao legado formativo da *Bildung*, inaugurada por Winckelmann, manifestando “que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade grega, pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação do espírito alemão através do fogo mágico da música” (NIETZSCHE, 2007, §20, p.120), de Wagner. Convivendo com a Guerra Franco-Prussiana e os conflitos do período de unificação da Alemanha, a esperança de Nietzsche era, a partir do renascimento do ideal da arte grega, puramente estética na tragédia, despertar do espírito dionisíaco alemão para civilização alemã e sua realização como uma grande nação. Enquanto, na disputa das discussões estéticas, Nietzsche busca um tratamento adequado com relação a filosofia da tragédia, no plano de fundo mostrava este longo caminho de formação, segundo qual os gregos alimentavam o espírito alemão na fundação mítica e heroica da Alemanha e de uma germanidade que perdurou até o pós-guerra. Com

²¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo: tentativa de autocrítica. In. *O nascimento da Tragédia*. Op. Cit. 2007. Cabe lembrar que esse ensaio aparece, dezesseis anos após a publicação de *O nascimento da Tragédia*, como um posfácio autocrítico as implicações que Nietzsche, posteriormente, considerou problemáticas em seu estudo, principalmente em relação a Richard Wagner, de quem se afastará na maturidade.

atenção a esse intuito, que percebe também na filosofia de Nietzsche, é que Benjamin convoca seu detrator, o já citado Willamowitz-Moellendorff, para clarificar e afirmar autonomia da tragédia ática com relação à lenda (*Sage*): “a caracterização filosófica da tragédia tem que partir daqui, fazendo-o em plena consciência de que ela não se deixa reduzir a mera forma teatral da lenda. De fato, a lenda é, por natureza, desprovida de tendência” (BENJAMIN, ODTA, p.107; GS I p.285) e de tal modo, não caberia uma reelaboração tendenciosa da tradição e da história a partir da renovação dos mitos para criação de lendas nacionais. “A reelaboração da lenda não busca, de fato constelações trágicas, mas tende a marcar uma tendência que perderia todo seu significado se deixasse de ser lenda, manifestação da história primitiva de um povo” (BENJAMIN, ODTA, p.108; GS I p.285). Ao responder as pretensões pangermanistas de Nietzsche, Benjamin também estava a mirar as tendências ideológicas e nacionalistas de seus próprios contemporâneos²¹⁹.

Todavia, apesar das censuras, ao menos duas concepções nietzschianas se desenvolvem com destaque na análise de Benjamin no drama barroco alemão. A primeira é a ideia de silêncio trágico como estado de solidão do herói, tomadas pela apropriação de Franz Rosenzweig que, como Nietzsche, percebeu na valorização do silêncio do herói em *Ésquilo* a verdadeira ação dramática, de maneira passa a conferir ao diálogo da geração posterior, o declínio da tragédia: “os heróis de Sófocles e Eurípedes não aprendem a falar, mas a debater” (BENJAMIN, ODTA, p.119; GS I p.295). Benjamin se apropria da crítica ao diálogo percebendo sua constituição histórica na *Ágon* como desenvolvimento dos procedimentos legais da justiça e do direito que ele percebe sempre relacionado ao mito e ao ritual religioso, na culpa e na expiação. Na maneira particular de Benjamin, o silêncio do herói estaria relacionado a denúncia do direito como instituição mítica e não histórica. Na tragédia, o maior “desafio do herói, a sua provação mais difícil e dolorosa, consistirá em perseverar na sua causa através do silêncio, já que a linguagem lhe foi negada pela comunidade, a qual pertencem tanto a linguagem quanto as ações heroicas” (CHAVES, 2003, p.71). Entretanto, é justamente nessa afasia do herói que a linguagem trágica verdadeiramente se guarda, contraditoriamente, o silêncio se torna “o refúgio de uma experiência de elevação da expressão

²¹⁹ Na historiografia de seu tempo, Benjamin viu, como nos outros autores que trabalhamos, um “um processo de uma crescente estetização do pensamento de Nietzsche” (CHAVES. E. *No limiar do moderno: estudos sobre Nietzsche Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003, p.192), um sequestro conservador das ideias nietzschianas em dois movimentos que conhecia bem, o Círculo de Ludwig Klages e, novamente, o Círculo em torno de Stefan George. Na efervescência do início do período weimariano, esses grupos ressaltavam que “o mais importante não é a inserção histórica do pensamento de Nietzsche, mas compreendê-lo como uma espécie de lenda, como símbolo, emblema e personagem” que teria como modelo “os heróis míticos da Antiguidade e as lendas sagradas da Idade Média” (CHAVES, 2003, p.193). Benjamin percebia uma tentativa à estetização da política no fascismo pelo falseamento das tragédias gregas na descrição heroica das cenas de guerra, na saga de heroísmo e do destino que, ao seu ver, foi facilitada e fundamentada pelo caráter estético e mítico que a apropriação de Nietzsche, deslocada de seu contexto, traria em detrimento ao histórico. Por isso, mais urgente era mostrar um suposto exagero as dimensões estéticas, um equívoco que Nietzsche talvez não tenha cometido, mas que foi contaminado por sua recepção. Nesse sentido é que podemos compreender a oposição entre o esteticismo com a historicidade salientada criticamente por Benjamin.

linguística” (CHAVES, 2003, p.73). O que o silêncio mostra para Benjamin é que “a palavra do herói, ao romper isolada, a carapaça rígida do si mesmo transforma-se em um grito de revolta”, nele há um ato conciliatório de expiação “que é ao mesmo tempo reprodução e revisão do processo judicial” (BENJAMIN, ODTA, p.119; GS I p.295). Com o direito, a tragédia se manifestava na *Ágon* onde “a comunidade assiste a reconstituição do processo como instância controladora e mesmo julgadora” (BENJAMIN, ODTA, p.119; GS I p.295), vê-se como partícipe das decisões, pois, ela julga o confronto, renova os feitos heroicos e ecoa a vitória e glória do herói. “Visível a todos, o vencedor ali permanece”, o herói, “exaltado pelo povo, a inocência faz-se extremamente necessária a ele que segura nas mãos levantadas o vaso da vitória” (BENJAMIN, FHA, p.107; GS II, p.129). *A felicidade do homem antigo*, dizia Benjamin, se realizava na celebração de sua vitória porque ela simbolizava essa reconciliação “com a cidade, com o bosque, com a sua *eusebeia* dos antepassados (...) com o próprio poder dos deuses” (BENJAMIN, FHA, p.106; GS II, p.128), e consigo mesmo. No silêncio trágico, o que Benjamin parece querer ressaltar, é que a tragédia não funciona apenas no nível da ambiguidade, mas em uma linguagem mais forte que é a do paradoxo; do paradoxo do silêncio que fala, o paradoxo entre as leis do direito com seu verdadeiro impulso de justiça. No tribunal se espera “que apareça a culpa do herói. Mas o que se vê é seu sofrimento mudo. Espera-se, igualmente que os homens sejam julgados, mas o silêncio do herói inverte o sentido da acusação: são os deuses, na sua intolerância que passam a ocupar o banco dos réus” (CHAVES, 2003, p.76). Assim, o paradoxo se caracteriza, “como a força que resiste na tentativa do herói para vencer as forças demoníacas” (CHAVES, 2003, p.76), se mostra entre o herói, que ao seguir seu destino, se vê histórico, entre o mito que se fez história.

Por conseguinte, no tribunal em que o herói exerce o seu direito de permanecer calado, “sem suspeitar da sua importância enquanto fenômeno agônico no domínio do trágico” (BENJAMIN, ODTA, p.110; GS I, p.287), o silêncio do trágico apreendido por Nietzsche também, expressa, no desvelamento do direito, o encanto mítico da própria história como eterno retorno, ou pelo menos à maneira que Benjamin o leu e o modificou. No eterno retorno encontramos a segunda herança do pensamento nietzschiano em Benjamin, um legado que se faz determinante na interpretação dos dramas barroco alemães e seu contexto histórico-teológico. Com o direito vemos a maldição ancestral concebida no destino ser exorcizada de sua esfera natural e mítica para ser internalizada e individualizada por uma concepção histórica de uma sociedade não-mítica no direito. Contudo, a partir do momento em que é o direito que, nessa temporalidade moderna, se torna responsável para a naturalização de um sentimento de culpa e imposição do destino aos vivos, Benjamin não enxerga a transposição do mito para uma verdadeira historicidade, mas a transformação daquilo que se considera o domínio da história, em natureza. O destino que agia

sob uma ordem natural do mundo é transposto para uma ordem, supostamente, científica que, longe de quebrar a ordem causal dos acontecimentos - afinal, a sentença jurídica é deferida de acordo com uma causalidade - procura as manifestações da fatalidade no tempo e no espaço como obra inexorável do destino que, por sua vez, se desenvolve como um nexo de culpa aos viventes que se vêem impedidos de salvação e transcendência. A atuação do direito não permite redenção, sempre há uma cruz para alguém, o direito também está destinado a distribuir destinos, sempre há um novo destino a ser determinado, por isso que, apesar da individualização da culpa, ela sempre retorna transpassando indivíduos e sociedades, lugares e tempos. Na impossibilidade de transcendência ao destino, o direito revela “sua ligação primordial com a vida natural, com as forças da natureza” (CHAVES, 1993, p.266)²²⁰. Mais do que aproximar o processo histórico das características naturais, o eterno retorno revela a própria natureza da história, e, vista desta maneira, sua dependência com a esfera mítica que pretendeu superar. Por isso que relacionado ao destino, Benjamin pode aproximar juízes e cartomantes como personagens deste tempo parasitário em que nada muda, um tempo circular que “não conhece presente, pois ele pode a todo tempo ser igualado a um tempo que já passou”, nesta perspectiva “do passado e do futuro só conhece variações” (CHAVES, 1993, p.257). Ao mesmo tempo, não podemos conceber este tempo nele mesmo como autônomo, no destino expressa-se uma temporalidade dependente de outro tempo, muitas vezes uma ordem superior, que impulsiona o seu movimento. De tal maneira, como tempo parasitário, retratado no drama barroco alemão, é que se estabelece um eterno retorno onde na aparência da história vemos apenas a forma circular de um tempo que nada reconcilia e nem estabelece o novo.

Desse modo, Nietzsche aparece como um ponto central para a constituição da interpretação benjaminiana sobre o drama barroco. Ao mesmo tempo em que sua resposta a filosofia do trágico não busca um puro rompimento, mas uma atualização baseada na caracterização simbólica do coro que identifica a palavra com a música, o lirismo com a estética, e, a racionalidade apolínea com a sensibilidade impulsiva dionisíaca, vemos também o silêncio do herói trágico apresentar, para Benjamin, um incomodo da linguagem com a unidade deste mundo em reconciliação, invertendo posições e apresentado as fraturas deste mundo que se diz histórico. Na mesma medida em que a postura esteticista da filosofia de Nietzsche, ao romper com a moralidade que vimos em Schiller, ainda se mantem em uma linha do tempo classicista, buscando a constituição formativa do caráter nacional a partir de uma concepção mimética da tragédia grega que Benjamin encara como um falseamento do histórico, uma concepção histórica posterior de um Nietzsche mais maduro, o eterno retorno, oferece a conceitualização básica do desenvolvimento histórico do

²²⁰ CHAVES, Ernani. *Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1993

interior dos dramas barroco de origem alemã. Como o seu grande mestre Schopenhauer, que em sua confusão simbólica entendeu “a tragédia como drama trágico” sendo “entre os grandes metafísicos alemães depois de Fichte (...) aquele que menos se aproximou do drama grego”²²¹, mas que por isso, “viu no drama moderno um estágio superior de desenvolvimento” que “permitiu-lhe pelo menos situar o problema” (BENJAMIN, ODTA, p.113; GS I p.290), e ainda que não soubesse distinguir da concepção de símbolo, chegou “perto a essência da alegoria” (BENJAMIN, ODTA, p.172; GS I p.338). Nietzsche ainda amarrado em um véu esteticista de matriz classicista e pretensão simbólica pode não ter dado o tratamento histórico que Benjamin esperava ao tema do trágico, mas forneceu conceitos fundamentais para descoberta da alegoria e do caráter histórico do drama barroco alemão, temas de nosso próximo capítulo.

²²¹ Para Benjamin, dentre os grandes metafísicos alemães, Schopenhauer foi aquele que menos entendeu a concepção do trágico entre os gregos muito por causa da maneira que desenvolve sua própria metafísica. Munido dos conceitos de vontade e representação, a reflexão schopenhaueriana se dá por duas vias, a apresentação do conteúdo trágico e seu efeito sobre o espectador. Como Roberto Machado nos indica, em relação ao conteúdo a tragédia aparece como um infortúnio por apresentar a miséria humana: “Na tragédia, é o lado terrível da vida que nos é apresentado, a miséria da humanidade, o reino do acaso e do erro, a queda do justo, o triunfo do malvado; coloca-se, assim, sob nossos olhos o caráter do mundo que se choca diretamente com nossa vontade” (MACHADO, 2006, 183). Colocando-se na forma poética como objetivação da vontade, o infortúnio trágico representa a luta da própria vontade consigo mesma, no sofrimento trágico deve haver a purificação como negação da vontade. No modo de purificação do sofrimento é que estabelece o segundo ponto como crítica a catarse aristotélica e o efeito trágico no espectador. Para Schopenhauer o temor e compaixão não despertam nada além do que uma excitação no público, eles são artifícios que mediam o interesse, mas não a finalidade do trágico; o produto final do efeito trágico verdadeiramente seria a resignação. No seu ponto de vista a maneira de apresentar a catástrofe na tragédia como algo natural a vida acalma a vontade e conduz, como reconciliação, a renúncia da vontade de viver. Ora, ao abdicar a vontade de viver o que se tem é a negação da própria vontade como resignação, o efeito trágico traz a consciência do espectador o conflito da vontade consigo mesmo no sofrimento do personagem e desperta prazer na medida em que fica claro para ele a necessidade de libertar-se dela. (Cf. MACHADO, 2006, p.p.183-186)

Capítulo 3. Uma história da filosofia do trágico: Benjamin e a crítica do barroco alemão.

3.1. Um método desviante: judaísmo, história cultural e crítica de arte.

Ao abriremos o livro do Barroco, Benjamin nos desenha de imediato uma das mais bonitas e decisivas imagens de pensamento sobre o seu método crítico e desviante, a imagem de mosaico. Genuinamente uma forma medieval de apresentação, o mosaico floresce como um painel que “não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado” (BENJAMIN, ODTA, p.17; GS I, p.208). Como uma coleção de peças separadas e unidas harmoniosamente em um painel, no mosaico vemos dois extremos corroborarem para que a verdade de uma imagem se mostre. Os mosaicos “se compõem de elementos singulares e diferentes; nada mais poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade” (BENJAMIN, ODTA, p.17; GS I, p.208). Quando estamos muito próximos nada mais vislumbramos que peças diferentes entre si, dispare e autossuficientes cobrando sua singularidade ao destoar de sua relação com o fundo. Ao mesmo tempo, cada pastilha em sua individualidade partilha de uma estrutura comum, uma parede que as une, que as põe juntas, lado a lado, dando sua relação com o todo quando nos afastamos. O mosaico nos mostra a individualidade de cada elemento sem deixar de nos oferecer uma visão geral do todo: cada partícula, em seus pormenores, é fundamental para compreensão da imagem de fundo; a diferenciação das unidades converge à universalidade. “O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e, desse valor depende o fulgor da representação [apresentação/*Darstellung*]²²², na mesma medida em que do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro” (BENJAMIN, ODTA, p.17; GS I, p.208). Únicas, suas pedras não devem ter relação imediata com a unidade, mas expor na fragmentação suas diferenças, seus limites, pelos quais devemos passar

²²² Em seu *Prólogo*, Benjamin fará uma diferenciação entre a representação (*Vorstellung*) e a apresentação (*Darstellung*) em sua relação com as ideias. Essa diferença, que à primeira vista parece sutil entre os termos, exerce fundamental importância em seu método que apresentaremos nesse capítulo. Em seu artigo *O conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*, Jeanne Marie Gagnebin busca tentar eliminar a confusão entre esses termos, a começar pela questão de sua tradução como aqui vemos. Tanto a edição mais antiga para o português, de Sérgio Paulo Rouanet, como a tradução mais recente de João Barrento, que aqui tomamos, ainda que captem o sentido legítimo que Benjamin quis passar do termo, a ideia de exposição e apresentação, traduzem *Darstellung* por representação, podendo causar mal-entendidos na interpretação do texto. Por isso, ao bater a tradução com o original, tal como fizemos com o termo *Trauerspiel*, todas as vezes que apresentarmos a tradução dessas edições em forma de citação, indicaremos em colchetes o sentido correto, acompanhado de sua versão em alemão. (Cf. GAGNEBIN, J.M. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*. Kriterion. Vol.46. nº112. UFMG: Belo Horizonte, 2005, p.p.183-190)

como se fossem diversos graus e camadas para a apreensão de sua totalidade; o mosaico não simula uma continuidade da imagem, ela é montada em seus cortes e na contemplação da heterogeneidade por onde reside seu valor de verdade. A pasta de vidro que cria o efeito de fragmentação ao marcar as fronteiras, a distância e a separação de uma com a outra, afirmando apenas o elementar, ao mesmo tempo, mostra como e, porque, elas se unem em algo maior que é a imagem apresentada, o conjunto da obra, o todo²²³. A beleza do mosaico é que o total aparece sem excluir as particularidades, é retratado sem esconder suas fraturas e rupturas. Na sua crítica epistemológica à tradição metafísica e aos epígonos que sepultaram o barroco alemão à vala comum, Benjamin marreta os relicários para, com seus cacos, constituir seu próprio mosaico. Os pensadores que trouxemos aqui, na mesma medida em que não foram poupados da crítica benjaminiana, também serviram como joias distintas, apropriadas para formação de seu próprio entendimento histórico da arte, passando pelas camadas que cada um representou para constituição do tema do barroco alemão. Benjamin foi como uma pasta de vidro que uniu a poeira de constelações próprias e delineou suas fronteiras, para constituição de uma outra dimensão do universo, fechada em si mesmo, como é o drama barroco alemão. Diante desse mosaico de ideias deixaremos de lado a coloração específica de cada pastilha, vislumbrada anteriormente, para contemplação da própria imagem que Benjamin criou do barroco alemão, desviaremos do brilho que essas poeiras cósmicas saltavam ao olhar em direção as regiões mais fronteiriças dessa matéria escura que as une, chega o momento de clarificar a exposição metodológica de sua crítica de arte.

O elogio ao mosaico antecipa uma solução aparente as preocupações e dificuldades metodológicas que Benjamin se ocuparia ao mirar o drama barroco alemão. Desde a tese sobre o romantismo alemão até o ensaio sobre Goethe, Benjamin havia desenvolvendo e consolidando um método próprio de crítica de arte que desse conta de expor a verdade filosófica de uma obra de arte, em sua singularidade, em confrontação com a história e sua recepção empírica. A crítica, como Benjamin entende, tem muito pouco haver com a concepção romântica de um julgamento da obra “que faz dela um método de consumação” do gosto, mas sim com a “constituição e desdobramento, a partir da obra e para além dela, de uma ordem que lhe seria inerente” (GAGNEBIN, 1980, p.219)²²⁴. Ao compreendê-la como uma condição de possibilidade de abertura

²²³ A ideia de mosaico pode ser comparada a uma imagem teológica que Benjamin expressara em uma primeira versão de sua introdução para sua *Dissertação*. Seguindo uma lenda Cabala, Benjamin nos conta sobre as pedras que cobrem o Monte Sinai que, de acordo com Salomon Maimon, estariam cunhadas com o desenho de uma folha (árvore). Por mais estranha que seja a natureza desses desenhos inscritos em cada uma das pedras, se revela que elas foram quebradas infinitamente de um grande bloco de pedra. Essa história nos mostraria, como o mosaico, que em suas inscrições, cada fragmento singular de pedra, pode trazer uma informação de um bloco maior, essas inscrições seriam marcas do universal, que se manifesta nas particularidades, os traços macroscópicos que permanecem intactos no microscópico e que nos dão acesso à verdade. (Cf. BENJAMIN GS I, p.934)

²²⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin*. Discurso. v.13. n°. Departamento de Filosofia da USP: São Paulo, 1980, p.p 219-230

da obra de arte para sua transformação no tempo e não pelo acabamento que toma a obra de arte como dado encerrado, ele não desconsidera que a obra esteja inscrita em uma produção histórica e é o ponto de partida do comentário crítico, mas insiste que, ao mesmo tempo em que a obra é indissociável de seu caráter histórico, há também, por outro lado, um sentido latente que transcende essa finitude histórica que o crítico deve alcançar como seu teor verdadeiro. Contudo, esse método encararia um novo desafio em sua *Habilitation*, devido a uma mudança de foco: ora, se ao escrever sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, Benjamin o aplicara em uma obra de arte específica, agora era preciso se ocupar de outro fenômeno, um gênero inteiro para qual queria fornecer dignidade estética. O novo objeto de análise apresentava um problema duplo para Benjamin, se de um lado, “ao mesmo tempo em que seria necessário reformular a relação entre a singularidade das obras particulares e a universalidade do gênero, de modo que não perdesse a especificidade das obras particulares”, por outra via, “também seria preciso enfrentar a questão mesma do gênero literário, tal como formulada na tradição estética e na filosofia da arte de seu tempo” (GATTI, 2009, p.83). Benjamin não via esses dois problemas dissociados, mas imbricados e articulados, e, como metáfora a primeira questão, o mosaico não deixava de responder as necessidades do exercício crítico para uma historiografia estética que limitava a potencialidade da arte ao se desenvolver com pretensão científica. Em uma carta ao seu orientador Florens Cristian Rang de 9 de dezembro de 1923, Benjamin expressa um sentimento cético sobre a apropriação metodológica positiva de seu tempo, colocando em dúvida, até mesmo, a história da arte. Diz ele:

No que se refere ao trabalho que agora tenho em mãos, é curioso que ele me impõe nos últimos dias precisamente as questões que a tua última carta me colocou, sob a forma de tuas próprias reflexões e ideias. (...) Ocupa-me nesse momento, concretamente, a questão de saber como as obras de arte se relacionam com a vida na história. E cheguei já à conclusão: a de que não existe história da arte. (BENJAMIN, ODTA, p.296; GB II, p.p.321-322).

O veredito fatalista sobre a possibilidade de uma história da arte vinha, exatamente, como uma crítica ao encadeamento sucessivo das obras de arte que se dispunham continuamente em generalizações historiográficas, sem apresentar um vínculo entre o exame mais detido de sua essência com a relação extensiva de proximidade que estabelecem entre si, mas, sobremaneira, significava que, na ausência de um solo comum em que as obras pudessem compartilhar sua intimidade, devêssemos renunciar a possibilidade de estabelecer seus vínculos históricos, muito pelo contrário. Quando Benjamin denuncia a história da arte, ele só o faz como um mestre cuja esbofeteia a bela adormecida para acordá-la da ilusão de um príncipe vestindo os trajes da ciência e nisso a aproxima da própria história da filosofia que se fecha em sua pretensão

sistemática²²⁵. “A relação essencial entre obras de arte é de natureza intensiva. Nisto, as obras de arte assemelham-se aos sistemas filosóficos, na medida em que chamada ‘história’ da filosofia é a história desinteressante de dogmas ou mesmo de filósofos” (BENJAMIN, ODTA, p.297; GB II p.322). Aqui o desinteresse não entra como um atributo negativo, mas sim como uma qualidade do olhar filosófico, ‘desinteressado’, para apreensão da verdade e sua conexão com a história. É aí, que a crítica de arte de Benjamin também passa a ser uma crítica epistemológica, como anunciado em seu *Prólogo*. A relação de equivalência entre o fazer filosófico e o trabalho crítico nas artes não é despropositada, é nesse mesmo sentido que Benjamin interpretará *O Banquete* de Platão²²⁶ como “o documento mais significativo a este respeito” (BENJAMIN, ODTA, p.18; GS I p.210), na medida em que declara a verdade, bela. Por mais que o ensaio platônico seja categórico ao ilustrar a verdade como “conteúdo essencial da beleza” (BENJAMIN, ODTA, p.18; GS I p.210), essa relação, para Benjamin, assume menos um caráter de valoração e identificação estrita de uma para com outra e sim uma indicação de aproximação da filosofia e da arte a partir de seus respectivos objetos, sobretudo, no seu método de busca. Na sua analogia, Benjamin assume que essa aproximação com a verdade deve ser compreendida pela descrição dos vários graus de desejo erótico apontados no *Diálogo* platônico, a beleza, enquanto signo desse desejo erótico, apareceria como a força motriz

²²⁵ Após retirar sua candidatura a livre-docência pelo risco de reprovação, Benjamin compôs uma versão alternativa do prefácio endereçado à Universidade de Frankfurt que mandou em carta para Scholem. Ali ele recontava a história da Bela Adormecida em referência a filosofia, mas, principalmente em relação a sua versão acadêmica que o rejeitava. Na sua versão da fábula, a filosofia “dormia no seu próprio arbusto espinhento e então, depois de muitos anos, acordou. Mas não foi por um beijo de um príncipe afortunado. O cozinheiro a acordou, ao dar-lhe uma sonora bofetada, que ressoou por todo palácio, com sua energia encarcerada por tantos anos” (BENJAMIN, GB II, p.418) Ao falar de seu trabalho dizia que “uma criança linda dorme atrás dos arbustos espinhentos das próximas páginas. Não deixe qualquer príncipe de fortuna, enfeitado com o deslumbrante equipamento científico, chegar perto. Pois, no beijo de noivado ela pode esbofetá-lo. Melhor que o autor a desperte, reservando-se a tarefa do mestre cozinheiro.” (idem, ibidem) E conclui: “Já é hora para essa bofetada ressoar pelos campos da ciência. Então, despertará também esta pobre verdade, que tendo se espetado numa roca fora de moda, indevidamente pensou que podia fiar-se no arquivo armadilha de uma toga professoral” (idem, ibidem). Susan Buck-Morss, de quem pegamos essa tradução, nos conta que ao mostrar essa passagem para Asja Lacis, esta sugeriu apenas para ele escrever em sua dissertação que seria publicada a seguinte frase: “Rejeitado pela Universidade de Frankfurt am Main” (Cf. BUCK-MORSS- Susan, *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2011, p.p 46-47, nota 91)

²²⁶ Beatrice Hanssen nos mostra que a eleição de Platão por Benjamin não foi despropositada. Em carta de 9 de dezembro de 1923 para Florens Christian Rang, que tinha o impulsionado na direção das doutrinas platônicas, Benjamin considera que buscava encontrar um terreno comum entre a doutrina das ideias delineada por Platão em relação à arte e a natureza e a hermenêutica da interpretação de textos históricos meio a elas. A preocupação de reatualizar a teoria platônica para uma recepção histórica estava, completamente, inscrita em seu contexto, dominado pela perspectiva de Max Scherer, ainda preso ao dualismo platônico de um mundo imutável das ideias e a contingência histórica. Em *A ideia de História Natural (Die Idee der Naturgeschichte, 1932)*, Adorno apresenta duas respostas a posição dominante, a de Martin Heidegger que em *Ser e Tempo (Sein und Zeit, 1927)* reconhecia esse entrelaçamento inextricável entre natureza e história a partir de uma ontologia que se mantinha fiel às suposições da filosofia transcendental e, por outro turno, Benjamin que, ao se concentrar na decadência e transitoriedade da História natural, abria uma interpretação não idealista da história em seu *Trauerspielbuch*. Benjamin não apresentará um platonismo puro ou convencional, mas uma interpretação própria das Ideias que, fundida com elementos do judaísmo, não se manifestam em relação de hierarquia com fenômenos e se inscreve na linguagem. (Cf. HANSEN. Beatrice. *Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiel*. In. MLN Vol.110 n°4. The John Hopkins University Press: Baltimore,1995, p.p. 809-833

que levaria aquele que a contempla para a verdade. No belo, Benjamin vê “a indicação da aparência sensível como caminho para se chegar a verdade” e é a ele que segue para constituição de seu método. Ao tomar a figura mitológica de Eros, Benjamin apresenta uma imagem do trabalho do crítico e do filósofo que se deixa seduzir pela bela aparência em busca da verdade. Eros é aquele que “não trai o seu impulso originário ao orientar seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela. E o é, não em si, mas para Eros” (BENJAMIN, ODTA, p.19; GS I p.211). Ao se lembrar que Eros, que não é um Deus, mas um *Daimon*, uma condição intermediária entre homens e deuses que o faz almejar a busca pela perfeição divina ainda que se mantenha imperfeito²²⁷, Benjamin nota que seu amor é humano, “o ser é belo para aquele que ama e não em si” e “o mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que busca” (BENJAMIN, ODTA, p.19; GS I p.211). Aqui fica evidente um caráter relativo da subjetividade daquele que ama depositada naquilo que se ama que não pode se colocar como critério objetivo da verdade na constituição epistemológica da crítica filosófica da arte, é por isso que Benjamin reconhece em seu epíteto metafórico uma condição essencial da verdade que não se deixa dominar:

O belo permanece na esfera da aparência, palpável, enquanto se reconhecer abertamente como tal. Manifestando-se como aparência, e seduzindo enquanto não quiser ser mais do que isso mesmo, atrai a perseguição do entendimento e torna reconhecível a sua inocência apenas no momento em que se refugia no altar da verdade. Eros segue-o nesta fuga, não como perseguidor, mas como amante; e de tal modo que a beleza, para ser aparência foge sempre dos dois, entendimento por temor e amante por angústia. E só este pode testemunhar que a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça. (BENJAMIN, ODTA, p.19; GS I p.211)

No resgate da definição originária do filósofo, Benjamin o coloca ao lado de Eros como amante da verdade e não o investigador que a atemoriza com seu entendimento²²⁸. Benjamin evoca

²²⁷ Na sua *Afinidades Eletivas de Goethe*, Benjamin apresenta Eros nessa categoria, na medida em que “o amor, cujo *Daimon* é Eros, não é um fracasso evidente, mas sim um validamento da imperfeição mais profunda, a qual se ajusta à natureza do próprio homem” (BENJAMIN, AE. p.100; GS I p.187). Sigrid Weigel destaca como essa relação dialética, onde o amor só é realizável e referido na imperfeição humana, se expressa em Eros fazendo dele um *daimon* e não um Deus em na concepção perfeita do amor. (Cf. WEIGEL, S. Fidelity, Love, Eros. In. *Walter Benjamin and Theology*. Fordam University Press: New York, 2016, p.83). Luciano Gatti mostra como essa relação como constitutiva de Eros que com “amor pelo imortal e desejo de plenitude, se define pelo movimento de passagem da imperfeição para a perfeição” (GATTI, 2009, p.93). Então não há uma infidelidade de Eros, como Benjamin aponta, quando este se alça para a filosofia. No impulso de se dirigir a plenitude, Eros não abandona sua natureza sensível uma vez que a beleza anunciada pela forma exterior como bela aparência tanto mais é bela pela perfeição da ação e do pensamento, pela moral e pela sabedoria de modo que seu desejo orientado pela verdade nada mais é que desejo de saber; é na imperfeição de sua intuição que se entrega a perfeição da beleza que é, sobretudo, de ordem filosófica..

²²⁸ Kyle Keefer and Tod Linafelt nos mostram que “o mundo é resultado de uma explosão da energia erótica, do êxtase de um Deus que, em seu ato de criação, estando fora de si mesmo, talvez esteja literalmente ao lado de Eros”, em uma concepção teológica, Ele tanto desejaria o mundo como desejaria um mundo de desejos, se colocando de maneira alegórica como sujeito do desejo em sua criação e objeto do desejo desse mundo desejante (Cf. PLATE, S. Brent, *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics*. Routledge: London, 2005 p.75). Na filosofia a morada de Deus é a verdade, é ela que é sujeito e ao mesmo objeto do amor do filósofo que, em seu estado natural de imperfeição, como Eros, não podem prescindir da inclinação dos sentidos em seu impulso de se dirigir a ela

na verdade um estatuto próprio que não se deixa confundir com o subjetivismo daquele que a alça como bela para si. “A verdade é como uma mulher que dança sob o véu. Não se trata de desvelá-la, muito menos surpreendê-la em sua intimidade. A verdade aparece na superfície: manifesta-se no movimento da própria dança em que o véu deixa-se entrever” (BERDET, 2018 p.446)²²⁹. Como um *voyeur*, o filósofo deve-se deixar atrair por esses movimentos sutis e sensuais, sem nunca ameaçá-la em seu palco, sem nunca atingir a sua nudez; o filósofo será aquele se deixa seduzir pela beleza da verdade e a contempla, mas que nunca se apropria dela. Nesse caminho a beleza que o seduz é por onde a verdade se manifesta, como guia ela é o próprio caráter de apresentação dessa verdade, nisso se estabelece uma relação essencial com o belo, uma vez que a verdade nunca aparecerá por si mesma, mas sim sob o véu de uma configuração sensível. Com seu brilho, o belo permanece na esfera da aparência seduzindo e atraindo para a verdade que se apresenta por ele e onde se esconde quando é reconhecido para que não perca o seu brilho. Nesse jogo de amor e fuga, é o mistério que seduz, o desejo que nunca deixa se realizar é o que atrai cada vez mais o amante filósofo em busca da sua perseguida amada e, por isso, só a verdade pode se revelar, sem nunca deixar se possuir, com risco de perder seu brilho, sua beleza, seu interesse. O amor do filósofo para com a verdade só pode ser ‘platônico’.

Essa conexão estabelecida entre a verdade e o belo é indicativa para o desvio filosófico em relação ao seu método convencional. Tal como no aparato crítico consolidado que encerrava as obras de arte, Benjamin denuncia no fazer filosófico a personalidade acabada que a forma de representação sistemática quer lhe conferir, colocando como régua para o conhecimento, não uma pretensa verdade, mas a adequação entre sujeito e objeto na consciência²³⁰. Nesse sentido para ele se faz imperativo para “literatura filosófica o ter de confrontar-se com a questão da representação [apresentação; *Darstellung*]. Na sua forma acabada, essa literatura apresentar-se-á como doutrina, mas o simples pensamento não tem o poder de conferir esse caráter acabado” (BENJAMIN, ODTA, p.15; GS I p.207). Ao se debruçar sobre o fazer filosófico, Benjamin apontará uma diferença entre a representação (*Vorstellung*) que se expressa em um sentido mais fechado, na relação sistemática, onde o conhecimento objetivo é produto da adequação da representação do sujeito em relação a um objeto, isto é uma ação intencional da consciência sobre o objeto, e a apresentação (*Darstellung*)

²²⁹ BERDET, MARC. *Como Walter Benjamin escrevia*. In. Novos Estudos. Vol 37. nº3. São Paulo, 2018. p.p.445-455.

²³⁰ Apesar do título original dado por Benjamin para seu *Prólogo, Erkenntniskritische Vorrede*, literalmente, poder sugerir uma crítica transcendental as condições de possibilidade do conhecimento, as suas intensões caminham para outra direção. (Cf. HANSSEN, 1995, p.820) Richard Wollin apresenta nos esforços epistemológicos de Benjamin uma “tentativa de reestabelecer a disciplina da metafísica, e, assim, assegurar acesso ao mundo do numeno” (WOLLIN, Richard. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. Berkeley: University of California Press, 1994; p.90), isso implica em um afastamento da abordagem crítica do viés identitário e fenomenal do racionalismo kantiano em um duplo sentido: “a crença de que o ser do objeto deveria corresponder a priori a estrutura do conceito, mas que também se dá devido a advertência kantiana a respeito da necessidade da filosofia permanecer dentro dos limites da experiência fenomenal”. (WOLLIN, 1994, p.p.90-91).

da verdade que se contempla partindo do objeto para uma consciência inintencional que não o submeta como posse ou conhecimento conquistado. Essa segunda apontaria para um caráter dual da apresentação no fazer filosófico, a verdade só existe enquanto apresenta a si mesma para filósofo que, por sua vez, também tem que apresentá-la, só que como uma ideia a partir da reconstituição descritiva da maneira em que ela se apresentou. Ou seja, não há apenas uma complementariedade entre a verdade e aquele que a persegue, como há também a percepção de que a verdade é independente do sujeito que a apreende. Com dignidade própria de “um ser inintencional, formado por ideias” (BENJAMIN, ODTA, p.24; GS I p.216), a verdade se mostraria na morte da intenção, ela “nunca se manifesta em relação, muito menos uma relação intencional. (...) o procedimento que lhe é adequado não será assim, de ordem intencional cognitiva, mas passa sim, pela imersão e pelo desaparecimento nela” (BENJAMIN, ODTA, p.24; GS I p.216). De tal maneira, a verdade não seria o produto de uma adequação entre consciência e objeto como na representação, mas uma realidade em si que antecede o sujeito do conhecimento; a filosofia não pode conferir um caráter acabado a apresentação da verdade por mediação de um sistema *more geométrico* que operando por conceitos busca regular e dominar a verdade, a perdendo²³¹. Para Benjamin “o conhecimento é um haver” em que “o seu próprio objeto é determinado pela necessidade de ser apropriado pela consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. É próprio dele um caráter de posse, para o qual a representação [apresentação] é secundária” (BENJAMIN, ODTA, p.p.17-18; GS I p.209), o que o distancia da verdade. O conhecimento faz do método o caminho para se buscar a verdade, instrumentaliza ele em torno de um fim, ao contrário da verdade, que faz do método a sua própria forma de apresentação, como apresentação de si mesma. O método nada mais seria que a forma da verdade, uma forma que não se apresenta apenas como uma estrutura na consciência, mas como ser. As ideias não são apenas produções de nexos lógicos causais de uma consciência, mas um ser que aparece para outro²³². Mais preocupado na demonstração geométrica que adequa um objeto

²³¹ Ao citar, expressamente, a geometrização da filosofia pelo método, Benjamin data a pretensão do conhecimento como uma herança de René Descartes que perdura em filosofias como a de Kant ou até mesmo Edmund Husserl. A “morte da intenção” se direciona justamente a primazia que o sujeito tem no conhecimento, a verdade é não intencional porque não se define em relação ao sujeito, ela existe por si mesma, independente de inclinações externas a ela. Não cabe ao sujeito representá-la a partir de sua intencionalidade, mas apresentá-la por uma imersão nela. (Cf. HANSSEN, 1995, p.820; WOLLIN, 1994, p.93)

²³² Fred Rush ao considerar que “a chave para reconstruir e avaliar as visões de Benjamin no *Prólogo* é a sua concepção de Ideia” (RUSH, Fred. *Jena Romanticism and Benjamin's Critical Epistemology*. In. BENJAMIN, Andrew; HANSSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002. p.133). Concebidas como forma de evitar o idealismo daqueles que acham que “temos um acesso especial não-sensível para elas primeiro, para depois retornarmos a compreensão da estrutura do mundo liderada pelo conhecimento que nós temos adquirido dele” e o empirismo daqueles que “roubam as ideias de sua realidade essencial como entidades não mentais” (RUSH, 2003, p.133), Benjamin tomara as Ideias como “entidades reais que habitam um mundo completamente inteligível que não são dadas nem empiricamente e nem são pré-concebidas” (RUSH, 2003, p.133). De tal maneira elas não poderiam aparecer nem como corpo de um conhecimento - “ideias não são teóricas e nem teorias” - tampouco são “reguladores que guiam a construção de teorias” (RUSH, 2003, p.133). Elas não seriam uma produção a prior da consciência humana, mas sim, um ser em sua própria realidade que apresenta uma verdade a qual está identificada. Nesse platonismo benjaminiano,

aos seus conceitos, o filósofo se distrai para o momento da revelação e deixa de compreender o estatuto ontológico próprio e verdadeiro daquilo que quer ser contemplado e não enclausurado. Por isso que Benjamin afirma que “se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação [apresentação] da verdade, então aquilo que mais importa é a sua forma, e não sua antecipação em um sistema” (BENJAMIN, ODTA, p.16; GS I p.p.207-208). Movida pelo caráter cientificista que se inaugura no pensamento matemático do século XVII, mas que se consolida e torna-se autônoma durante o período oitocentista, a filosofia capturava o conhecimento, universalizando-o e falseando-o como verdade, sem possuir a autoridade doutrinária sobre esse domínio e, o mesmo, se passava pretensão histórica da arte que não apreende nem seu conteúdo e, nem sua forma.

Para Benjamin, a filosofia, “como uma história de problemas em que a cada momento se corre o risco de perder o contato com a extensão temporal, para se passar a fazer interpretação intemporal e intensiva” (BENJAMIN, ODTA, p.297; GB II p.322), não poderia ser invocada a maneira dos geômetras a fim de sacrificar a própria ‘historicidade’. Esta não apareceria pelo domínio dos fatos encerrados em si mesmo como conhecimento, mas pela interpretação do filósofo às ideias que se apresentam fugazes e vacilantes, estabelecendo saltos entre o passado e o presente e abrindo conexões entre épocas diferentes. Com mesma natureza intensiva, o filósofo berlinense assume para o campo estético que “à historicidade específica das obras de arte também não se chega pela ‘história’ da arte, mas por sua interpretação. De fato, na interpretação se manifestam conexões das obras umas com as outras que são intemporais e no entanto não deixam de ter sua importância histórica.” (BENJAMIN, ODTA, p.297; GB II p.322). Essa postura que parece subjetivista, do ponto de vista histórico, quando miramos a interpretação do filósofo, não deixa de exprimir um forte olhar metafísico e sobretudo teológico sobre a história, na medida em que deve ser analisado pela perspectiva do objeto eidético que se deixa olhar. Desse ponto de vista metafísico, “as mesmas forças que, no mundo da revelação (que o mesmo é dizer, da história), ganham dimensão temporal explosiva e extensiva, manifestam-se no mundo da ocultação (que é da natureza e das obras de arte) de forma intensiva” (BENJAMIN, ODTA, p.297; GB II p.322). Na imputação de que a filosofia também não deveria determinar-se pela realidade empírica e sua expressão enquanto conhecimento, a teoria benjaminiana das ideias não deixava de esconder um misticismo judaico. Considerando a obra de arte como um mistério a ser revelado, o segredo como sua forma mais essencial ganha sentido temporal e histórico quando inscrito como verdade revelada

Rush sugere uma adesão a teoria da participação a medida em que podemos encontrar uma verdade porque o particular tem algum grau de participação no universal, os fenômenos são tomados apenas em virtude de sua idealidade.

pela rememoração daquele que a contempla. Benjamin relembra o Sefirat HaOmer²³³ quando indica que “nunca pude buscar e pensar de outro modo, a não ser em um sentido que ousou assim falar, teológico, isto é, conforme a doutrina talmúdica dos quarenta e nove degraus da Torá” (BOURETZ, 2011, p.327)²³⁴. Mas, a Revelação, como vocabulário teológico, é despida de seu teor esotérico na medida em que Benjamin “não pressupõe a anterioridade da revelação da verdade divina como absoluto inalcançável” (GATTI, 2009, p.99); a verdade revelada pela obra de arte não parte da autoridade divina *a priori*, mas do estranhamento entre os materiais que a compõe e uma realidade histórica com coeficiente próprio. Nesse sentido é que “a filosofia não pode mais propor-se ao discurso da revelação, salvo pelo retorno da memória e percepção original” (BOURETZ, 2011, p.323). Fundamental à Revelação, a memória não se apresenta pela “concepção comum de uma acumulação do conhecimento a fim de fazer a filosofia uma anamnese” (BOURETZ, 2011, p.338) até a reprodução de nomes e tempos primordiais, mais sim perceber que a categoria de origem “só entrega o seu segredo se a gente reconhece aí ao mesmo tempo a restauração da Revelação e o caráter necessariamente inacabado de tal restauração” (BOURETZ, 2011, p.337), isto é, do ponto de vista epistemológico, conceber um confronto entre as virtualidades sucessivas da obra de arte e a sua recepção histórica até encontrar, no estranhamento material com a época, no esgotamento de suas modalidades, um momento originário que permita reatualizar a língua adâmica perdida²³⁵; é assim que se daria a redenção do valor de verdade de uma obra de arte que foi historicamente constituída. Por isso, enquanto originária, esta revelação é antes histórica do que lógica.

Não nos é permitido subestimar os motivos teológicos em Benjamin. Presente em boa parte de sua obra, ainda jovem o próprio mencionava que “no dia em que eu tiver minha filosofia, esta será, de certa maneira, uma filosofia do judaísmo” (BOURETZ, 2011, p.278), uma intenção que se modificou durante os anos, principalmente após sua aproximação ao materialismo histórico, mas que continuou a deixar rastros em seu pensamento. Em companhia de Theodor Adorno, Max

²³³ O período de Omer lembra as setes semanas de preparação para recebimento da Torá após Êxodo do Egito. Segundo conta a versão judaica, ao serem escravizados no Egito, os hebreus não perderam apenas a liberdade, mas sua própria espiritualidade ao receber influências pagãs da mitologia local. Os quarenta e nove degraus desse período expressam busca pela ascensão espiritual necessária para se reconectarem aos ensinamentos da religião. Como em uma longa escadaria, subindo um degrau por dia, os Filhos de Israel deveriam mudar cotidianamente uma faceta de seu caráter e aprimorar seus traços de personalidade afim de receber a Torá. A menção de Benjamin a essa passagem é ilustrativa de seu método que busca passar pelas diversas camadas históricas e materiais da obra de arte, como se fossem degraus, para acessar seu teor de verdade; uma ascensão que não se desenvolve de um ponto de vista psicológico, mas sim, da perspectiva da filosofia da história (Cf. BOURETZ, 2011, p.287).

²³⁴ BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro: Filosofia e messianismo*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2011

²³⁵ Pierre Bouretz nos indica aqui uma censura severa de Gersom Scholem, em contrariedade a concepção de Revelação tomada por Benjamin nas suas conversas sobre Franz Kafka. “O problema da Revelação não é, caro Walter, sua ausência de um mundo pré-animista, mas seu caráter inatualizável” (BOURETZ, 2011, p.304). Benjamin, supostamente, teria lido os textos de Kafka em que a Lei se torna indecifrável como uma revelação do universo primitivo das Escrituras, por sua vez, Scholem ressaltava que a Revelação em Kafka era, exatamente, a sua condução para o nada e não atualização dessa passagem dos Testamentos na burocracia contemporânea.

Rychner nos conta sobre uma conversa com Benjamin sobre essa vocação no próprio *Prólogo* do livro do barroco alemão para qual se surpreendeu:

Ele perguntou-me se tinha começado a ler o livro do princípio, pela introdução. Ao que lhe respondi que sim, que é meu hábito começar a ler os livros do princípio. Mas ele me disse que foi a coisa mais errada que eu podia ter feito, porque só se compreende a introdução que está familiarizado com a Cabala (TIEDEMANN; SCHWEPPENHÄUSER, 2013, p.292)

Na ocasião, Rychner, que em sua conta desconfiava também da obra sobre o barroco alemão como uma atividade científico-idealista burguesa, afirmava, sobre o autor, “não haver jamais chegado a saber se Benjamin blefava ou se ele queria de um modo mais ingênuo aparar a censura de ser incompreensível” (BOURETZ, 2011, p.321). O fato é que, como aponta os organizadores de sua obra, “não é particularmente difícil identificar os motivos do misticismo judaico” (TIEDEMANN; SCHWEPPENHÄUSER, 2013, p.292) em sua introdução, mas, para nosso espanto, levantam dúvidas sobre as fontes, uma vez que Benjamin não lia os textos cabalísticos do original. Pierre Bouretz, por sua vez, não deixa dúvidas sobre as fontes desse Benjamin que, “entre o profundo desejo de instalar-se nos estudos hebraicos e a preocupação de sempre proteger os empreendimentos em curso contra a rachadura que tal decisão acarretaria” (BOURETZ, 2011, p.280), acabou erigindo uma muralha em torno desse universo. Ignorando o idioma que pudesse dar acesso aos textos místicos do judaísmo, foi seu amigo Gersom Scholem àquele que lhe fez chegar as letras miúdas da *Torá* e da *Talmud*. Na plural correspondência que trocaram, Benjamin reconhece o feito em uma carta de 25 de abril de 1930 onde se lê: “Eu não tomei conhecimento do judaísmo vivo a não ser na exclusiva forma que ele encontrou você” (BOURETZ, 2011, p.280). No *Prólogo*, esse judaísmo que operou de forma tão significativa na concepção original da história enquanto Revelação, encontra-se também amparado na Tradição enquanto doutrina. Quando Benjamin afirma que a “doutrina filosófica se assenta na codificação histórica” (BENJAMIN, ODTA, p.16; GS I p.207), apesar de estar criticando a representação, seu entendimento se encontra mais em Scholem do que em “seu sentido kantiano, como ciência fundada em preceitos rigorosos”²³⁶ (GATTI, 2009, p.97). Outra carta, de 6 de setembro de 1917, explica esse vínculo:

Instrução significa educação por meio da doutrina no sentido próprio do termo (...) Eu estou convencido que a tradição é o elemento no qual, de maneira contínua, aquele que estuda se transforma naquele que ensina. (...) O saber não se torna um saber transmissível senão naquele que compreendeu que seu saber é um saber transmitido (...) É assim que eu represento a origem metafísica da

²³⁶ Em seu artigo sobre o conceito de Ideia em Benjamin, Hans Heinz Holz nos traz em uma série de cartas a decepção de Benjamin com Kant para nos mostrar que longe da interpretação metafísica canônica, “o que Benjamin entende por doutrina e suas mediações está pensado de maneira absolutamente rabínica. (Cf. HOLZ, H. Ideia. In. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014. p.597)

palavra de espírito talmúdica. A doutrina ou ensinamento é como um mar agitado, mas para a onda (quando a tomamos como imagem do homem) trata-se apenas de abandonar-se ao movimento de tal forma que ela cresça até formar uma crista e então se precipite formando a espuma. Essa enorme liberdade de precipitar-se é a educação, mas precisamente a instrução, o tornar-se visível e livre da tradição, sua precipitação por plenitude viva (BENJAMIN, GB I p.146)²³⁷

Esse longo trecho, que parecia definir as próprias molas da amizade com Scholem, é fundamental para a apresentação da doutrina, não como uma instrução do conhecimento enquanto conteúdo transmitido, mas como o processo de transmissão da verdade. O que importa não é o que foi aprendido durante um ensinar, mas a transformação do aprendido em ensino, da mediação que se ganha codificação histórica como tradição. A forma de transmissão de um conteúdo é assunto de primeira ordem no debate benjaminiano porque é ela que consolida o modo de recepção de um texto filosófico ou de uma obra de arte historicamente, Benjamin se opõe aos critérios de classificação da atualidade sobre o presente e a imediaticidade com que aceitamos esse julgamento anacrônico. “Como uma obra é acolhida, transmitida, integrada na história da literatura, como ela chega a nós através da tradição?” (GAGNEBIN, 1980, p.221) Ao responder essa pergunta, Benjamin percebe que “a história da literatura embalsama como um exemplar do Classicismo ou do Barroco, do Realismo ou do Naturalismo, do pré-Modernismo ou da pós-Renascença, etc, ou ainda decreta-a menor, epigonal ou então glorifica como essencial e única” (GAGNEBIN, 1980, p.221). A própria escolha do drama barroco alemão como tema de estudo, uma literatura transmitida como secundária pela tradição cultural, já era um afrontamento a essa concepção, “a revisão crítica do processo de transmissão de uma obra do passado reveste-se de uma importância epistemológica e política fundamental” (GAGNEBIN, 1980, p.221) era preciso desembaraçar o processo de transmissão “da ganga de imagens feitas que nos impedem perceber o que ela pode comportar em futuros irreduzíveis ao futuro que a tradição lhe reservou” (GAGNEBIN, 1980, p.221). É no romper com a frágil sistemática dessas categorias que Benjamin vai assumir a transmissão de um ponto de vista doutrinário que ao denunciar como falsa a totalidade sustentada pela tradição, não exclui a história, ao contrário, a sublinha como redenção. Tal como o professor que não ensina quando fala diante do público, mas quando o seu ato de aprender passa pelo seu ato de ensinar (Cf. BENJAMIN, GB I. p.146), a doutrina é pensada como uma forma didática de transmissão da verdade que ressalta, sobretudo, seu processo de apresentação da verdade. Nesse processo contínuo de transformação daqueles que estudam naqueles que ensinam, a doutrina não deixa de fazer da tradição um médium uma vez que sua transmissão só ocorre quando nos detemos a um objeto

²³⁷ Para a tradução desse trecho nos apropriamos das traduções já realizadas em língua portuguesa da carta de Benjamin por Joseph Guinsburg, Fany Kon e Vera Lucia Felício no livro de Pierre Bouretz e, Luciano Gatti em seu estudo sobre Adorno e Benjamin. (Cf. BOURETZ, 2011, p.310; GATTI, 2009, p.p.97-98)

intencional deslocado de um contexto anterior. Ela nos implica, mesmo que distanciados, à relação íntima com a história, nos convida diante nosso estranhamento a tal objeto a adentrar e participar de seu processo de reconstituição pelo qual, de um lado, ele nos é transmitido e, de outro, ele é atualizado. Como o estouro de uma onda, a doutrina é um mar de passado agitado pelas correntezas do presente para qual as repetidas ondas se precipitam na orla, há uma remissão ao passado, mas a verdade não se mostra encerrada para o presente que a contempla. Contudo, em seu processo de transmissão, onde a tradição põe em contato de forma aberta e não dogmática, o passado com o presente para contemplação da verdade, o método doutrinário é dependente de sua forma de exposição e, nesse sentido, não pode prescindir da linguagem. Com vistas nisso, recorremos com Benjamin a importância de uma tradição milenar chinesa:

A força com que uma estrada no campo se impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente conforme é lido ou copiado. (...) só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia ao passo que o copista deixa comandar por ele. A arte chinesa de copiar livros era garantia, incomparável, de uma cultura literária e a cópia a chave dos enigmas da China (BENJAMIN, RMU, p.14)²³⁸

Essa *Mercadoria Chinesa*²³⁹ que Benjamin importa para seu método é definitiva para o modo doutrinário de transmissão da verdade. A comparação entre o dedicado copista chinês e o leitor desatento se mostra a luz de uma estrada percorrida a pé e de avião: a dificuldade imposta por aquele que copia se submetendo ao emaranhado de espinhos que cada palavra aguda pode conter é, substancialmente, diferente daquele que confortavelmente lê o texto a luz calma de seus pensamentos. Enquanto o leitor sobrevoa o texto em uma distância segura para interpretá-lo, o copista em seu ato, adentra sua floresta virgem, não como um modo de dominá-la, mas de mantê-la preservada. Ele se arrisca a atravessá-la imergindo em seu processo de transcrição por onde experimenta o próprio fenômeno de escrita que o produziu. Ao vivenciar esse processo, o copista está muito mais próximo da transformação doutrinária do que o leitor instruído por seu conteúdo, em contato direto com o verbo ele simultaneamente participa do processo de continuidade da transmissão da aprendizagem em ensino e se inscreve na tradição em sua cópia. Contudo, a grande chave que Benjamin encontra nessa tradição milenar é revelada pela forma como acontece esse

²³⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2012; Einbahnstraße, *Gesammelt Schriften*, Band IV. Op. Cit, 1974, p.p. 85-150

²³⁹ Esse fragmento traduzido por *Mercadoria chinesa* por João Barrento também é traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho por *Porcelana chinesa* que dá uma ideia mais próxima ao nome dado por Benjamin ao original, *Chinavaren*, literalmente louças chinesas.

processo, pelo meio que o copista aprende: a cópia enquanto linguagem escrita. “O cerne da tese de Benjamin consiste em mostrar que a verdade é produzida no processo mesmo de exposição. Em outras palavras, a verdade não é concebível como puro pensamento, mas em sua relação íntima com a linguagem, a qual não é oral, mas escrita” (GATTI, 2009, p.96). Ao contrário das narrativas e histórias que passamos por gerações, o que difere essa arte na tradição é a formalização escrita dessa transmissão. As histórias contadas no leito das crianças ou a leitura de uma obra literária em voz alta não nos permite adentrar pelas entrelinhas do texto, podemos reproduzir pela oralidade o conteúdo dessas histórias, como um leitor passando os olhos pelas páginas, mas a transmissibilidade é encontrada apenas quando adentramos as páginas de um texto, nos perdemos em suas estruturas e, em seu íntimo, somos convidados a contemplar a verdade que ele passageiramente nos mostra. Em uma veia filosófica, ao seguir os movimentos do texto, desvendando seus segredos e suas forças miméticas, o copista traduz a verdade para o papel ao invés de buscar dominá-la como representação do pensamento. No ato de cópia ele apenas se coloca como um expositor daquela verdade, sem assumir uma posição de governo sobre ela, de modo que, ao mesmo tempo em que seu método de copiar, imitar e expor a verdade, ao invés de demonstrá-la, já faz parte do que se entende por crítica, ele também é doutrinário.

Por conseguinte, “a referência à doutrina como forma definitiva do texto filosófico vincula a exposição da verdade à tradição histórica e à sua constituição linguística” (GATTI, 2009, p.99). Ainda que o objeto das investigações filosóficas sejam as ideias, é na materialidade linguística que elas se apresentam e são transmitidas de maneira doutrinária. Diante o texto, “o crítico deve ser, primeiro, um comentador, tal como o monge medieval que se aferra ao que ele não compreende no texto, aos elementos carregados de uma historicidade que reduz a nada toda pretensão de compreensão imediata” (GAGNEBIN, 1980, p.220). Deslocado na história, em seu distanciamento e estranhamento para com o texto, ele deve penetrá-lo e explorar seus caminhos desconhecidos, acompanhar seu ritmo e quebrar suas letras, descrever as ideias encontradas como representação mimética da verdade que se apresenta. No exercício dessa forma não imediata de apresentação de verdade, o copista chinês e o monge medieval aparecem como modelos exemplares de contemplação da verdade também pela qualidade do texto ao qual se dedicam: “tal prática impôs-se em todas as épocas para as quais foi evidente a essência não delimitável do verdadeiro, sob uma forma propedêutica que pode ser designada pelo termo escolástico do tratado” (BENJAMIN, ODTA, p.16; GS I, p.208). Aos olhos de Benjamin, o tratado se contrapõe a exposição moderna da filosofia de representação da verdade que, pelo ensaio, organizado por meio de uma ordem de razões, conduz ao encaminhamento lógico-dedutivo e causal que busca definir a verdade, ressaltando a abertura do seu caráter doutrinário que constitui seu método face à apresentação do

objeto. A pretensão científicista que se faz arrogante ao querer encerrar a verdade como conhecimento consolidado é substituída pela modéstia do tratado que “reenvia, ainda que apenas de forma latente, para os objetos da teologia, sem os quais não é possível pensar a verdade” (BENJAMIN, ODTA, p.16; GS I, p.208). Ao tomar a verdade como um ser indefinível, é contra sua natureza sua predefinição em um conceito, ela não cabe como objeto identificado de uma produção a priori da consciência, pelo contrário, ela só pode se apresentar de forma latente, de maneira indireta e aproximada, passando pelas diversas perspectivas da constituição interna do que se contempla. A teologia não aparece, tão somente, como um exercício de fé do filósofo crítico para com a verdade, mas, sobretudo, em sua humildade de pensar o desconhecido, em penetrar naquilo que o objeto esconde, o lado esotérico da verdade, excluído pela sistematização da lógica. Essa referência a teologia, como condição de possibilidade de se pensar a verdade, reivindica de certa maneira a tradição como vimos na doutrina, mas de sobremaneira deve ser entendida como expressão dogmática e de autoridade. “Os tratados serão doutrinários no tom que assumem, mas a sua índole profunda exclui aquele rigor didático que permite a doutrina afirmar-se por autoridade própria. (...) Na sua forma canônica, eles aceitam um único elemento doutrinal – de intenção mais educativa que doutrinária – a citação da *auctoritas*” (BENJAMIN, ODTA, p.16; GS I, p.208). A autoridade no tratado não é a reivindicação do direito divino do saber, mas o direito de citação; se falta ao tratado uma autoridade própria que o caracterize como doutrina, uma didática que o permita ser um canal de transmissão da verdade, na autoridade da citação, há em seu tom um reconhecimento simbólico da tradição, dos fragmentos do passado que resistem ao tempo e cobram sua legitimidade histórica, a medida que se desnudam pela descontextualização de seus vários níveis de investigação. A citação, ao mesmo tempo em que é fonte de tradição, é, também, ressignificada em sua forma de exposição por onde se apresenta a verdade. A autoridade chamada pelo tratado não é a de uma verdade revelada como dogma, mas uma autoridade do objeto de investigação que orienta o seu método de apresentação.

Nesse sentido que “a representação [apresentação] é a quintessência do método. Método é caminho não direto. A representação (apresentação) como caminho não direto: esse é o caráter metodológico do tratado.” (BENJAMIN, ODTA, p.16; GS I, p.208). Em oposição a linha reta pela qual passa a determinação representativa do discurso moderno, o método de Benjamin é um desvio que, ao convidar a mergulhar na imanência de algo e se perder em sua constituição histórica e linguística, nos permite realizar uma interpretação descritiva da verdade daquilo que se apresenta. Na descrição desse método escolástico, Benjamin aponta que “a sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia a própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser

específico da contemplação” (BENJAMIN, ODTA, p.16; GS I, p.208). De tal maneira, não há metas ou fim previsível a ser percorrida com intencionalidade, o crítico perpassa seu caminho como um *flâneur* vagando pelas galerias da cidade, mas, ainda que não se saiba onde o tratado nos levará, ele nunca perde de vista o ponto de qual partiu sempre realizando retornos contínuos, por onde encontra desvios que o permite entrar em novos terrenos e descobrir novos sentidos. O tratado permite o crítico adentrar a natureza das coisas e contemplar sua forma de constituição que só se apresenta de modo fragmentário. Cada uma dessas citações descontextualizadas, desses terrenos contemplados em suas várias perspectivas e significações não tem relação imediata com as outras camadas que se avizinham. É o crítico que em sua exposição deve criar em sua descrição as pontes que ligam essas estruturas, conferindo novas significações, é ele quem deve dar o “impulso para um arranque constantemente renovado” (BENJAMIN, ODTA, p.17; GS I, p.208) da verdade que vislumbrou. Desse modo, ao mesmo tempo em que, no tratado, a exposição da verdade está aberta a uma multiplicidade de configurações que perpassa e muito as formações definitivas e universais pretendidas por uma má filosofia, ela também é interpretada pelo crítico que, em meio a uma constelação de elementos históricos dispersos e fragmentos de pensamentos desconexos, apresenta uma imagem momentânea, particular e ideal daquilo que contemplou.

Como crítico, Benjamin concebe sua livre-docência como um tratado de filosofia da arte que, ainda que se ocupe da materialidade dos dramas do Barroco, não deixa de compreender em seu ponto de vista particularista, uma ideia histórica do *deutschen Trauerspiel* pela qual acredita redimi-lo. Esse Benjamin, que ainda não tomou um contato mais intenso com o materialismo histórico, tem para si que “as grandes filosofias apresentam o mundo na ordem das ideias” (BENJAMIN, ODTA, p.20; GS I, p.212), destacando sua validade, ainda que elas tenham começado a se esboroar. Confirmando a importância da reflexão no trabalho filosófico, Benjamin afirma que “o objeto dessas investigações são as ideias. Se a representação [apresentação] se quiser afirmar como método próprio do tratado filosófico, terá de ser representação [apresentação] de ideias” (BENJAMIN, ODTA, p.17; GS I, p.208). A partir daí Benjamin apresentará uma doutrina das ideias pela qual também se compreende mais concretamente a tarefa estética do crítico. Em sua concepção ontológica “a verdade é um ser inintencional, formado por ideias” (BENJAMIN, ODTA, p.24; GS I, p.216). Benjamin ressalta nessa definição duas características fundamentais que marcam a natureza da verdade, primeiro o material que lhe dá corpo são ideias não, hierarquicamente, organizadas e, em segundo, a maneira como se mostra que é em uma relação não intencional. Não podendo se intencionar e nem podendo ser questionada, Benjamin compreende que nesse universo de ideias, a verdade é única, mas também inalcançável em sua totalidade (Cf. BENJAMIN, ODTA, p.18; GS I, p.209). Em sua unidade autêntica ela seria absoluta, mas sua forma de aparição se dá somente nas

particularidades das ideias que dela participam, é por isso que elas nos escapa. Contudo, antes que o crítico chegue as verdades relativas que as ideias nos mostram, é preciso que algo lhe chame a atenção e o seduza: pela metáfora da beleza vemos que a verdade também prescinde da bela aparência dos fenômenos. Por sua vez, os fenômenos “não são assimilados pelos reinos das ideias de forma integral, na sua mais rude configuração empírica, misturada com a aparência, mas apenas salvos em seus elementos básicos. Eles desfazem-se da sua falsa unidade para assim divididos poderem participar da unidade autêntica da verdade” (Cf. BENJAMIN, ODTA, p.p.21-22; GS I, p.13). A primeira tarefa desse filósofo amante seria a salvação crítica dos fenômenos, seria o que Benjamin chamou de mortificação da obra, pela qual a bela aparência e falsa unidade se desfazem e se despedaçam para serem admitidas na ordem das ideias, na medida em que são reunidas e reordenadas por elas. Como o segundo passo da salvação crítica dos fenômenos consiste na reunião dos fragmentos em ideias, seria preciso explicitar como se dá a comunicação entre ideias e fenômenos. “De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva. Se elas não contem em si fenômenos por incorporação e nem se dissipam em funções (...) coloca-se então a questão de saber de que modo elas alcançam os fenômenos” (BENJAMIN, ODTA, p.22; GS I, p.14). Benjamin chama “o papel mediador dos conceitos”²⁴⁰ que “permite que os fenômenos participem do ser das ideias. É precisamente este papel mediador que os torna adequados à outra tarefa, não menos primordial na filosofia, a da representação (apresentação) das ideias” (BENJAMIN, ODTA, p.22; GS I, p.14), a resposta para sua questão e a terceira tarefa do crítico²⁴¹. Por um lado, Benjamin percebe, a maneira kantiana, que “a salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se representam a si mesmas, mas

²⁴⁰ Quando nos conta sobre a lenda das pedras no Sinai, que apresentamos notas atrás, Benjamin também clarifica o papel mediador dos conceitos ao apresentá-lo em uma natureza dupla: ao mesmo tempo em que os conceitos se apresentam como elementos nos fenômenos, eles também são partes constituintes das ideias. De tal maneira, aparecem como ponto de intersecção entre os fenômenos e as ideias, somente quando os fenômenos aparecem em elementos dispersos é que lhe é ofertada participação nas ideias como parte delas. (Cf. BENJAMIN, GS I, p.394)

²⁴¹ Essas três tarefas do crítico, a salvação do fenômeno, reordenação de seus fragmentos e apresentação da ideia trazem no seu íntimo a relação do platonismo com a doutrina judaica. Se por um lado podemos ver na ideia de salvação fenomênica a expressão do *ta phainomena sôzein* platônica (BENJAMIN, ODTA, p.22; GS I, p.14), de outro, vemos a influência da interpretação cabalística do rabino Isaac Luria, descoberta por Brent Plate. Na mística desse mestre do século XVI a Criação do mundo se dá por um autosacrifício de Deus que, sabendo que é Todo abrangente e que o mundo precisaria de um lugar próprio para não se confundir com Ele, se ausenta, produzindo espaço para sua criação. Nesse vazio, as formas com que Ele constituiria o mundo seriam preenchidas por sua emanção, mas não resistiriam a intensidade de sua luz divina, se despedaçando e dispersando essa luz até sua fonte original. Por fim, caberia a humanidade consertar esse mundo fragmentado como forma de se reconciliar com Deus. A vinda do Messias não se dá como espera de um salvador, mas como símbolo coletivo do trabalho de reconstrução do mundo e redenção da humanidade. Na cosmologia descrita nesses três movimentos, o *Tzimtzum* como sacrifício de Deus para criação do mundo, *Shevira* como fragmentação das formas e *Tikkum* como redenção da humanidade podemos vislumbrar o caminho crítico de Benjamin que passa pela salvação dos fenômenos por seu sacrifício e sua fragmentação e pela redenção das ideias pela remontagem que o crítico faz desses fragmentos. (Cf. PLATE, Brend. *Walter Benjamin, religion and aesthetics: rethinking religion through the arts*. New York: Routledge, 2005; p.p.29-32)

apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisas no conceito” (BENJAMIN, ODTA, p.22; GS I, p.14). Se a verdade só pode se apresentar por ideias, as ideias, por sua vez, só podem se apresentarem por conceitos, no estabelecimento da relação com os fenômenos que lhe dão fundo de realidade objetiva, na mesma medida em que, elas o reconfiguram. No entanto, cumplicidade entre ideia e fenômeno a partir dos conceitos não pode se dar por uma relação dedutiva que estabelece causalidade de como um gênero compreende suas espécies, “a descoberta de uma ordenação imanente ao objeto” impede “que o mundo das ideias e dos fenômenos sejam compreendidos, platonicamente, como realidades ontológicas distintas” (GATTI, 2009, p.105). Ao mesmo tempo, e concomitante, esta relação pela própria natureza da verdade não se pode ser atribuída a uma vocação intuitiva e intelectual do crítico, que está lá apenas para fazer um retrato descritivo daquela ideia. É por isso que, de outro lado, Benjamin concebe o processo de conceitualização em sua própria maneira de apresentação a partir de uma analogia com as constelações (*Konstellation Sternbild*):

As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem o conceito e nem a lei das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência das ideias. Pelo contrário, o significado dos fenômenos para as ideias esgota-se em seus elementos conceituais. Enquanto os fenômenos, pela sua existência, pelas suas afinidades e as suas diferenças, determinam o alcance e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, a sua relação com as ideias é inversa na medida em que é a ideia, enquanto interpretação objetiva dos fenômenos – ou melhor de seus elementos – a determinar as formas da sua relação recíproca. As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos nelas estão simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos são, mais claramente visíveis nos extremos da constelação (BENJAMIN, ODTA, p.22-23; GS I p.214-215)

Como alguém na Antiguidade que, na planície, ergue seus olhos para o firmamento e, ao observar a proximidade de algumas estrelas mais brilhantes, as une em um desenho no céu, o filósofo, em sua crítica, deve observar as ideias como constelações em que as estrelas são os fenômenos. Ao colocar as ideias como constelações, de um lado, e os fenômenos como estrelas, de outro, Benjamin nos clarifica a relação que estabelece: as ideias não sendo causa dos fenômenos não podem ser compreendidas como sua lei objetiva, da mesma maneira que os fenômenos não podem em sua empiria dar o certificado de validade para existência de uma ideia. Como as estrelas acima de nós existem, independente da maneira em que as olhamos, interpretamos e posicionamos elas, não se pode deduzir sua existência pela constelação, da mesma maneira os fenômenos pelas ideias. Ao mesmo tempo, também não se pode induzir a existência da constelação pela estrela mais do que fazemos com a história, com a religião, com o mito, com o modo como nosso pensamento

se organiza para compreensão do mundo. Em sua analogia cosmológica, Benjamin pressupõe uma mutualidade entre fenômenos e ideias que expresse, dialeticamente, uma imagem subjetiva e, ao mesmo tempo, objetiva; uma dialética que está na particularidade subjetiva da estrela que ganha objetividade na imagem da constelação como verdade. Max Pensky nos chama atenção que a constelação se revela no momento repentino em que “o conceito despoja os fenômenos de seu status meramente particular, remetendo-os para seu arranjo oculto, mas também apresenta sua existência material. Nesse ponto, uma imagem significativa salta dos elementos, anteriormente, disparez que, a partir daqui, nunca mais pode ser visto como algo apenas diferente”. (PENSKY, 1993, p.70)²⁴². Nessa mudança passageira e irrevogável do olhar, as estrelas, como fenômenos remotos, reunidas na imagem desenhada como constelação²⁴³ são resgatadas do seu isolamento fragmentário ganhando significação, sem sacrificar sua materialidade na abstração conceitual. Assim, na imagem das constelações, a apresentação das ideias apareceria como reconfiguração de elementos descontínuos, adquiridos das extremidades dos fenômenos, pelos conceitos.

Nessa imagem do cosmos, é interessante notar o uso dos extremos da constelação, as estrelas são os pontos extremos que delineiam a constelação e, quanto mais equidistantes elas estão do todo, mais visíveis se tornam suas singularidades. Não vemos nada no centro das constelações, para se manifestar como ideia elas precisam da particularidade dos extremos de onde os conceitos recolhem o material semântico para o seu traçado. Como uma constelação, “as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta” (BENJAMIN, ODTA, p.23; GS I p.215), ao destacar os fenômenos como elementos descontínuos de significação, Benjamin elimina qualquer possibilidade de uma pretensão homogeneizadora dos extremos, o que não é o mesmo que dizer que não tenham unidade. Cada constelação é uma ideia em um universo de ideias, que se organizam monadologicamente: “as ideias atestam a lei que diz: todas as essências existem numa completa autonomia e intangibilidade, não só em relação aos fenômenos, mas também em relação de uma com as outras” (BENJAMIN, ODTA, p.25; GS I p.217), de modo que, para Benjamin, uma vez que há uma harmonia entre os corpos celestes que não se tocam, mas se comunicam, o mesmo vale para o mundo das ideias. “Cada ideia é um sol, e relaciona-se com as outras como os sois se relacionam com os outros. A relação harmoniosa entre a música dessas essências é a verdade” (BENJAMIN, ODTA, p.26; GS I p.218). Esse universo que pressupõe uma infinidade de possibilidades, não pode ser encerrada pela pretensão totalizadora da representação, mas é limitado

²⁴² PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

²⁴³ É importante destacar o uso da constelação como uma imagem. O termo *Konstellation* em alemão pode ser traduzido por conjunto de estrelas que revela bem o caráter de configuração dos fenômenos a partir das ideias, mas Benjamin procurando um sentido mais originário para a palavra prefere acompanhar esse termo por *Sternbild*, que podemos traduzir por imagem de estrelas. Assim, com o acréscimo da imagem, Benjamin não ressaltaria apenas um conjunto reunido pela proximidade, mas que na relação entre elas é motivada também por um sentido que lhe pode ser atribuído.

pela própria capacidade finita do homem nomear ou conceituar. Adorno reconheceu que, “essa constelação que ilumina o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o modelo classificatório” tem como “modelo, o comportamento da linguagem” (ADORNO, 2009, p.140), o que para Benjamin só pode se dar por uma marca destituída de qualquer intencionalidade: o nome²⁴⁴. E é no ato de nomear, como sugere o estado paradisíaco que já trabalhamos, que Benjamin encontra uma categoria da linguagem, não pertencente aos fenômenos, por qual as ideias podem se presentificar e a verdade fazer sua morada. Neste sentido que “não é Platão, mas Adão, o pai dos homens no papel de pai da filosofia” (BENJAMIN, ODTA, p.25; GS I p.217). Lembremos que na interpretação teológica de Benjamin, o nome não é dado por uma contingência do arbítrio, mas, pela tradução das essências das coisas mudas, o dom ofertado por Deus para a humanidade. A imediatividade de correspondência entre os conceitos e os fenômenos, que se perdeu pela expulsão da humanidade do paraíso, não impede que se busque, ainda que de maneira fragmentada e relativa, a verdade pela renovação da palavra humana. O mesmo se passa com os fenômenos. Ao tomar a ideia como um ser da “ordem da linguagem, mais precisamente, na essência da palavra, aquele momento em que esta é símbolo” (BENJAMIN, ODTA, p.p.24-25; GS I p.216), Benjamin destituiu o ato de nomear de seu teor teológico, o colocando não como uma busca por “uma língua primordial, mas antes numa percepção primordial em que as palavras ainda não perderam a aura da sua capacidade de nomear em favor de um significado cognitivo” (BENJAMIN, ODTA, p.24; GS I p.216). A tarefa filosófica do crítico é a rememoração desta percepção!

A restauração desse poder da linguagem aparece no próprio modo de apresentação da verdade quando o crítico, ao tomar folego para contemplar uma ideia, a descreve numa espécie de tradução do que foi vislumbrado. Como processo de tradução, essa descrição crítica reconhece a limitação da linguagem humana, ao mesmo tempo que, evoca para a historicidade das ideias. Em *A tarefa do tradutor*, Benjamin admite que no relacionamento íntimo entre as línguas e o original, a tradução “não é capaz revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta” da linguagem pura, em sua tentativa, “pode, porém, apresentá-la, realizando-a em germe ou intensivamente” (BENJAMIN, TT, p.106, GS IV, p.12) através da reconfiguração histórica da linguagem. Benjamin sabe que a “tradução é uma forma” e “para aprendê-la como tal, é preciso retornar ao original” (BENJAMIN, TT, p.102, GS IV, p.10), mas essa tomada só pode ser realizada pelos olhos do presente que também estão posicionados historicamente. Nessa distância para com o original, a tradução não apresenta uma simples cópia ou uma reprodução literal do objeto, mas a sua interpretação. As palavras que

²⁴⁴ Em sua *Dialética Negativa* (*Negative Dialektik*, 1966), Theodor W. Adorno chega a adotar a metáfora benjaminiana da constelação para apresentar Hegel, mas em seu íntimo ele pouco concordava com Benjamin, cujo qual “a teoria do conhecimento era uma tentativa de salvação metafísica do nominalismo” (WOLLIN, 1994. p.89), trocando páginas depois essa inspiração metafísica por uma sanha cientificista inspirada por Max Weber. (Cf. ADORNO, Theodor. W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.142).

já se fixaram e se esgotaram, “aquilo que era novo, mais pode soar como gasto; o que era antes de uso corrente pode vir a soar arcaico” (BENJAMIN, TT, p.108, GS IV, p.13), podem implicar em algo novo para o presente quando interpretadas e traduzidas. A tradução, na medida em que se debruça para uma obra extrema, distante e, por isso, estrangeira para o presente, para ser compreendida, deve ser interpretada. A interpretação faz um interrogatório do passado compreendendo as modificações da linguagem durante o tempo para o presente, o que revela sua vida histórica. Benjamin não parece tomar essa interpretação do ponto de vista intencional de uma consciência, “procurar o essencial de tais mudanças (bem como das igualmente constantes modificações de sentido) na subjetividade dos pósteros, em vez de busca-la, na vida mais íntima da linguagem e de suas obras, seria o mesmo que admitirmos o mais tosco psicologismo, confundir causa e essência de um objeto” (BENJAMIN, TT, p.108, GS IV, p.13), o que, por sua vez, negaria “um dos processos históricos mais poderosos e produtivos por impotência do pensamento” (BENJAMIN, TT, p.108, GS IV, p.13). A objetividade da interpretação é da própria natureza da linguagem, se estabelece no contato incompleto das línguas ou das obras de artes que, isoladas e, ao mesmo tempo, em constante transformação, como mônadas em harmonia, corroboram reciprocamente para o emergir de uma língua mais pura da qual participam, mas, também, da própria materialidade histórica que se manifesta pelo olhar daquele que contempla. Nesse processo a tradução revelaria tanto uma fidelidade em sua remissão ao passado como uma liberdade no devir da linguagem para o presente. Como fidelidade, ela se remete a tradição, mas não a sua reprodução de sentido, uma vez que esse nunca se esgota, independente da maneira em que é visado. Mais do que a comunicação de um sentido ou significado, sua fidelidade é reconhecer os objetos visados como composições finitas e relativas do passado e do presente, fragmentos de uma verdade maior que se manifesta em liberdade em seu devir, como potência da sua essência que se atualiza. Da mesma maneira que a tarefa do tradutor é salvar a língua da literalidade que busca comunicá-la como idêntica ao original, ao assumir que seu acesso é sempre apenas assemelhado e que, nessa semelhança, a linguagem manifesta o seu devir e se renova para o presente, para Benjamin, a tarefa do crítico filosófico, também, em sua fidelidade para com a verdade, é libertá-la para o presente: “cabe ao filósofo restituir pela representação [apresentação] o primado do caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega ao seu autoconhecimento, que é oposto de toda a comunicação orientada para o exterior” (BENJAMIN, ODTA, p.25; GS I p.p.216-217). Ao traduzir aquilo que contempla, interpretando para o seu tempo, o filósofo, em sua finitude, cria um estranhamento entre a nomeação e aquilo que se apresenta, e, com isso, despedaça os fenômenos de onde, indo até às entranhas, encontra reflexos de uma linguagem original e perdida passageiramente apresentada por uma ideia. Desse modo, é que ele, retomando a capacidade simbólica da palavra

pela contemplação rememorativa de uma linguagem original e sua reconfiguração para o qual a interpreta em seu tempo, faz a apresentação filosófica de uma ideia.

É a partir dessa metodologia renovada da filosofia da arte que Benjamin buscará a salvação do drama barroco alemão em sua concepção crítica. Como um dos astros no céu, “o drama trágico [barroco], considerado do ponto de vista do tratado de filosofia da arte, é uma ideia” (BENJAMIN, ODTA, p.26; GS I, p.218), que enquanto conceito pressupõe uma unidade interna das suas mais diversas manifestações fenomênicas, mas enquanto extremo de uma forma distante no céu, seu brilho não tem a intensidade universal sobre o qual se assenta os traçados classificatórios da história literária. Ofuscado pelo fulgurar renascentista que se impunha como centro de todas as significações da constelação da história da estética, Benjamin procurou a luz daquela estrela melancólica, esquecida e exilada tomando-a como um extremo para sua própria apresentação da filosofia da arte. “Para filosofia da arte só os extremos são necessários, o processo histórico é contingente. Por seu lado, o extremo de uma forma ou de um gênero é a ideia que, enquanto tal, não entra na história literária” (BENJAMIN, ODTA, p.26; GS I, p.218), Benjamin retoma aqui o ceticismo em relação a uma história da arte: “enquanto o encadeamento do acontecer no tempo, por exemplo, para a vida humana, contém momentos essenciais em relação não apenas ao causal (...) com a obra de arte as coisas se passam de modo totalmente diverso. Esta é, pela sua própria essência a-histórica” (BENJAMIN, ODTA, p.296; GB II p.322), uma vez que, “na tentativa de inserir a obra de arte na vida história não abrem perspectivas que levem a sua essência mais íntima, como acontece, por exemplo, com os povos, em que isso conduz a noção de gerações e outras estratificações especiais” (BENJAMIN, ODTA, p.296; GB II p.p.322). A obra de arte não se apresentaria em uma relação causal e progressiva onde podemos realizar um inventário de acontecimentos, buscando aspectos comuns para uma coesão genética, mas sim, pela sua espontaneidade de geração que tem unidade própria. Enquanto para a história da arte esfumaça em generalizações o que é próprio dos extremos, a filosofia da arte destaca, justamente, as particularidades extremadas, fazendo da história uma energia complementar que “manifesta-se apenas como orla colorida de uma simultaneidade cristalina” (BENJAMIN, ODTA, p.26; GS I, p.218). Invertendo a perspectiva da história literária, sem a pretensão de uma história uniforme e falsificada contada por aqueles que prevaleceram, é nas minúcias e particularidades de cada peça do drama barroco, na voz dos que foram esquecidos, que a história se apresenta, contingente e verdadeira.

Nessa perspectiva crítica sobre a história da arte podemos reconhecer outro extremo do método benjaminiano que, ao se apresentar, também se colocou como uma constelação de ideias. Em seus *Curriculum Vitae*, um entregue a banca examinadora e outro escrito ao fim da vida e

adicionado ao *Trauerspielsbuch*²⁴⁵, Benjamin admite o impulso que teve de *A indústria artística do Império Romano tardio (Spätromische Kunstindustrie, 1901)* de Alois Riegl na sua concepção do barroco alemão. Influência melhor justificada em um artigo que Benjamin chamou de *Livros que permanecem vivos (Bücher, die lebendig geblieben sind, 1929)*²⁴⁶ onde vemos que essa obra marca época por profetizar nos monumentos do império romano tardio, o senso estilístico que vimos depois no expressionismo, mas, sobretudo, porque em sua riqueza metodológica:

rompeu com a teoria dos períodos de decadência e identificou aquilo que até ali fora chamado de recaída da barbárie como um novo senso espacial, uma nova vontade artística. Ao mesmo tempo, esse livro é a prova mais cabal de que toda descoberta científica implica por si só, mesmo sem pretendê-lo, uma revolução procedimental. De fato, nas últimas décadas, nenhum livro da área da história da arte, exerceu uma influência temática e metodológica tão fecunda quanto este” (BENJAMIN, LPV, p.125; GS III p.170).

Esta admiração ao trabalho de Riegl fez com que Benjamin escrevesse um curto ensaio metodológico que deveria ser incorporado, anos mais tarde, na segunda edição do livro sobre o drama barroco alemão como uma espécie de apresentação de seu prólogo tão espinhoso²⁴⁷. N’ *O estudo rigoroso da arte, (Strenge Kunstwissenschaft*²⁴⁸, 1931, 1933²⁴⁹), Benjamin volta a questão de como as

²⁴⁵ Há dois registros de *Curriculum Vitae* nas obras completas de Walter Benjamin. No primeiro, *Curriculum Vitae* (GS VI, p.222), não datado, mas provavelmente de 1928, vemos que o trabalho do barroco alemão, em sua intenção programática procurava “reconhecer na obra de arte a expressão integral, não redutível a nenhum domínio unilateral, das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época, esta tentativa (...) articula-se, por um lado, com as ideias metodológicas de Alois Riegl na sua doutrina da vontade artística e por outros com as tendências contemporâneas de Carl Schmitt, que na sua análise das formações políticas, opera um ensaio análogo de integração de manifestações, que só aparentemente se podem isolar em domínios separados” (GS IV p.219). No segundo, *Curriculum Vitae Dr. Walter Benjamin*, escrito a pedido de Adorno em 1940, já nos Pirineus, para que o Instituto de Pesquisa Social pudesse dar seguimento as diligências da imigração de Benjamin para os Estados Unidos e adicionado a edição de *Origem do Drama Trágico Alemão*, a obra de Riegl é citada em primeiro lugar como influência de seus estudos. (BENJAMIN, ODTA, p.7; GS VI, p.225). Cabe notar ainda que essa influência é permanente na obra de Benjamin passando tanto pela confecção de *Rua de Mão Única* e suas *Crônicas Berlineses (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, 1938)* quanto pela análise teórica do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter, *Livros que permanecem vivos*. In. *Capitalismo como religião e outros textos*. Boitempo: São Paulo, 2014; Op. Cit. III, *Bücher, die lebendig geblieben sind*, p.p.169-171

²⁴⁷ Jane O. Newman nos relata que Benjamin “estava interessado em fazer uma declaração mais clara sobre como entender uma obra de arte “estilisticamente” marcada também como uma expressão integrada a história como vida cultural de uma época. “De certa forma, o ensaio pode ser lido como os preparativos de Benjamin para uma segunda edição do livro *Origem do drama barroco alemão*. (Cf NEWMAN, 2011, p.45)

²⁴⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. III, *Strenge Kunstwissenschaft: Zum ersten Bande der ‘Kunstwissenschaftlichen Forschungen’* (Erste und Zweite Fassung), p.p 363-374

²⁴⁹ O germanista Thomas Y. Levin nos faz uma contextualização do surgimento desse ensaio que aparece em duas versões, uma de 1931 e outra de 1933. O objetivo de Benjamin era resenhar o primeiro volume de *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, uma coletânea de ensaios de história da arte organizada por Meyer Schapiro como baluarte do pensamento austríaco e da Escola de Viena, para o jornal *Frankfurter Zeitung*. Contudo, a primeira versão do artigo foi rejeitada pelos editores Friedrich Gubler e Benno Reifenberg. Carl Linfert, que tinha entrada no jornal, escreveu para Benjamin em uma carta de 12 de dezembro de 1932 os motivos da rejeição: os editores teriam entendido as críticas de Benjamin aos perigos do formalismo como uma recusa categórica de Wölfflin, que estava em voga no momento, e pouco conheciam a nova teoria da história da arte trazida por Riegl, tornando a crítica de Benjamin ininteligível. Com certa resistência, Benjamin reescreveu sua resenha retirando o que poderia soar ofensivo, encaminhando a segunda versão para publicação sob o pseudônimo de Datlef Hoz. (Cf. LEVIN, Thomas. *Walter Benjamin and the Theory of Art History*. October, 47, 77, MIT Press: Cambridge, 1988, p.p. 81-82)

obras de arte, como fenômenos particulares, podem se relacionar com a vida histórica, polemizando não mais contra aqueles que colocam a história em perspectiva comparativa de períodos em movimentos áureos ou decadentes, mas, principalmente, contra os formalistas que tentaram superar essa interpretação. Não é por menos que Heinrich Wölfflin aparece na abertura de sua resenha²⁵⁰. Benjamin reconhece que o crítico formalista acenou, no prefácio de seu estudo clássico sobre o Renascimento italiano, para o abandono de como a história da arte era compreendida. Ao perceber que o público moderno exigia que a “história da arte não fosse apenas uma anedota biográfica ou descrição das circunstâncias da época, mas sim uma experiência que constitui o valor da essência da obra de arte” (BENJAMIN, GS III, p.363; p.369), Wölfflin submetera as monografias da arte uma análise estilística e formal que, tampouco, eram suficientes para dar conta das especificidades da obra. Ainda que por essa metodologia ele tenha tocado em questões importantes no tocante do Barroco, não o percebendo como uma decadência do Renascimento, mas como uma ‘mudança de estilo’ com normas próprias, a análise puramente formalista, que tomava a história simplesmente como forma de instrumentalização da arte, não dava conta de explicar as razões para essa mudança de sensibilidade histórica²⁵¹. Nesse contexto que Benjamin contrapõe a perspectiva wolffliniana com Riegl, que também parte da problemática do Barroco tomando-o como uma especificidade, mas, em sua devoção ao que é considerado insignificante, dá uma resposta melhor a relação histórica das obras de arte²⁵². Na insignificância, Benjamin percebia

²⁵⁰ Baseado em evidências anedóticas, Thomas Levin aponta que a descoberta de Riegl por Benjamin coincidiu com seu desencantamento pelas ideias formalistas de Wölfflin, devido a uma conferência que este deu em Munique em 1915. Em uma coleção de cartas para Fritz Radt, de 15 novembro do mesmo ano, não incluídas nas edições de suas correspondências completas, o germanista transcreve essa decepção assim: “Eu não reconheci, de certo modo, o que Wölfflin fazia. Agora está claro para mim que o que temos aqui é a mais desastrosa atividade que já encontrei em uma Universidade alemã. Um homem pouco talentoso que, por natureza, não tem mais percepção da arte do que ninguém, mas que contorna usando toda sua energia e recursos de sua personalidade (que nada tem a ver com a arte). Como resultado ele tem uma teoria que falha em compreender o essencial, mas que, por si só, é talvez melhor que a completa negligência. De fato, esta teoria poderia até levar para algum lugar, se não fosse a incapacidade de Wölfflin fazer justiça aos seus objetos; o único meio de acesso para obra de arte continua sendo a exaltação, isto é, um sentimento da obrigação moral. Ele não vê a obra de arte, ele se sente obrigado a vê-la, demanda que alguém a veja, considera sua teoria um ato moral; ele se torna pedante, risivelmente catatônico e, com isso destrói qualquer talento natural que sua audiência pode ter. Para a combinação infundada e oculta de um conceito de refinamento e distância, e a brutalidade com a qual a falta (receptiva) do gênio, tem o efeito de atrair uma plateia que claramente não tem ideia do que está acontecendo: eles estão obtendo uma compreensão de arte que está no mesmo nível e na mesma pureza que seu ‘normal’ entendimento da cultura. Em uma palavra, as fontes mais inacessíveis, mas que permanecem puras mesmo se não direcionadas, estão sendo jogadas a lama.” (LEVYN, 1988, p.p.79.80)

²⁵¹ Jane Newman faz uma longa e detalhada análise sobre a recepção da concepção wolffliniana sobre a história da arte que Benjamin enfrenta em seu ensaio. Ali ela apresenta na obra do historiador suas qualidades no rompimento com as teorias classificatórias da arte que Benjamin reconhece como também as dificuldades e deficiências de sua teoria formalista tão impetuosamente atacadas por Benjamin (Cf. NEWMAN, 2011, p.p.46-59)

²⁵² A aproximação de Benjamin ao trabalho de Riegl é curiosa. Em sua apresentação *a Origem da arte barroca em Roma* (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908*), Paul Philippot põe Riegl ao lado “do historicismo alemão do século XIX, na convicção de que a história da arte deveria ser vista de uma perspectiva da história universal, ou a compreensão de que um período dado implica em todos aqueles que o precederam e o contribuíram para fazer o que ele é, mas também a consciência do ponto de vista do historiador se marca pelas tendências de época” (PHILIPPOT, Paul. Présentation. In. RIEGL, Alois, *L'origine de l'art baroque à Rome*. Klincksieck: Paris, 1993, p.7). A história como progressão, que tal como vimos no decorrer desse trabalho é rejeitada por Benjamin, aqui é ignorada em relação a um segundo ponto que lhe é caro a

o verdadeiro trabalho filológico que encontra a verdade do ser histórico, “a insignificância com que [Riegl] se preocupa, não é a nuance de novos estímulos e nem os traços característicos que antigamente eram empregados para identificar as formas de uma coluna” (BENJAMIN, GS III, p.366; p.p.371-372), mas com aquilo pouco visto e excluído do cânon, “o discreto ou o escandaloso (e ambos não são uma contradição) que sobrevive como verdade das obras, e que se constitui, para um pesquisador autêntico, como o ponto de ruptura de seu teor” (BENJAMIN, GS III, p.366; p.p.371-372). Não é difícil perceber que no “escrutínio do teor material de uma obra individual ao significado [verdadeiro] da obra que não se dissolve pela temporalidade da história” (CAYGILL, 1998, p.p.89-90) como processo crítico é uma tradução riegliana. Ao destacar essa tarefa crítica, Benjamin alça Riegl como ‘pai dessa nova teoria de arte’, diante da pesquisa ‘sóbria’ e ‘inovadora’ do austríaco, ele observa que se abriu um caminho de investigação “profundo do trabalho individual que, sem negar a si mesmo, encontra as leis e os problemas do desenvolvimento da arte como um todo” (BENJAMIN, GS III, p.372). O conceito fundamental dessa relação entre o particular e o universal, a obra e seu contexto, e que também respondia as dificuldades de Wölfflin em relação à justificação das mudanças de estilo é a ideia de vontade artística (*Kunstwolle*). Uma ideia disputada em sua interpretação²⁵³ que Riegl define como uma vontade que, “criativa, regula a

sua concepção estética de Benjamin, o ponto de vista do historiador que substitui uma pretensão puramente objetiva e datada dos objetos históricos para sua revitalização para o presente. Os objetos da arte deixariam de ser subtraídos da história como fenômenos atemporais a serem cultuados para, pertencentes ao seu meio, se inserirem como um *médium* entre o historiador e o fluxo contínuo da história. De tal maneira, considerando as múltiplas motivações do historiador que toma os fenômenos em seu devir temporal como peças de um grande quebra cabeça de um período, nenhum período e nenhuma obra de arte pareceriam insignificantes para história.

²⁵³ Benjamin Binstock apresenta uma ambiguidade no método do historiador vienense lido na perspectiva daqueles que seriam os maiores monumentos da filosofia alemã, Hegel e Kant. Em sua visão “Riegl reconhece a descoberta essencial de Hegel dentro da conexão entre a cultura e a história, mas opõe-se àqueles que interpretam a arte mecanicamente, como uma ilustração da história, erro que não se limita apenas aos hegelianos. Tampouco é o princípio da coerência que deve ser buscado na suposta função histórica da obra, na intenção do artista ou da técnica. Antes, esse princípio deve ser fundamentado na obra de arte, em seus elementos formais e qualidades visuais, ou sua *Kunstwolle*, a vontade da arte” (BINSTOCK, Benjamin. Alois Riegl, Monumental Ruin. In. RIEGL, Alois. *Historical grammar of the visual art*. Zone Book: New York, 2004, p.25). Se de um lado, ele percebe o significado da arte relacionado ao desenvolvimento de um processo historiográfico hegeliano, de outro, também reconhece nas qualidades formais da obra de arte, da qual parte a análise, que a determinação histórica não tem uma coesão interna, sendo sua investigação “uma teleologia sem *telos*” (BINSTOCK, 2004, p.24). Por sua vez, Christopher S. Wood mostra que Riegl “enfrentou o problema da autonomia e incomensurabilidade dos objetos estéticos com grande determinação” na medida em que estava insatisfeito com a “autorreflexão estética da obra de arte, que ameaçava nunca se reconectar com o mundo” (WOOD, Christopher. Introduction. In. *The Vienna School Readers: politics and art historical method in the 1930's*. Zone Books: New York, 2003, p.26). O seu conceito de *Kunstwolle* era uma reação as correntes neokantianas que predominaram a história da arte e as teorias de figuração na academia alemã, onde “tinha se tornado praticamente lugar comum que o mundo não tinha uma realidade fora da representação ideal imposta pela mente. Matéria, tempo, natureza e a humanidade eram construtos de uma dinâmica perceptiva da mente”. (WOOD, 2003, p.26). Contudo, ainda que se afastasse de interpretações puramente formais em direção a uma concepção mais histórica da obra de arte, “Riegl não tinha uma teoria forte sobre a força motriz por trás da *Kunstwolle*” (WOOD, 2003, p.26), e, mantendo-o mais como uma abstração analítica do que um conceito rigorosamente definido, abriu brechas para sua disputa posterior. De matriz hegeliana, os seus seguidores mais diretos Hans Sedlmayer e Otto Pächt redefinem a *Kunstwolle* como uma *Estrutura* (*Struktur*) entre a obra de arte e uma visão de mundo; abandonando os conteúdos representacional e o julgamento valorativo das obras, na *Estrutura* se manifestava “a percepção do artista sobre o mundo, entendido em fronteiras mais amplas: não o mero trabalho fisiológico, mas o evento inteiro da percepção com todos seus interesses, tendências e predileções, percepção de social e ideológica incorporados a atividade”. Ao não restringir a obra de arte apenas as suas

relação entre os homens e os objetos tal como os percebemos em nosso sentido, é assim que damos cor as coisas” (SYMONS, 2012, p,100)²⁵⁴. Pela vontade, Riegl nota que “o homem não é um ser percebendo as coisas exclusivamente em seus sentidos (passivo), mas também um ser que tem vontade (ativo) (...) (que podem mudar de acordo com nações, locais e épocas)” (SYMONS, 2012, p,100). A predisposição da vontade humana, que pode recair no subjetivismo em sua atividade reguladora, está completamente ligada a uma concepção temporal do mundo cultural que a determina, a obra de arte não deixa de ser expressão individual da vontade humana que é condicionada pela percepção intersubjetiva do tempo e do espaço que ocupa, a vontade artística. “A obra de arte não é mera representação de um conteúdo que lhe é supostamente implícito à própria obra de arte, mas expressão de uma vontade que não existe independentemente de sua exteriorização específica na vida cultural de uma comunidade” (SYMONS, 2012, p.p.99-100). Nesse contexto, a vontade artística, rompe, de um lado, com os critérios de beleza que desde o romantismo destacava a obra de arte como expressão genial da individualidade do artista, ao assumir que a própria obra de arte tem uma expressão transcendente relacionada ao ambiente cultural que a criou, e, por conseguinte, como corolário desse ponto de vista, de outro lado, inscrevendo o valor artístico de uma obra na disposição sensorial da história, cai por terra com os padrões de beleza atemporais que ranqueiam períodos em relação ao valor estético de sua produção (Cf. ZERNER, 1976, p.179)²⁵⁵. Mais precisamente, a vontade artística poderia ser entendida como uma ‘epistême’ sensorial e particular (porque é restrita também ao espaço e ao tempo) de onde nascem as obras de arte, que, todavia, estão em contínuo movimento, dado que os valores que a

características estéticas e seu significado representativo, a Estrutura apareceria como um princípio informativo e uma força criativa a abrindo historicamente para as muitas interpretações e pontos de vistas que podemos ter dela (ZERNER, 1976, p.180). Por outro lado, recuperando a *Kunstwolle* como sinônimo do estilo e buscando dar um rigor mais científico a teoria, Erwin Panofsky e Edgar Wind “tentaram resgatar o improvável projeto de uma história intelectual e cultura fundada na análise de obras de artes autônomas com um renovado e novamente rigoroso neokantismo” (WOOD, 2003, p.31). Em sua interpretação, a “história da arte deveria começar com categorias transcendentais a prior da vontade estética e culminaria na elucidação de um sentido do significado histórico como uma unidade ideal” (WOOD, 2003, p.32), a vontade artística apareceria enquanto categoria transcendental como um conteúdo imanente da própria obra em relação à cultura da qual é concebida, na análise forma de cada trabalho, envolvendo a cultura pelo qual foi formado, revelaria em seu significado imanente um testemunho a ser tomado como dado histórico. Por fim, nessa disputa, Benjamin reconheceu “na apreensão intuitiva, não-discursiva e holística de significação” de Sedlmayer, onde “o historiador da arte simplesmente reconhece o mundo concretizado na obra” (WOOD, 2003, p.34) uma original contribuição da relação entre o observador e a imagem que a sua maneira, conceito de estrutura ameaçava a “complacência empirista e para a imensa predisposição dentro das humanidades em favor do classicismo” (WOOD, 2003, p.16). Para Benjamin a contribuição da Escola de Viena colocariam em risco aspectos do formalismo empiricista na medida em que escancaram para a “fé neokantiana na unidade e imutabilidade da natureza e da razão” que “as proposições que o modelo causal oferece são relatos incompletos da relação entre obra de arte e a sociedade que as produzem; que as teorias de representação constituídas na ideia de adequação da natureza não relata as ambições das maiorias das obras de arte (...); que a interpretação já começa no nível da percepção” (WOOD, 2003, p.17) e, decisivo para seu ponto de vista, que “uma análise aprofundada da retórica e da estrutura individual da obra de arte pode, em princípio, desdobra-se em uma análise da cultura ou da ideologia e que a interpretação da sociedade e das instituições políticas não é diferente da atividade de interpretação das obras de arte” (WOOD, 2003, p.17).

²⁵⁴ Cf. SYMONS, Stéphane. *Walter Benjamin: presence of mind, failure to comprehend*, Boston: Brill, 2012, p.101,

²⁵⁵ ZERNER, Henry, *Alois Riegl: Art, Value and Historicism*. In. Daedalus, Vol. 105 n°1, MIT Press: Cambrigde, 1976

condicionam “não são categorias permanentes, mas ocorrências históricas” (ZERNER, 1976, p.186). Ao tomar a vontade artística como um reino da percepção pelo qual a obra de arte é produzida e consumida, Benjamin, se distanciando daqueles que viam nela apenas um significado artístico imanente, ressalta o lado criativo dessa mediação reguladora da vontade que se move do objetivo para o subjetivo. Desse modo, ao vislumbrar a combinação entre “a materialidade das obras de arte com a metafísica da vontade artística” (CAYGILL, 1998, p.90), o seu conceito de crítica segue as indicações de Riegl quando, em seu resgate do fenômeno, amplia a análise particular das obras em uma minuciosa varredura sobre os mais diversos tipos de tratados e fontes históricas sobre a época barroca, delineando um conjunto complexo de concepções psicológicas e ideológicas e percorrendo as mais profundas camadas de cultura que possam evidenciar essa vontade artística, e também quando, na apresentação dessa vontade artística, o crítico reconfigura esses fragmentos em sua descrição do que contemplou atualizando a interpretação da ideia da obra²⁵⁶.

Assim, tomando explicitamente a filosofia platônica, a doutrina judaica e a história da cultura, é que Benjamin se ocupará das obras do barroco alemão, visando, em um rigoroso estudo filológico e histórico, abalar as colunas dessas obras particulares para depois, nos pormenores desse teor material (*Sachgehalt*), apresentar na escuta de suas ruínas a tradução de sua configuração formal e suas potencialidades históricas como teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). É o que faremos a seguir.

3.2 Uma soberana melancolia: a história como teor material do barroco alemão

Ao partir da “necessária orientação para os extremos, que nas investigações filosóficas constitui a norma da formação de conceitos” (BENJAMIN, ODTA, p.51; GS I p.238), Benjamin buscará dar a forma constelar ao barroco alemão nesses pontos que aparecem como pergaminhos individuais e embaralhados, escombros despedaçados e cinzas sem vidas, o teor material e tangível para qual a minúcia do crítico se debruçara. Uma vasta gama de objetos artísticos isolados e díspares, subestimados e esquecidos organizados em um céu de citações após a morte da obra, é como encontramos a primeira parte da forma de apresentação que dará luz ao barroco alemão. Benjamin deixa duas orientações em seu ponto de partida. Em primeiro lugar, ao sugerir que a investigação leve em conta toda amplitude que podemos encontrar no barroco alemão, e “considerando que não é excessivamente vasto o *corpus* da produção dramática, a sua preocupação não deve ser a de procurar nela, como a história literária legitimamente o faria, escolas poéticas,

²⁵⁶ Sobre a proximidade dos métodos, é importante destacar uma sugestão de Christopher Wood. Para o crítico, Benjamin acabou “projetando as suas próprias ambições metodológicas sobre o que estava lendo e superestimou a dimensão filológica do trabalho de Riegl” (WOOD, 2003, p.16), o que de maneira nenhuma, invalida a contribuição deste para o pensamento frutífero de nosso autor.

épocas de Obra de um autor, fases de produção isoladas” (BENJAMIN, ODTA, p.52; GS I p.238), antes deve ser considerada em uma heterogeneidade que percorre os mais diversos dramas, ressaltando seu caráter difuso, ao invés de uma unidade catalogadora que hierarquiza desde períodos à autores. Nessa perspectiva, Benjamin “não atribuirá menos importância aos produtos de poetas menores em cujas obras se encontram as maiores extravagâncias, do que os maiores” (BENJAMIN, ODTA, p.52; GS I p.238), caracterizados pelos critérios normativos e juízos morais que passam desde a serena jovialidade à unidade simbólica da bela aparência. “Uma coisa é encarnar uma forma, outra dar-lhe expressão própria. Se a primeira é atributo dos autores de eleição, a segunda acontece, muitas vezes de forma, incomparavelmente, mais significativa nas laboriosas tentativas de autores mais fracos” (BENJAMIN, ODTA, p.52; GS I p.238), o que justifica sua predileção pelo estudo do barroco alemão e a companhia de uma série de outros autores mais desconhecidos do que aqueles da segunda escola da Silésia, que predominam o seu trabalho. Esses dramaturgos se apresentariam como os pontos extremos pelo qual Benjamin poderia começar a sua investigação, mas impunha uma dificuldade a mais, encontrar seus arquivos. Ainda que reconheça que não há uma produção extensa do que caracterizaria como barroco alemão e que os epígonos desse gênero estivessem sendo reeditados em um movimento de revalorização da cultura nacional, os acessos a esses documentos, por essa natureza, eram restritos até mesmo para um colecionador como ele²⁵⁷. Ao percorrer o caminho sobre quais fontes Benjamin ampara seus estudos, é interessante observar que nem mesmo no Catálogo de Assuntos Antigos da Biblioteca Estadual Prussiana, onde estavam algumas das obras do barroco alemão, elas se encontravam, mas sim escondidas em compêndios de obras singulares como *Miscelâneas e Publicações Acadêmicas e Literatura alemã e teatros individuais* (Cf. NEWMAN, 2011, p.99). Se os acessos à essas fontes são uma ilustração significativa da tomada de Benjamin pelos extremos, não é menos irrelevante o que tem a dizer as edições que ele tem disponível das obras de Gryphius, Lohenstein e Hallmann, que

²⁵⁷ Em *Homens em tempos sombrios*, Hannah Arendt faz menção a biblioteca de Benjamin “que fora montada com extremo cuidado, mas de modo algum entendida como instrumento de trabalho” (ARENDDT, 1999, p.152). Segundo a filósofa, em sua biblioteca “havia coleções de livros infantis raros e livros de autores mentalmente perturbados; como ele não estava interessado em psicologia infantil nem em psiquiatria, esses livros, como muitos outros entre seus tesouros, literalmente não serviam para nada, nem para divertir, nem para instruir” (ARENDDT, 1999, p.169). Na realidade, Benjamin creditava o ato de colecionar livros em uma perspectiva revolucionária, não como um fetiche para com a mercadoria, mas como o olhar puro das crianças que o fazem sem intenção utilitarista sobre os objetos e por isso tem capacidade de renová-lo. Benjamin de dedicou alguns ensaios para a arte de colecionar como *Eduard Fuchs: colecionador e historiador* (*Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, 1837), o autobiográfico *Desempacotando a minha biblioteca* (*Ich packe meine Bibliothek aus*, 1931) e o menos famoso, mas significativo para nós *Gabriele Eckehard: o livro alemão na era do Barroco* (*Gabriele Eckehard, Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock*, 1930), onde ressalta uma verdadeira que “para o verdadeiro colecionador de livros, há poucos objetos que falam a ele como apropriadamente como os livros da era do barroco alemão” (BENJAMIN GS III, p.237). Em uma época em que os dramas do Barroco, em sua revalorização ideológica, passaram a ser reeditados em antologias, Benjamin ressaltava as coleções particulares sobre o barroco como a de Victor Manheimer e Water Brecht, com obras genuinamente raras, e a sua, que, em situação financeira difícil, mantinha apenas com extravagância. (Cf. NEWMAN, 2011 p.p.77-79)

norteiam seu trabalho e sua própria teoria. Inaugurado por volta de 1660, o acervo da Biblioteca Nacional Prussiana se mostrava de uma riqueza formidável com edições raras desses autores que iam de versões originais dos meados do século XVII até reedições póstumas que vieram se popularizaram no século XVIII e XIX (Cf. NEWMAN, 2011, p.87). Contudo, ainda que tivesse acesso, as notas de Benjamin indicam que ele faz uma escolha peculiar na citação dessas obras, lendo Hallmann nas versões mais antigas do século XVII, Lohenstein nas versões posteriores de 1708 e 1724 e Gryphius na versão mais recente popularizada por Hermann Palm no século XIX²⁵⁸. Como Jane O. Newmann nos explicita (NEWMAN, 2011 p.97), a disposição desses textos na mesa da biblioteca apresentava pela comparação da linguagem uma metamorfose dessas peças no decorrer do tempo que acompanhava os interesses editoriais de cada época, evidenciando-as em seu desencadeamento histórico, tanto pelos disfarces ideológicos que precisariam ser escavados e destruídos, como pela sua abertura dos fenômenos à sua atualização histórica pela crítica.

A segunda indicação de Benjamin é que “o estudo dos extremos implica que se leve em conta a teoria barroca do drama” (BENJAMIN, ODTA, p.52; GS I p.238). Na falta de variedade das tramas e na rede de intrigas que levariam um crítico moderno, preso as periodizações estilísticas, considerarem esquemas insignificantes, Benjamin observa “o simplismo dos teóricos barrocos na enunciação de suas normas” como “um traço particularmente fascinante dessa literatura, e suas regras são extremas pelo simples fato de se apresentarem como mais ou menos vinculativas” (BENJAMIN, ODTA, p.52; GS I p.p.238-239). Em sua história cultural, o filósofo berlinense acrescenta que o crítico não deve considerar apenas as peças de arte em plena autonomia, encerradas em seu estilo formal, mas esmiuçar os tratados e os manuais que serviram de modelo para confecção das obras como também estar aberto aos mais diversos assuntos – política, religião, astrologia – que se vinculam de maneira flexível às suas poéticas. Nesse sentido é que Benjamin vai retomar dois manuais formulados por poetas da primeira geração barroca para começar caracterizar a especificidade do barroco alemão. Em *Prosódia Germânica ou Livro de poesia alemã (Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey, 1624)*, um pioneiro tratado poético formulado por Martin Optiz, Benjamin encontra um inventário das características do barroco alemão que muito confundiram a

²⁵⁸ Em uma carta para Ernst Schoen de 30 julho de 1917, Benjamin diz ter ganho em seu aniversário uma bela e antiga edição das peças do dramaturgo da Silésia, Andreas Gryphius (Cf. BENJAMIN, GB I, p.140). Jane O. Newmann contesta essa versão na medida em que situação financeira debilitada era muito difícil que conseguisse uma edição histórica e sobretudo, porque no inventário de citações de Benjamin em sua dissertação, só aparece uma edição muito mais recente desse autor, publicada em 1882 por Hermann Palm. Publicada com supervisão da Sociedade Literária de Stuttgart, essa edição foi considerada um produto da crítica profissional de seu tempo trazendo uma contextualização geral da história textual das peças de Gryphius e um detalhado aparato bibliográfico com a comparação das várias versões editadas o que ajudava a combater as mistificações na visão de Benjamin (88). Entretanto, ela não deixava de estar contaminada pelo debate ideológico, já atualizando a linguagem barroca para práticas ortográficas e editoriais textuais contemporâneas que contribuíram para criar sua identidade como um ícone do Estado-nação alemão. (Cf. NEWMAN, 2011. p.82)

estética moderna pela presença de um motivo régio. “A tragédia é igual em majestade à poesia heroica, de tal modo que raramente suporta a introdução de personagens de baixa condição e assuntos menos dignos: pois ela trata apenas da vontade régia, mortes violentas, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, choros, gemidos e coisas semelhantes” (BENJAMIN, ODTA, p.56; GS I p.242). Benjamin chama atenção que a proximidade que se pode atribuir entre tragédia e *Trauerspiel* por uma trama de assuntos reais é transformada pela descrição dos eventos trágicos. A condição heroica não está na relação mitológica do protagonista com os deuses que se ofendem, com destino que o abate e com a comunidade viva com que comunga, antes está centrada na “preservação das virtudes do príncipe, exposição de seus vícios, a percepção das intrigas diplomáticas e a gestão de todas as maquinações políticas” (BENJAMIN, ODTA, p.57; GS I p.243) de maneira que é a vida histórica, temporal e mundana, e não a lenda, que se impõe como cerne desses dramas. No barroco, “o soberano como primeiro expoente da história é quase sua encarnação” (BENJAMIN, ODTA, p.57; GS I p.243)! Por conseguinte, um poeta menor, Johann Rist manifesta em *A mais nobre de todas as diversões para as almas amantes da arte e da virtude* (*Die Alleredelster Belustigung Kunst und Tugendliebender Gemüther*, 1666), como a poética barroca e a consciência histórica estavam intimamente vinculadas para aqueles dramaturgos. “Quem quiser escrever tragédias” escreve “terá de ser bem lido em história e livros de história, tanto dos Antigos como dos Modernos, terá de conhecer a fundo as coisas do mundo e do Estado, de que verdadeiramente se faz toda política (...) Em suma terá que ter domínio tão perfeito da arte de governar como da sua língua materna” (BENJAMIN, ODTA, p.57; GS I p.243). Aqueles que se aventuravam por essa dramaturgia teriam que conhecer os ânimos e disposições da realeza em cenários de guerra e de paz, que recursos se utilizar para estabilização e manutenção do poder e que expedientes são necessários para evitar tramoias e estabelecer a ordem, deveriam se inserir tanto no ambiente político, que não era estranho que durante a história muitos príncipes tenham se dedicado a sua leitura e a sua escrita²⁵⁹. De tal maneira, as intrigas da política que o barroco narra eram documentos que atestavam os próprios acontecimentos da história naquela época, marcada pelos temperamentos reais e pela alta temperatura dos conflitos políticos e de religião; “acreditava-se que o drama trágico [barroco] estava, de forma tangível e concreta, no próprio curso da história, e que a única coisa necessária era encontrar palavras” (BENJAMIN, ODTA, p.57; GS I p.243), de forma que a figura do soberano torna-se o objeto verdadeiro desse gênero literário.

²⁵⁹ Benjamin traz o inventário de Martin Optiz no prefácio de suas Troianas, relacionando as tragédias gregas na formação de grandes imperadores clássicos: “Julio César escreveu na juventude sobre Édipo, Augusto sobre Aquiles e Ajax, Mecenas sobre Prometeu, Cassio Severo Parmense, Pompônio Segundo, Nero e outros sobre matérias semelhantes” (BENJAMIN, ODTA, p.58; GS I, p.244)

O soberano representa a história. Toma em mãos os acontecimentos históricos como um cetro. E este ponto de vista nada tem de privilégio das pessoas de teatro, baseando-se antes em teorias jurídicas do Estado. Num último momento da Idade Média, constitui-se no século XVII um novo conceito de soberania. (...) O conceito moderno de soberania tende para um poder executivo assumido pelo príncipe, o Barroco desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção considerando que a mais importante função do príncipe é impedi-lo. Aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes. Este ponto de vista é típico da Contrarreforma. (BENJAMIN, ODTA, p.p.59-60; GS I p.245)

Como representação da história, os dramas do barroco alemão não deixam de tecer no papel do Príncipe um debate sobre a teoria da soberania que se consolidara no século XVII a luz das experiências da Reforma e da Contrarreforma. “O célebre gesto de Lutero, pregando as *Noventa e cinco teses* na porta da igreja do Castelo, em Wittenberg, na véspera do dia de Todos os Santos no ano de 1517” (SKINNER, 1996, p.285)²⁶⁰, é o apogeu de uma profunda transformação espiritual e política pelo qual passaria a sociedade alemã naquele tempo. Nesse ato inaugural da Reforma Protestante, esse monge agostiniano descrente com a capacidade da humanidade em intuir pela razão as leis de Deus tinha, já em numerosas tradições arraigadas na alta Idade Média, as premissas teológicas e políticas que fundamentaram sua doutrina e o seu levante. “O ataque de Lutero aos abusos clericais também ecoava uma série de atitudes que já prevaleciam na Europa de fins da Idade Média” (SKINNER, 1996, p.309), ao concentrar sua atenção nas deficiências do papado, “insistindo na necessidade de se retomar à autoridade das Escrituras e de restabelecer uma Igreja apostólica, mais simples e menos mundana” (SKINNER, 1996, p.309), ele já seguida uma linha adotada, “com veemência pelo menos igual à sua, por um número crescente de pensadores anticlericais da geração imediatamente anterior À Reforma” (SKINNER, 1996, p.309), ganhando, por vezes, a etiqueta de ‘reformadores antes da Reforma’. Esse ponto de vista moral poderia ser observado em um movimento inaugurado por Gerard Groote que acentuava uma reforma moral às vaidades pecaminosas através de uma vida comunal e de um ideal de pobreza apostólica e se espalhou pelo norte da Alemanha no começo do século XV (SKINNER, 1996, p.304). Já, ao lado da doutrina teológica, um movimento escolástico do início do século XIV chamado *Via Moderna* corroboravam com as premissas luteranas na relação da humanidade com Deus, ao se colocar contra a vertente tomista, *Via Antiqua*, que empreende a razão concorrendo com a fé para o desvelar os desígnios de Deus. Na confluência dessas duas doutrinas medievais, a teologia luterana se desenvolvera na visão de um homem decaído que não pode utilizar sua inteligência, em assimetria com a liberdade absoluta de Deus, para descobrir como Ele quer que nós ajamos, mas sim que

²⁶⁰ SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

condenados ao pecado, passivamente recebemos a sua misericórdia. Em consequência o cerne de sua doutrina está em justificação pela fé somente (*sola fide*), onde “ninguém jamais pode ter a esperança de se justificar – isto é, de garantir a salvação – em virtude de suas obras” o que não impede, por outro lado, de percebermos “a graça salvadora que Ele terá concedido como um favor fora de proporção com nenhum mérito humano”; a única fé que podemos ter é “plenamente passiva na justiça de Deus” (SKINNER, 1996, p.290). De tal maneira, a luz da graça e misericórdia divina em sua doutrina de justificação, Lutero apresentará a verdadeira justiça para o cristão como sendo estranha aos seus próprios méritos, mas não exclui “uma justiça ativa ou civil, que não faz parte da salvação, mas continua sendo essencial para regulação dos assuntos desse mundo” (SKINNER, 1996, p.291). Os cristãos, pertencentes a dois reinos simultâneos, o Céu e o Mundo, estão submetidos a dois sistemas de justiça complementares que tem implicações políticas para a Igreja e para a teoria da soberania moderna. Obviamente no primeiro está a desqualificação da jurisdição da Igreja enquanto autoridade canônica que regula a vida dos cristãos, na medida em que a salvação não é interposta por sua mediação, mas somente pela fé na graça de Deus, o que, por sua vez, também desautoriza uma hierarquização dos cristãos que coloca o sacerdócio como uma classe distinta de escolhidos regadas a privilégios. As críticas luteranas à posição social e os poderes que a Igreja quer ocupar na comunidade em assuntos da alma, também atingem sua colocação política em assuntos temporais, e nesse sentido, impacta diretamente o segundo, a soberania, dando fim aos poderes paralelos entre reis e papas que predominavam desde a Idade Média. A teoria da soberania, que se articula no protestantismo, é secular no sentido de participar intimamente de assuntos temporais e mundanos, afastando a Igreja deles, mas de maneira nenhuma pode ser entendida como secular no sentido laico republicano, antes ela está fundamentada na doutrina dos dois reinos e na tradição cristã. Enquanto o cristão é súdito de dois reinos, Deus é o soberano que, com a mão direita, faz o uso da palavra do evangelho para o governo das almas e a salvação dos homens e, com a sua mão esquerda, faz o uso da espada e da lei para proteger a cristandade no plano temporal. A Igreja competiria apenas os assuntos espirituais do reino de Deus onde o cristão encontraria o Evangelho, sendo a coerção punitiva dos pecadores uma extrapolação de seus direitos, uma vez que a espada estava disposta na mão esquerda. Por sua vez, no reino mundano está implícito que ele também “é ordenado por Deus, mas constitui um domínio plenamente distinto, dado que a espada se concede aos governantes seculares a fim de assegurar que a paz civil se mantenha entre os pecadores” (SKINNER, 1996, p.296) e também sobre a Cúria, colocando-a sobre controle do príncipe que tem sua autoridade na providência de Deus. Com a legitimidade de seus decretos, emanados como uma dádiva de Deus, o estado de exceção não apareceria no poder

coercitivo do príncipe, mas nas misérias e revoluções desse mundo decadente que ameaçam a estabilidade da ordem social e política que refletem a vontade divina.

Mais preocupado com o caminho interno da salvação, Lutero parece não censurar o Estado da mesma forma que faz com a Igreja, o que se evidencia na ironia de Henrique VIII: ora “se todos os cristãos são sacerdotes com afirma Lutero, em uma palavra, todos os cristãos são Reis, da mesma maneira que são Sacerdotes” (KANTOROWICZ, 1998, p.502)²⁶¹. A postulação do príncipe, identificado como mão esquerda de Deus e seus decretos de exceção como atos de vontade divina, remetem para uma combinação de antigos dogmas cristãos com o Renascimento, de onde Benjamin pode ter visto uma significativa influência também na Contrarreforma. O estado de exceção que aparece no direito romano como um instrumento jurídico para defender a cidade de uma ameaça externa, suspendendo, temporariamente, a lei perante avaliação, na modernidade perde seu caráter provisório na medida em que está fundamentado pela condição teológica do soberano que, em sua autoridade absoluta secular, é a própria lei. Frente as guerras de religião e a profunda transformação que a insurgência protestante incutiu na Europa, os contrarreformistas puderam ver na heresia de Lutero uma verdadeira ameaça que exigia um “estatuto constitucional que garanta a continuidade de uma vida comunitária próspera no campo militar, como no científico, no artístico como no eclesiástico” (BENJAMIN, ODTA, p.60; GS I p.246). É nesse sentido que entre os teóricos políticos do catolicismo se desenvolve “o ideal de uma estabilização total, de uma restauração tanto eclesiástica como política em todas as suas consequências” (BENJAMIN, ODTA, p.60; GS I p.246) e que o secularismo é adotado no manifesto galicano de Jacques-Bégnines Bossuet²⁶² impondo “à Cúria a inatingibilidade absoluta do soberano” (BENJAMIN, ODTA, p.59; GS I p.245), o que legitima também as monarquias absolutistas católicas. “Não fosse Lutero, jamais haveria Luís XIV” (SKINNER, 1996, p.393) diz a provocação apócrifa. Não é por menos que sua metáfora é antecipada inúmeras vezes nos versos da dramaturgia barroca:

Quem alguém no trono senta ao seu lado
Da coroa e da purpura merece ser privado
Só pode haver um príncipe no reino
E um Sol no mundo

²⁶¹ KANTOROWICZ, Ernest. *Os dois corpos do rei*. São Paulo: Cia das Letras, 1998

²⁶² Quentin Skinner mostra como Bossuet se apropriou de ideias luteranas no manifesto galicano para constituição de um Estado Católico com autonomia da influência papal. Em seu tratado *Política* retirada das palavras mesmas das Sagradas Escrituras, o teórico fundamentava sua exposição na tese que todos os princípios políticos devem derivar das páginas da Bíblia, derivando a autoridade e a obrigação política do soberano a expressão do luteranismo. Para ele, pela natureza divina da autoridade régia, “o poder do rei deve estender-se ao julgamento de todas as causas, eclesiásticas e temporais, e que esse próprio poder deve ser absoluto, pois “não existe ninguém a quem o rei deva prestar contas” (SKINNER, 1996, p.393). Já, quando “se põe a deduzir a natureza dos “deveres que os súditos têm para com os príncipes”, escora-se diretamente na doutrina da obediência passiva, de São Paulo, à qual tantas vezes haviam recorrido os reformadores” (SKINNER, 1996, p.393) como Lutero, segundo o qual, como toda autoridade emana de Deus, a resistência a autoridade constitui desobediência ao mandamento divino.

(GRYPHIUS Apud BENJAMIN, ODTA p.62)²⁶³

O céu não admite mais que um Sol
Só um cabe no trono e no leito nupcial
(HALLMANN apud BENJAMIN, ODTA p.62)

Na imagem do príncipe como Sol, o barroco alemão apresenta a transmutação de um mundo religioso para um mundo secularizado que não rompe com os vínculos entre o teológico e o político. Na comparação do Sol que sozinho é soberano do céu vemos uma conotação teológica do astro com Deus, quem verdadeiramente ilumina e governa o reino do céu. Mas a aproximação de Sol com Deus não deixa de trazer também, ainda nessa segunda estrofe, a relação do poder divino espiritual com a temporalidade da natureza. O Sol é Deus, mas também é natureza e como instância soberana nesse plano ele se apresenta como representação secular do soberano que governa o mundo, da mesma forma que Deus governa o universo, espelhando tanto a organização política dos dois reinos como expressando sua vontade como mão esquerda do Senhor. “Não existe poder senão o de Deus” (KANTOROWICZ, 1998, p.29); soberano, Ele não delega poder de modo que a alçada do rei sobre a terra como o erguer-se do Sol sobre o céu é pura manifestações da

²⁶³ Nesses versos podemos observar a complexidade ideológica do debate linguístico que mencionamos na edição feita por Palm da obra de Gryphius, a partir do uso ou não da letra maiúscula nos substantivos, a *capitalização* (*Großschreibung*) ou a *descapitalização* (*Kleinschreibung*). Esse debate remonta aos séculos XV e XVI com o aumento da circulação de textos vernaculares como um movimento para padronizar os diferentes dialetos regionais no norte, centro e leste com os territórios do sul e da alta-saxônia, chegando até o século XVII do Barroco. O uso das letras maiúsculas no início das sentenças foi empregado como forma de esclarecer a sintaxe e possibilitar maior facilidade para leitura oral, atendendo os interesses confessionais dos reformistas, já nos nomes no interior das frases nos como uma naturalização do uso pouco rigoroso da regra dos impressos, tornando-se norma até o final do século XVII. Ao adotar a forma capitalizada a *Bíblia* de Lutero foi decisiva na unidade linguística e cultural da nação: “A *Bíblia* de Lutero é a nossa *Divina Comédia*” (NEWMANN, 2011, p.146), diziam com referência a Dante. Todavia, a polêmica em torno da adoção da capitalização como forma de padronização se constituía torno de uma aparente unidade nacional e de classe que se sobrepunha e mascarava o orgulho regional. Essa homogeneização da língua passou também a ser uma disputa pela hegemonia político-cultural sobre outras regiões colocando em contraponto os dialetos ‘orgânicos’ da alta-saxônia e a ‘padronização’ clássica luterana. Por sua vez, os autores da Silésia, adotando a capitalização em seus dramas, ainda mantinham localismos políticos, confessionais e linguísticos de vários tipos que permaneciam locais predominaram sobre esse debate ortográfico até o século XIX, sendo interpretados mais tarde como “personificação das forças que levariam para um rejuvenescimento da língua alemã e o nascimento de um Estado-nação uniformizado” (NEWMANN, 2011, p.92.). Já no decorrer do século XIX, irmãos Jacob e Wilhem Grimm, famosos pelos contos de fada e pelo importante dicionário de língua alemã, propuseram uma outra forma de padronização da língua nacional, mais simplificada e universalmente disponível, remetendo essa modernização para formas mais antigas e patrióticas do alemão carolíngio, a ortografia descapitalizada. A ortografia descapitalizada proposta pelos irmãos Grimm, ainda que não oficial, passou a ser aceita nos meios acadêmicos por sua erudição unificadora que remetia a origem das palavras e o seu teor nacional. A edição de Palm, organizada para celebração e glorificação dos autores da Silésia para unidade do Estado moderno alemão, já trazia na obra de Gryphius as marcas descapitalizadas, o que Benjamin não deixou de perceber como manipulação ideológica. Benjamin creditava a capitalização uma importante contribuição para originalidade das obras do barroco alemão porque a capitalização permitia um tratamento alegórico das palavras. Nesse sentido, ele adaptava a forma descapitalizada da edição Palm para a forma capitalizada de Gryphius ainda que mudasse a ortografia de algumas palavras do alemão barroco para o alemão contemporâneo (por exemplo *iemand* por *jemand*), que já constituía uma nova modernização do Barroco. Essa passagem é exemplar. Segundo Jane Newmann, a versão benjaminiana capitalizada deste trecho é: “*Wer jemand auff den Thron / An seine Seiten setzt; ist würdig daß man Kron / Und Purpur ihm entzieh. Ein fürst und eine sonnen / Sind vor die welt und reich*”. Contudo, quando vamos às obras completas de Benjamin, por uma opção dos editores de Frankfurt, ainda lemos a versão Palm descapitalizada: “*Wer iemand auf den thron/ An seine seiten setzt, ist würdig, dass man cron/ Und purpur ihm entzieh. Ein fürst und eine sonnen/ Sind vor die welt und reich*”. (Cf. NEWMANN, 2011, p.p.88-94)

vontade de Deus, a deificação do príncipe é uma expressão própria da graça de Deus no plano temporal. Por conseguinte, quando o Sol é posto em relação ao mundo no primeiro verso, na mesma medida em que o poder de Deus se exerce absoluto sobre os dois reinos, a condição do príncipe no reino temporal, em sua unção com o corpo e a vontade de Deus, é soberana e homogênea de modo que ninguém pode sentar ao seu lado. Contudo, no universo há vários Sóis da mesma maneira que no mundo há vários reinos, como esses Sóis não se tocam no espaço e cada céu só admite um Sol, recomenda-se “que os príncipes deveriam evitar aproximar-se uns dos outros” (BENJAMIN, ODTA, p.63; GS I p.248). Benjamin apresenta no barroco alemão esse eclipse solar na medida em que, “quando querem discutir pessoalmente algum assunto, a simples presença gera suspeitas de má vontade de toda ordem porque nenhum deles encontra no outro aquilo que tinha imaginado” (BENJAMIN, ODTA, p.63; GS I p.248). Ao se perceberem como própria expressão divina a decepção com o outro é inevitável na medida em que perfeitos “nenhum deles se julga a si próprio, porque em geral nenhum deles quer ser menos do que aquilo que por direito acha que lhe é devido” (BENJAMIN, ODTA, p.63; GS I p.248). O resultado é que a relação entre os príncipes, que o barroco alemão retrata, se torna “uma guerra permanente, na qual se luta apenas pela própria pompa” (BENJAMIN, ODTA, p.63; GS I p.248). Com isso, nestes versos, Benjamin “mostra a facilidade com que este metaforismo foi transferido da definição jurídica do lugar do soberano num país para o ideal grandioso da soberania universal, um ideal que tanto correspondia à paixão teocrática barroca, mas que tão irreconciliável era com sua razão de Estado” (BENJAMIN, ODTA, p.p.62-63; GS I p.247). Envolto em guerras, a condição do príncipe pode ser analisada pela preservação de uma ótica medieval conformada à sua definição moderna na teoria da soberania, entre a sua jurisdição teológica e o seu papel político na modernidade:

A minha áurea luz do próprio Deus a acendeu
Quando o corpo de Adão começou a trabalhar como um relógio.
(HALLMANN apud BENJAMIN, ODTA, p.96)

Nessas linhas encontramos o cerne da legitimação política do soberano na época do barroco alemão que se constitui em um imponente patrimônio em que se “ordenam harmonicamente ideias filosofias e convicções políticas que estão na base da representação da história” (BENJAMIN, ODTA, p.147; GS I p.321). De um lado, observamos a teoria jurídica dos dois corpos do rei²⁶⁴ que, apesar da secularização do século XVII, a sua maneira reluziu na construção da condição do príncipe no terreno profano seiscentista. A ideia que fundamentava o poder do

²⁶⁴ Os Estados Absolutistas se legitimaram a partir do direito divino do rei governar. Ernst Kantorowicz apresenta como se desenvolveu essa jurisdição na Inglaterra elisabetana a partir de antecedentes medievais que sustentavam a concepção da Igreja como corporação em dois corpos. (KANTOROWICZ, 1998, p.p.21-32)

soberano era que o rei apresenta, unindo em sua pessoa, dois corpos distintos. Enquanto corpo de Adão, tomados em si mesmo, “o seu Corpo natural é um corpo mortal, sujeito a todas as enfermidades que ocorrem na natureza ou acidentes, a imbecilidade da infância ou da velhice e a defeitos similares que ocorrem aos corpos naturais de outras pessoas” (KANTOROWICZ, 1998, p.21), o domínio corpóreo da natureza, onde o rei é apenas um ser natural, dependente do seu corpo físico e provido como outros das condições psicológicas que afetam o corpo, como sensações, paixões, desejos. No domínio da natureza, ao mesmo tempo em que esse corpo é sensível e “agita o mar dos corações; e suas vagas alterosas; causam-nos dores e comoções; mas suas correntes são milagrosas” (HAUGWITZ Apud BENJAMIN, ODTA, p.216), ele também apresenta a decadência natural que iguala reis e homens:

Essa mancha é de cancro, esta ferida leprosa.
Não tem asco do pus, da úlcera pustulenta?
A cabeça é de cisne, mas o corpo é de porco;
Já se vê a carne podre, os piolhos comendo.
Vamos tirar também a pintura do rosto:
Os lírios da volúpia transformam-se em excremento.
Mas ainda não é tudo! Tira os andrajos! Fora!
Que vemos? Um cadáver, o esqueleto da morte
(LOHENSTEIN apud BENJAMIN, ODTA, p.205).

Contudo, os príncipes não estão apenas desnudos em sua natureza como pobres mortais, há um outro corpo pelo qual o “meu coração bate e arde porque meu sangue leal. Com ardor inato pulsa por todas minhas veias; e o corpo me atravessa, a um mecanismo igual” (HALLMANN apud BENJAMIN, ODTA, p.96), o seu corpo místico-político que lhe garante a transcendência histórica. Não sendo nem de carne e, nem de osso, seu corpo político é “um Corpo que não pode ser visto ou tocado, composto de política e governo, e constituído para a condução dos povos e a administração do bem-estar público” (KANTOROWICZ, 1998, p.21). Um corpo intangível do qual não podemos ver tal como a alma, mas que, como um mecanismo inato, se institui em sua pessoa, se incorpora nele, garantindo a sua posição de rei. Todavia, devemos perceber a dimensão mística do político na época. Apropriando-se da lei canônica que identificava a cabeça de Cristo com Deus²⁶⁵ e a Igreja como seu corpo místico, com seu declínio e a emergência do Estado após as Reformas, o corpo místico trocou o clero pelos reis de modo que, traspassada para o âmbito secular, a doutrina jurídica não fazia muita discriminação em distinguir o político do teológico: “o corpo político do rei é chamado de um corpo místico” (KANTOROWICZ, 1998, p.26). De tal

²⁶⁵ Kantorowicz traz a bula papal de Bonifácio VIII em 1302 que representava a doutrina da corporativa da Igreja como corpo místico de Cristo. Lemos: “Instados pela fé somos obrigados a crer em uma única santa Igreja, Católica e também Apostólica [...], sem a qual não há salvação nem remissão dos pecados [...], que representa um único corpo místico, cuja cabeça é Cristo e a Cabeça de Cristo é Deus.” Com isso, o pontífice considerava a concepção hierárquica da autoridade política controlada pela Igreja como a cabeça de Cristo. (Cf. KANTOROWICZ, 1998, p.126)

maneira, em seu corpo político, o príncipe “é posto em relação direta com seres divinos, servido e celebrados por eles: e assim lhe é atribuído também o estatuto de divino. No seu séquito aparecem indiscriminadamente figuras terrenas e celestiais, subordinando-se a uma mesma ideia de glorificação” (BENJAMIN, ODTA p.62; GS I p.247). O rei nada mais é que uma corporação que coincide esses dois corpos em sua pessoa; incorpora-os a ponto de serem inseparáveis e, com isso, em sua pessoa esses dois corpos de natureza distinta entram em constante relação, representando, em sua ambivalência, a relação da história com a natureza. Ao mesmo tempo, vemos a condição divina que o corpo político lhe fornece -- “mais amplo e extenso que o natural” se atribui a ele “certas forças realmente misteriosas que reduzem, ou até que removem, as imperfeições da frágil natureza humana” (KANTOROWICZ, 1998, p.23) de modo que do rei se espera um caráter angelical, uma dignidade incorruptível comprometida com a teologia moral cristã e o “espírito dos anjos sagrados” (KANTOROWICZ, 1998, p.22) imutável ao tempo e, por isso, do mesmo modo que este corrige seu corpo natural, deve governar os homens e a história, como um monarca -- e, a sua condição natural que, quando o seu corpo natural fala, percebe-se, em suas afecções, em seus medos, em suas emoções, como frágil natureza envolta as contingências, como mais uma criatura, presa “tão fortemente ao mundo” terreno que “sente que com ele é arrastado a uma queda d’água” (BENJAMIN, ODTA p.61; GS I p.246), na figura do mártir. Desse modo, Benjamin reconhece que “no pensamento teológico jurídico tão característico do século, manifesta-se aquela grande tensão não resolvida da transcendência, subjacente a toda ênfase barroca, de sentido provocatório, na imanência mundana” os dois corpos do rei representam um limite entre a atribuição histórica e a condição natural que se chocam no soberano e faz com que:

“os príncipes, nascido para a púrpura;
ficam enfraquecidos sem o cetro”
(LOHENSTEIN apud BENJAMIN, ODTA, p.128)

Ao mesmo tempo, e, de outro lado, a época dos modernos também foi o período de secularização em que não se podia mais legitimar o poder do soberano, tão somente, a partir de uma concepção mística ou mitológica de modo que nesses dramas alemães também podemos perceber o pensamento metódico e mecânico da filosofia moderna, na vinculação do soberano com a história. Ao subir ao palco da história, a teoria da soberania seiscentista seguia “a mesma tendência metafísica que, pela época, levou, no campo das ciências exatas, à descoberta do cálculo infinitesimal” (BENJAMIN, ODTA p.91; GS I p.271), um mundo que abandonou a similitude como forma do conhecimento para depositá-la na representação *more geométrica* em termos da medida e da ordem. No pensamento moderno, “a *ratio* se constitui como critério compensativo dos

excedentes: critério de comensurabilidade” (MARRAMAO, 1995, p.53)²⁶⁶ preocupada em medir, calcular, classificar, mensurar. A *mathesis* enquanto uma “faculdade quantitativa, racionalidade capaz de produzir uma determinação quantitativa das relações entre as coisas” (MARRAMAO, 1995, p.53) é o início do desencantamento do mundo, o método científico substitui o mito como explicação e ordem do mundo. Ora, “se o método de conhecimento preside a construção de um mundo secular e mundano – objetivo – é por revogar o místico, o mítico, o sagrado e o profético para constituir o domínio pleno dos objetos” (MATOS, 2010, p.40). Na racionalidade moderna da qual o barroco é depositário, o conhecimento e a própria história obedeciam critérios metafísicos bem estabelecidos derivados da constituição do sujeito moderno, que em primazia, recusava como forma do conhecimento toda externalidade que lhe aparecesse obscura e confusa; sob a ordem das razões, “o método, sendo *mathesis universalis*, é ciência em geral da ordem e da medida, porque ele é matemático (...) como circunscrição e definição essencial de um objeto” (MATOS, 2010, p.40). De um lado, a história se desenvolvia em linha reta como continuidade dedutiva de um modo *more geométrico*; de outro, “na fuga do mundo em direção a um Eu que ficciona um mundo representado pelo Sujeito” (MATOS, 2010, p.56), a história apresentava, na centralidade do eu, uma pretensão dominadora sobre os eventos do mundo, fossem eles científicos, históricos ou políticos. Com a racionalidade científica que matematiza o tempo, o soberano aparecia representado na imagem do relógio de Geulincx²⁶⁷ - que fascinava a época com um “paralelismo psicofísico na forma de dois relógios precisos e sincronizados”, onde, “o ponteiro dos segundos impõe, por assim dizer, os acontecimentos dos dois mundos” (BENJAMIN, ODTA p.97; GS I p.275) temporal e divino - como um hábil artífice que frente aos desacertos harmoniza os pêndulos da história, aquele que, sob olhar dessa racionalidade científica, munido por sua expertise metódica, intervém nos eventos como um relojoeiro nas engrenagens do tempo.

Já dorme o altivo animal, a orgulhosa mulher
Que imaginou que o relógio do seu cérebro
Podia a trajetória dos astros inverter
(LOHENSTEIN apud BENJAMIN, ODTA, p.97)

²⁶⁶ MARRAMAO, Giacomo. *Poder e Secularização*. São Paulo: Unesp, 1995

²⁶⁷ No racionalismo filosófico do século XVII a imagem do relógio de Geulincx pode ser tomada por Leibniz na tentativa de resolver o conflito cartesiano em “Observação acerca da harmonia da alma e do corpo (Segundo esclarecimento sobre o sistema novo)” de 1696. Ali ele coloca a imagem da alma e do corpo como dois relógios sincronizados por um artífice divino: “Imagine dois relógios que estão perfeitamente sincronizados um com o outro (...) Coloque agora a alma e o corpo no lugar dos dois relógios (...) a via da harmonia preestabelecida por um artífice divino prevenido, o qual desde o começo formou cada uma dessas substâncias, as quais mesmo seguindo suas próprias leis – que elas receberam com seu próprio ser – estão, em acordo uma com as outras” é a única hipótese plausível para essa união, já descartada a via da influência pela filosofia vulgar e a via da assistência de um Deus ex-machina. (Cf. LEIBNIZ, Gottfried *Sistema novo da natureza e comunicação entre as substâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.p.45-48). Já no pensamento político podemos destacar o livro de aconselhamento de Antonio de Guevara que Benjamin também cita quando trata dos intriguistas. *O relógio dos príncipes* de 1529, segundo a historiografia, foi o livro mais lido depois da Bíblia na Europa do século XVI. (Cf. SKINNER, 1996, p.233-234)

Mas, ao desencantar-se do mundo, nas obras do barroco alemão, a tragédia já não é fruto do destino, ela aparece inevitavelmente pela sucessão de equívocos da humanidade, ela é o resultado da causalidade imposta por essa racionalidade da qual se perdeu o controle e a direção. Cercado por acontecimentos catastróficos, o herói não tem mais domínio sobre os fatos e suas consequências e nem mesmo sua morte é transformadora do tempo. Ao substituir o mito como forma de explicação de mundo, a história não deixava de se apresentar como a natureza que se impõe aos homens, em uma temporalidade circular, como destino. A representação do soberano aparece como a melhor expressão da condição da história como natureza porque “se a racionalidade iluminista destitui o mito por ser mera superstição, ela recai em mitologia, no mito da falsa clareza, porque a ciência que dessacraliza a natureza não vence o místico, mas mitifica o Soberano como governante infalível” (MATOS, 2010, p.42). Agora, na modernidade secularizada, o Deus cristão, que nas concepções medievais garantiam legitimidade ao poder soberano, cedia lugar para uma ideia de Deus puramente racional, dedutiva ontologicamente, que se incorporava a figura do soberano. O príncipe, “seguindo o modelo de Deus que intervém em ocasiões específicas, interfere contínua e diretamente nos mecanismos do Estado para ordenar os dados dos processos históricos numa sequência, por assim dizer, espacialmente mensurável, regular e harmônica” (BENJAMIN, ODTA p.97; GS I p.275). Ao exemplo de Deus, o príncipe não era apenas onipotente e onipresente se fazendo valer frente aos acontecimentos, ele deveria ser onisciente a ponto de prevê-los, calculá-los e controlá-los. Absoluto, “o Príncipe é o Deus cartesiano transposto para o mundo político” (BENJAMIN, ODTA p.97; GS I p.275), é mais na representação matemática do que na sua qualidade de divino que deveriam se orientar suas ações, “as motivações do soberano não possuem caráter religioso, permanecendo no âmbito da ordem ética e social, mas em um mundo sem transcendência e sem Deus” (MATOS, 2010, p.37). O soberano é o representante de um mundo racional que vem se libertar do domínio da natureza, ele é o representante da história que desencanta o mundo, e, como tal a sua função é impedir que esse mundo desencantado volte ao seu estágio natural e anterior, atribuído a imagem da desordem e, por isso, que essa é a época da exceção, a política de exceção vem como uma reação da história contra as revoltas da natureza que insistem em se manifestar frente a gramática imposta desse tempo histórico que, também recai pesada e sorrateiramente sobre os ombros do soberano.

Uma coisa parece este fardo a quem o traz
Outra a quem seu brilho consegue ofuscar,
Estes jamais souberam o peso de o usar,
O outro, por experiência, sabe o mal que ele faz.
(ZINCGREF apud BENJAMIN, ODTA, p.69)

Contudo, na medida em que se constituía a representação do soberano como possibilidade de romper com o contínuo da natureza e do destino pelo estado de exceção, mais expressava a tragédia da condição humana. Em sua crônica histórica, “o drama do Barroco só conhece a atividade histórica sob a forma das abjetas maquinações dos intrigantes” (BENJAMIN, ODTA p.87, GS I p.267) que a caracterizará ao lado da natureza e não de um *ethos* transcendente que desafia os deuses e os mitos para definitivamente entrar na história. “À desolação do desenrolar da crônica do mundo não se opõe a eternidade, mas sim a restauração de um estado paradisíaco fora do tempo” (BENJAMIN, ODTA p.91; GS I p.271), captando o processo histórico, espacialmente, no mais íntimo palco da época, a corte. “Na corte, o drama trágico [barroco] depara com o cenário eterno e natural do curso da história” (BENJAMIN, ODTA p.92; GS I p.267) desprovida de virtudes, o tabuleiro de um jogo “calculista e planejado, pensado por marionetes cujos fios são manipulados pelo desejo e pela ambição” (BENJAMIN, ODTA p.81; GS I p.262). Gryphius reverbera em *Leo Armenius*, “Que é a corte senão um antro de assassinos; um lugar de traição, morada de canalhas?” (BENJAMIN, ODTA p.98; GS I p.276) No drama barroco a corte é um terreno profano marcado por jogos de interesses e poder onde atuam o príncipe e o intriguista. O primeiro, à imagem do *Leviatã* ao qual está inscrito, o soberano é aquele que carregando um cetro tem domínio sobre a razão da história e deve manter a unidade do corpo político pela força coercitiva de sua espada; mas envolto a intrigas, motins, guerras e golpes de estado, e refém dos acontecimentos, ele torna-se a perceber sob domínio das emoções e transborda, em uma sucessão de erros, sua própria condição criatural. Benjamin reconhece que “por mais alto que ele se eleve acima dos súditos e do Estado, seu estatuto insere-se no mundo da criação, ele é senhor das criaturas, mas não deixa de ser criatura” (BENJAMIN, ODTA p.82; GS I p.264). Como protagonista dessas peças enlutadas do barroco, o príncipe não escapa das ambiguidades típicas de sua corporação, ele é o déspota que usa seu poder coercitivo para manter a ordem, ao mesmo tempo, é o mártir que encarna a virtude na medida em que se aproxima de seu momento derradeiro; algumas vezes ele é o tirano temido, outras tantas, o rei piedoso; em sua posição ele deve deter o saber absoluto, mas também, nela, é traído e enganado; em todo momento as suas ações o revelam como “uma vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida que Deus o investiu e a sua humilde condição humana” (BENJAMIN, ODTA p.66; GS I p.250). A ambivalência de sua própria condição teórica dá o maior testemunho ao conflito que vivencia, se por um lado, para ele é atribuída a responsabilidade da história, de outro, o peso dessa responsabilidade transcende a sua humanidade. Na fronteira entre dois mundos, o divino e o da criatura, ele encarna o luto enquanto tirano que enfrenta as conspirações contra si, coagindo a natureza, e, ao mesmo tempo, está condenado, enquanto mártir, ao sofrimento de sua condição natural que vê a história passar como destino. Assim, Benjamin não

encontra apenas a condição precária da realidade humana perante o divino, mas o fundamento pelo qual as catástrofes acontecem nesses dramas: “a causa da catástrofe não está na transgressão moral, mas no próprio estado criatural do homem” (BENJAMIN, ODTA p.87; GS I p.268) que, subjugado pela sorte, se mantém apaticamente preso ao temperamento intempestivo do destino como causalidade natural frente a incapacidade de uma razão culpada que não sabe o que fazer.

Vai, Disalces, e nem mais uma palavra.
Não, espera! Morro, tremo, estou paralisado!
Vai, não é hora de duvidar. Não vás, não!
Perdão! Choram-me os olhos, sangra o coração!
Vai! O desfecho já não pode ser mudado!
(LOHENSTEIN apud BENJAMIN, ODTA, p.67)

Não te quero ver entrar por essa porta
Antes da missão cumprida! Ah, como se me aperta
O coração torturado! Vai! Não pode ir!
Vamos pensar! Vem cá! Vai, sim, que tem de ser.
(GRYPHIUS apud BENJAMIN, ODTA, p.67)

Em uma batalha interna entre sua vocação histórica e sua condição natural, Benjamin apresenta uma característica muito própria dos dramas barrocos que se manifesta a luz da teoria da soberania. “Trata-se da incapacidade de decisão do tirano” (BENJAMIN, ODTA p.66; GS I p.250). Na medida em que a capacidade de gerir o político muitas vezes entra em confronto com o que se espera dele, a sua condição natural contrasta com seu poder legislador e absoluto que tem em mãos, responsável por regular, ordenar o mundo e de proclamar o estado de exceção, o soberano é incapaz de decidir “O príncipe, cuja pessoa é depositária da decisão do estado de exceção, demonstra, logo na primeira oportunidade que é incapaz de tomar uma decisão” (BENJAMIN, ODTA p.66; GS I p.250), ora, quantas vezes percebemos que “no momento em que o soberano ostenta o poder de forma mais furiosa for reconhecida a revelação da história e ao mesmo tempo a instância que põe o termo às suas vicissitudes (...) fala alguma coisa a favor de César que se perde no delírio de poder” (BENJAMIN, ODTA p.66; GS I p.250). Na discricionariedade de suas ações, impulsionada por seus humores, é que a indecisão se mostra, revelando a arbitrariedade do domínio dos afetos na política, “o que nelas (indecisão) se evidencia não é tanto aquela soberania que transparece formações estoicas do discurso, mas antes a arbitrariedade brusca de um vendaval dos afetos que pode mudar a qualquer momento, no qual personagens (...), como bandeiras rasgadas e esvoaçantes. (BENJAMIN, ODTA p.66; GS I p.251). Nessa mudança de ventos, Benjamin percebe que, no interior do conceito de estado de exceção, a história se encontra em sua condição natural na medida em que ela deixa de apresentar o caráter ordenador definido na concepção moderna para se apresentar como exercício de poder discricionário do governante. O dilema da história no modo que o estado de exceção é pensado na época, visto como restauração da ordem, necessidade

da história contra o acaso do destino, é que ao ser proclamado o estado de exceção acaba se convertendo pelo uso da força e da violência, em lei natural, em manifestação própria da natureza. Dessa forma, Benjamin nos mostra que o estado de exceção aparece como uma estabilização profana da história pelo drama barroco, que ao invés de redimí-la, acaba por corroborar com o que a estrutura de suas tragédias já indicavam sobre o seu tempo histórico, a naturalização da história; tal como representação da política absolutista que vigorou no período barroco, também a história, ao descobrir-se em sua condição natural, tem sua própria tragédia.

Vós, que perdeste a imagem do Céu,
Olhai para a imagem que por vós nasceu!
Quereis saber por quem no estábulo espera?
Espera por nós, mais feros do que a fera.
(GRYPHIUS apud BENJAMIN, ODTA. p.109.)

A partir da fidelidade infiel do intriguista o drama alegórico do barroco segue como uma crônica que não reconhece heroísmo nem no monarca e tampouco em seus depositores. Este último não aparece como um revolucionário que tenta romper com um regime, instaurando uma nova forma de mundo, mas como peça do próprio maquinário que tenta resguardar passando o poder de mãos em mãos. “No relógio do poder os conselheiros são as engrenagens, mas o príncipe deve ser o ponteiro e seu peso” (BENJAMIN, ODTA p.96; GS I p.274), em geral, próximo aos reis e participando dos assuntos de Estado são seus conselheiros que o traem, revelando que o soberano como artífice perdeu o controle sobre o mecanismo que deve controlar. Como conselheiro do soberano, ele também é “todo inteligência e vontade”; correspondente ao ideal de estadista cunhado por Maquiavel, ele “assente em fatos, tem o fundamento nestes conhecimentos, que entendem que o homem como uma força da natureza e ensinam a dominar os afetos através da mobilização de outros afetos” (BENJAMIN, ODTA p.p.95-96; GS I p.275). Os conselheiros representam o domínio da ciência política, do pensamento racional que se julga desprovido das emoções, que controla de uma maneira geral, tanto para evitar as ameaças a ordem política, assistindo ao soberano, quanto para traí-lo com intrigas. Benjamin mostra que nos traços que caracterizam os conselheiros nos dramas alemães, se “exige ao mesmo tempo uma rigorosa disciplina interior e uma ação exterior sem escrúpulos” (BENJAMIN, ODTA p.98; GS I p.276). Na ausência de princípios, ao mesmo tempo, sua infidelidade marca “um gesto consciente do maquiavelismo” e “a entrega desamparada e melancólica a uma ordem de constelações funestas consideradas insondáveis, e que assume um caráter manifestamente coisal” (BENJAMIN, ODTA p.164; GS I p.333); ao trair para servir o saber, sua traição é o gatilho que o leva para o imponderável mundo das coisas que não conhece e para acontecimentos que não pode prever. De tal maneira, na sua ética estoica, “a lucidez sem ilusões do cortesão é para ele próprio uma fonte de profundo

sofrimento e ao mesmo tempo, devido ao uso que ele dela pode fazer a qualquer momento, perigosa para os outros” (BENJAMIN, ODTA p.97; GS I p.275). Na renúncia das paixões que não o deixa ser enganado, ele também encarna o sofrimento próximo do soberano na medida em que desprovido de ingenuidade, “sua prática corresponde um desencantamento com o curso do mundo, cuja frieza só é comparável em intensidade com febre ardente da vontade de poder” (BENJAMIN, ODTA p.98; GS I p.276) de quem já trocou os homens, pelas coisas. Dessa forma, em nome da fidelidade ao compromisso assumido com a ordem harmônica do mundo, ele trai o príncipe que observa em paixões e arrogâncias, mas simultaneamente, ao traí-lo cumpre o seu destino e encarnando a catástrofe natural, onde a história, nas maquinações de poder, passa a ser uma sucessão de acontecimentos que se repetem como se seguissem a orientação natural do mundo

Transcorre para os mortais a sua vida inteira
A partir de uma infância que com jogos começou
E com jogos vão chega a hora derradeira.
Tal como a antiga Roma com jogos celebrou
O dia em que Augusto nasceu, pompa encenada
Leva também morto a última morada
Precipita-se para a tumbra o cego Sansão;
Não é mais que um poema o nosso tempo breve
Um jogo em que uns entram em cena, outros se vão;
Com lágrimas começa, com pranto seu fim escreve
Depois de morto até, brinca o tempo com o homem
E a podridão, os vermes, nossos corpos consomem.
(LOHENSTEIN apud BENJAMIN, ODTA, p.80)

Ao se reconhecer na posição de criatura abandonada, largado a sorte do destino, o herói barroco é o retrato desse homem, melancólico e pessimista, que perdeu a esperança e viu-se apenas diante da vontade, dos desvarios e vaidade dos homens; na luta externa contra seus depositores, a apatia, aqui entendida como ausência de paixões, lhe aparece como maior das virtudes. Para os dramaturgos do Barroco pertencentes de um mundo em que “a época lhes recusou a solução religiosa, exigindo ou impondo uma solução profana” (BENJAMIN, ODTA p.76; GS I p.258), sua escrita, hegemonicamente cristã, não deixava de buscar “a glorificação de Deus e a edificação dos concidadãos (...). A função do drama trágico [barroco] é a de fortalecer a virtude em seus espectadores. E se havia virtude que fosse obrigatória para o herói e edificante para o público, ela era a apatia” (BENJAMIN, ODTA p.55; GS I p.242). Diante do descalabro do mundo, o mais honrado era a omissão em sua participação, era o sofrimento silencioso de um coração indolente marcado pela acedia. A sua vida deixa de ser plena, vivenciada com intensidade a cada instante a espera do encontro heroico com a morte para se conformar-se em uma moldura, sem paixão as suas ações heroicas tornam-se apenas prosaicas. Na sua condição não transcendental, “a criatura é o espelho cuja moldura, e só nela, o mundo moral se apresentava no Barroco” (BENJAMIN, ODTA

p.90; GS I p.270), as virtudes a serem seguidas e os vícios a serem combatidos estavam espelhados no herói barroco, ainda que em sua situação terrena ele só pudesse ser “um espelho côncavo” porque o seu reflexo da moralidade “só era possível com distorções” (BENJAMIN, ODTA p.90; GS I p.270). O herói barroco não está orientado a enfrentar os deuses, mas em servir-lhe enquanto passa por suas provações na Terra buscando a uma reconciliação que nunca lhe chega.

Sento-me, deito-me, levanto-me, tudo em pensamento
Em nenhum lugar tenho paz,
Com meu conflito me atormento
(TSCHERNING apud BENJAMIN, ODTA, p.143)

No luto e no sofrimento do soberano, Benjamin encontra a marca psicológica desta época de forte apelo ao dever e, ao mesmo tempo, de desvalorização das ações humanas; de grande apego ao sujeito, ao mesmo tempo, de esvaziamento do mundo e seus sentidos; de enorme desejo por transcendência, ao mesmo tempo, de implacável imanência da história. “Em forma mais epigramática: ‘Onde há um cetro, há medo!’ ‘A triste melancolia vive as mais das vezes em palácios’ (...) ‘Nas cortes dos príncipes em geral faz frio e é sempre inverno, porque o sol da justiça está sempre longe delas’” (BENJAMIN, ODTA p.150; GS I p.322), neste contexto, a melancolia atinge o soberano como um estado de exceção de sua alma. “A mesma melancolia que assinala o seu domínio sobre os homens com calafrio do medo” aparece, também, nos momentos finais dos déspotas onde “os casos mais graves culminam na loucura²⁶⁸” (BENJAMIN, ODTA p.150; GS I p.322) e no isolamento. “A alma nada encontra em si que satisfaça. Quando pensa em si, não há nada que não aflija. Isso obriga-a a sair de si para procurar, na aplicação das coisas exteriores, perder a recordação de seu verdadeiro estado” (BENJAMIN, ODTA p.148; GS I p.321), a melancolia ressoada na voz de Pascal, ecoa para Benjamin o sentimento próprio da época barroca. Nela, “o príncipe é paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura do que o fato de também ele estar sujeita a ela.” (BENJAMIN, ODTA p.147; GS I p.321); como a alma que “basta, para a entristecer, forçá-la a ver-se e estar consigo mesmo” (BENJAMIN, ODTA p.148; GS I p.321), largado a solidão, “veremos que um rei que a si mesmo se vê é um homem cheio de misérias e que sente como qualquer outro” (BENJAMIN, ODTA p.149; GS I p.322). Nesse sentido, é que Benjamin

²⁶⁸ Jean Starobinski é pontual ao descrever a melancolia barroca em relação à loucura quando relata o clássico caso de Demócrito, acusado por seus concidadãos de sofrer de melancolia. O seu riso sarcástico tomado como hilaridade da loucura, não apresenta apenas sua desordem mental, a desordem do mundo que observa de maneira amarga; tal como “a loucura do homem sensato é anatomizada a fundo pela piscadela do louco” (STAROBINSKI, 2016, p.148), o riso do melancólico desnuda a realidade de destruição dos homens abderitas. Nessa dualidade, o filósofo Demócrito passa pelo mesmo dilema do soberano barroco e sua utopia reformista: “Não lhe basta retificar a imputação de loucura que pesa sobre o filósofo e, mostrar, como ele, que o mundo vive virado do avesso. Esse mundo às avessas pede, ele mesmo, para ser corrigido” (STAROBINSKI, 2016, p.167).

aponta as hesitações de *Hamlet*, em seu questionamento sobre o que é um homem²⁶⁹, inscrito sob “a pura filosofia de Wittenberg”²⁷⁰ que iluminou os dramas do Barroco ainda que também se manifeste como uma rebelião contra ela. De um lado, a “morte de Hamlet, que tem tanto a ver com a morte trágica como o príncipe da Dinamarca com Ajax, é característica do drama trágico [barroco] na sua veemente exterioridade, e só por isso digna do mestre que a criou” (BENJAMIN, ODTA p.141; GS I p.315). Aqueles que impregnados nos “resíduos de naturalismo e de imitação da natureza” enxergam a morte de Hamlet por uma espada envenenada como um ato simplista e banal sem relação com o conflito trágico, repetem o mesmo erro de julgamento que animam o olhar sobre o barroco alemão. Para Benjamin, Hamlet “quer respirar fundamente, como se fosse um gás sufocante, o ar pesado do destino” (BENJAMIN, ODTA p.141; GS I p.315), condenado a melancolia e ao ascetismo ele quer morrer como obra do acaso e não pelo ato heroico de quem desafia os deuses. Ao exemplo da obra de Shakespeare, em uma atitude “marcada pela reação da Contrarreforma, a tipologia do drama trágico [barroco] segue a imagem escolástica medieval da melancolia” que “as especulações renascentistas descobriram, nos traços das meditações lacrimosas” (BENJAMIN, ODTA p.165; GS I p.334), permitindo, em uma perspectiva cristã, que a melancolia “se resolva, encontrando-se consigo mesma” (BENJAMIN, ODTA p.166; GS I p.335). Contudo, o barroco alemão, onde não há escatologia, “permaneceu estranhamente obscuro para si mesmo, a apenas soube pintar o melancólico com as cores berrantes e gastas dos compêndios medievais sobre os temperamentos” (BENJAMIN, ODTA p.166; GS I p.335), sem as suas ousadas inovações especulativas. Mais próximos do luto de Hamlet, consciente de que há algo de podre no reino da Dinamarca, do que espectador da providência cristã “cujas suas tristes imagens passam a ter uma vida bem aventurada” (BENJAMIN, ODTA p.166; GS I p.335), a melancolia do soberano

²⁶⁹ “Que é um homem/ Se o seu maior bem, o ganho do seu tempo/ É só comer e dormir? Um animal, não mais/ Decerto quem nos fez com tão amplo discernir/ Olhando para trás e diante, não nos deu/ Tais faculdades, a razão quase divina/ Para em nós criar bolor” (SHAKESPEARE, apud BENJAMIN, p.144). Ver também a nota seguinte.

²⁷⁰ Jane O. Newmann subscreve a percepção de Benjamin como um luterano como consequência de sua própria época. Após a Primeira Guerra Mundial já era possível ouvirmos ecos dessa identificação como na voz do dramaturgo Gehart Hauptmann: “e mesmo que [Shakespeare] tenha nascido e sido enterrado na Inglaterra, a Alemanha é a terra onde ele realmente vive” (NEWMANN, 2011, p.116). Essa tese pode ser explicada pela edição de Hamlet em alemão, organizada por Hermann Ulrici, presidente da Sociedade Alemão de Shakespeare, a partir da tradução dos românticos August Schlegel e Tieck, celebrada como antidoto ao classicismo francês. Baseada em uma metodologia não tão rigorosa em relação a sua documentação histórica, a gênese das emendas ortográficas e dicção do texto, essa tradução, nas palavras de seu editor “tornava Shakespeare um filho adotivo da Alemanha e inteiramente nacionalizado pelos alemães” (NEWMANN, 2011, p.122). A leitura de Benjamin de Hamlet que se deu nessa edição poderia explicar sua inserido ao espírito nacional alemão, mas não ao barroco alemão, uma vez que a própria filiação de seus tradutores apontava para o romantismo. A concepção de Hamlet como cristão e luterano pode ser vista como uma influência de Florens Christian Rang, que segundo carta à Hugo von Hofmannsthal no inverno de 1925, tornou Shakespeare confortável para ele a partir da sugestão de que Hamlet seria a versão masculina da gravura de *Melancholia I* de Dürer. Nessa justaposição pelo qual se desenvolverá a teoria da melancolia em seu livro sobre o barroco alemão, Benjamin leu em Hamlet um cristão lutando contra sua natureza humana, o que se explicita na passagem citada nota acima. Para Benjamin, Hamlet era o próprio luterano que viva a existência como prisão a espera de uma justiça divina.

barroco aparece mais na forma de sua acédia do que em suas especulações ontológicas entre ser e não ser, que coloca a melancolia diante do espelho.

Eu, mãe de sangue denso, fardo da podre da Terra
Quero dizer-vos quem sou, e o que de mim espera.
Eu sou a bÍlis negra, primeiro dita em latim,
E agora alemão, língua que não aprendi.
Possuída pela loucura, versos tão bons escrevo
Como os de algum poeta inspirado por Febo,
Pai de todas as artes. Só receio que o mundo
Suspeite que haja em mim qualquer desejo fundo
De me voltar para o espírito que do inferno faz
Sua morada, para ver o que o futuro nos traz.
Em verdade, de mim só a poeta restou,
Só canto a minha história, e o que eu própria sou.
A fama que me coube vem-me do sangue nobre,
Do espírito celeste; sempre que em mim se move,
Inflamo como um deus os corações. E um dia
Ficam fora de si, e procuram uma via
Que vá para além do mundo. Se alguém já viu
Da sibilina mão, por mim aconteceu”
(TSCHERNING apud BENJAMIN, ODTA, p.154)

Nos versos da própria melancolia que “aparece como apanágio quase exclusivo do poeta, do artista, do grande príncipe, e sobretudo do verdadeiro filósofo” (STAROBINSKI, 2016 p.52)²⁷¹ como Walter Benjamin²⁷², é que começamos codificação deste estado de alma que remonta para a Idade Média. Como nos mostra a dor de Belerofonte nos versos de Homero, a história da melancolia humana, como quase tudo em nosso mundo ocidental, tem seus primeiros registros na Grécia Antiga²⁷³, mas é na apropriação e adaptação dos textos hipocráticos pela Escola de Salerno que Benjamin passa a descrevê-la. A partir de um arcabouço teórico científico herdado de Hipócrates que relacionava os quatro elementos (água, ar, terra, fogo) com quatro humores naturais do corpo (bÍlis negra, sangue, bile amarela e *pituíta* ou fleuma) (STAROBINSKI, 2016 p.20), a melancolia é identificada como uma substância grossa e corrosiva (bÍlis negra) natural ao corpo,

²⁷¹ STAROBINSKI, JEAN. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

²⁷² Gersom Scholem, percebia Benjamin como uma pessoa marcada por profunda tristeza, sinais de um tempo em que não poderia ser diferente. Em seu belo ensaio *Sob o signo de Saturno*, Susan Sontag retrava a melancolia de Benjamin em seus gestos captados pelas câmeras fotográficas, descrevendo-o em suas próprias palavras: “Nasci sob o signo de Saturno – o astro da revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações” (SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: LP&M, 1986, p.86). O próprio Benjamin conhecia sua natureza melancólica, o que certamente o ajudou em suas interpretações filosóficas e levou-a se aproximar de tantos personagens melancólicos como Charles Baudelaire, Marcel Proust, Franz Kafka, Paul Klee.

²⁷³ Starobinski traz os versos de Homero sobre a dor de Belerofonte que, em sua jornada de herói acreditou-se imortal e tentou escalar o Monte Olimpo montado em Pégaso, ofendendo os deuses e despertando suas iras e sendo condenado ao exílio, um dos primeiros registros literários da melancolia. Já na Grécia das tragédias, como nos conta *As traquinas* de Sófocles, o termo *melancholos* aparece pela primeira vez associado a uma causa fisiológica, o veneno mortal do sangue de Hidra de Lerna com que Herácles banha a suas flechas e com que Djanira, em vingança, tingirá a túnica do herói, o que precipitara em seu sofrimento e sua morte. (STAROBINSKI, 2016, p.p.18-21).

mas que entra em desequilíbrio com os outros humores. Do mesmo modo que se remetia o temperamento úmido e quente (sanguíneo) para o sangue, o úmido e frio (fleumático) para água e, o seco e quente, (colérico) para a bÍlis amarela” (BENJAMIN, ODTA p.151; GS I p.p.323-324), a depressão profunda e a loucura foram “atribuídas pelas patologias dos humores ao excesso do elemento seco e frio no indivíduo. Esse elemento era a bÍlis negra” (BENJAMIN, ODTA p.151; GS I p.323). Ao sair do pâncreas, a bÍlis negra torna o sangue espesso e seco, contaminando o corpo com raiva e inibindo o riso com a ironia triste, apavora as noites com sonhos atemorizantes e os dias com os desvarios da alma, aflige o melancólico com profundas meditações e faz de sua vida solitária e contemplativa. Como a causa da melancolia é a “desnaturação desse humor quando ele se interessa pela inteligência” (STAROBINSKI, 2016, p.22), enquanto a *paideia* grega buscará o equilíbrio natural do corpo a partir da dieta e de exercícios físicos, os medievais trarão uma nova perspectiva sob a terapêutica melancólica, a interpretando em uma visão religiosa que distinguia doenças de corpo e doenças de alma. Enquanto doença do corpo, a melancolia, “longe de suscitar sanções do além, representa uma prova meritória” (STAROBINSKI, 2016, p.43) que confirma a fé dos humanos e a bondade divina uma vez que, “para aqueles males que nos vêm do diabo (...) por sorte, há os remédios indicados por Deus” (STROBINSKI, 2016 p.48). Já como “doença da alma, se a vontade consentiu, será considerada um pecado e exige punição” (STAROBINSKI, 2016, p.43); a melancolia aparece aí como acedia, um pecado mortal que inquieta o espírito e sua fé na salvação, relacionada a pessoas dedicadas às atividades intelectuais. Frente aos desatinos da acedia que ataca a alma, o remédio não se encontra na natureza, e sim, no combate do estado contemplativo e do ócio. O trabalho passa a ser valorizado aqui apenas como uma terapêutica que preenche o tempo vazio, a ociosidade culpada e os maus pensamentos, o que será aprofundado e transformado com mais afinco pela moralidade protestante que já não acredita na redenção da carne²⁷⁴.

Por conseguinte, o *humor melancholicus* que fazia o homem “invejoso, triste, avaro, ganancioso, infiel, medroso e de cor terrosa” (BENJAMIN, ODTA p.151; GS I p.323) não sem

²⁷⁴ A ética protestante do trabalho é consolidada na tradição calvinista, mas ainda que não possamos atribuir para Lutero um parentesco qualquer com o espírito do capitalismo, Max Weber, em sua obra canônica *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, é certo ao apontar traços dessa moralidade em Lutero. Segundo Weber, a palavra *Beruf* já aparece na tradução de Lutero sobre a Bíblia em um sentido muito próximo ao que entendemos hoje ainda que, na percepção luterana, o trabalho esteja relacionado a uma vocação religiosa e não econômica, uma visão tradicionalista em que o trabalho representaria um designio de Deus, um destino para o indivíduo que cumpre sua profissão não por vocação, mas porque as condições dadas da vida são manifestações da vontade divina. Desse modo, ainda que não chegasse a desenvolver a relação do trabalho do ponto de vista econômico, ele chegou a vinculá-lo pela religião com a ideia de obediência, aceitação e dever que se espalhou pelos protestantismos. (WEBER, Max *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004 p.71-78). Contudo, só apreciamos essa moralidade protestante do trabalho vinculada a terapêuticas da melancolia em *História da Loucura* de Michel Foucault, que nos descreve na criação do Hospital Geral de Paris em 1657, onde desempregados e libertinos eram internados junto com loucos e melancólicos, como essa racionalidade organizou, em técnicas e práticas de controle e disciplina, uma experiência terapêutica de coerção de corpos e interiorização das normas morais, onde a cura se dava pela adequação social ao trabalho (Cf. FOUCAULT, Michel *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.p.44-78)

propósito estava associada aos reis e aos príncipes. No soberano que, em sua condição, não pode receber essa terapêutica, ela recaía mais precisamente sob a forma da acédia. “Em particular a indecisão do príncipe mais não é do que acédia saturnina. Saturno torna-os apáticos, indecisos e lentos. O tirano sucumbe a indolência do coração” (BENJAMIN, ODTA p.163; GS I p.333) protegido por esse deus dos melancólicos. Os sintomas aferidos pela ciência medieval têm explicação na frequente similitude que os antigos faziam de seus deuses com os astros do céu. Na astrologia babilônica vemos uma das primeiras vinculações do zodíaco com a representação mística dos deuses do destino. No céu da Suméria estavam “Mercúrio como Nabu, deus da escrita e da sabedoria, Vênus como Ishtar, a grande deusa do amor e da fertilidade; Marte como Nergal, o severo deus da guerra e do inferno; Júpiter como Marduk, o monarca rei; e Saturno como o estranho deus Ninib, de quem pouco se sabe, por vezes considerado o representante noturno do Sol” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2006, 147)²⁷⁵. As características empíricas que se atribuíam ao comportamento dos astros passaram a explicar as observações antropológicas da vida na Terra: a distância com o Sol e com os planetas mais conhecidos faziam Saturno ser tido como um planeta frio e ventoso como a solidão dos homens, misterioso como os desvarios da alma e, também, em oposição ao astro maior, o mais poderoso dos planetas na sua influência nos destinos humanos. Ao retomar essa nomenclatura, a ciência da antiguidade tardia, calcificaram Saturno no Tártaro, corporizando suas características planetárias como marco universal de leis naturais em ação na Terra. Saturno “que era frio, devido sua distância do Sol, se associou primeiro (...) a todo frio da terra” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2006, 149) e como tal passou a ser pressuposto da melancolia em sua justificação clínica. Na teoria hipocrática dos quatro elementos podemos ler que “a melancolia, em virtude da analogia, se veria ligada à terra (que é seca e fria), a idade pré-senil e ao outono, estação perigosa, na qual a atrabilis exerce sua maior força” (STAROBINSKI, 2016, p.21). De outro lado, a descrição de Saturno como negro e obscuro se relacionou diretamente com a teoria dos humores, refletindo as características físicas que se atribuíam ao corpo humano naquela época. “Analogamente se emparelha Marte com a bÍlis vermelha, Júpiter com o sangue e a Lua com a fleuma”, a correspondência de Saturno ficou a cargo da bÍlis negra “de cor obscura, que em sua natureza é, como a terra, fria e seca” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2006, p.139), que na própria explicação médica dos antigos é a responsável pela melancolia. Dessa forma, as características atribuídas à Saturno tornaram-se causa de algumas enfermidades e temperamentos relacionados ao frio, como o reumatismo, a hidropesia e a melancolia.

²⁷⁵ KLIBANSKY, R; PANOFSKY, E; SAXL, F. *Saturno y la melancolia: estúdios de história de la filosofía, de la naturaleza, la religión y arte*. Madrid: Alianza Editoria, 2006

Todavia, se a presença de Saturno é o lugar de fala da melancolia dos príncipes, ela também é padroeira destes indesejáveis e incompreendidos. Em sua concepção mitológica, Saturno é uma reapropriação latina de Cronos²⁷⁶ - “por um lado, o grande senhor da idade do Ouro, por outro o deus triste, destronado e humilhado, por um lado cria (e devora) inúmeros filhos, por outro está condenado a ser eternamente infértil, por um lado monstro que tem que ser vencido pela astúcia mais simplória, por outro o velho deus da sabedoria, venerado por sua inteligência suprema” (BENJAMIN, ODTA p.156; GS I p.p.327-328) - sem as ambiguidades referidas aos deuses gregos. Em sua versão, os romanos destituíram os traços dúbios e negativos de Cronos, ressaltando sua benevolência em Saturno. “A fusão do deus grego com o romano determinou um aumento de traços positivos, em acrescentar atributos de guarda da riqueza, supervisor do sistema de pesos e medidas, inventor da cunhagem das moedas” e como caráter negativos, ressaltou-o apenas como “fugitivo perseguido” (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2006, p.146), o que reforçava a melancolia da solidão e do exílio com o sentimento de traição e de injustiça recebida. Com isso, na imagem de um deus da astúcia e sabedoria, destronado e exilado à solidão do exílio nos confins da terra e nos abismos do mar, traído por sua própria criação, após governar uma época dourada, a melancolia chega à Saturno como o martírio do soberano nos dramas do barroco alemão.

Na ambiguidade manifesta na doutrina de Saturno, temido por sua indolência e apatia e, simultaneamente, invejado pela força da sua inteligência e da contemplação abre um fortuito debate entre Benjamin e Aby Warburg em torno da famosa figura de Albrecht Dürer, *Melancholia I*. Na perspectiva renascentista que, frente ao temor de Saturno, visto como uma alegoria da morte, buscou “a todo custo às fontes obscuras do conhecimento da natureza, a questão de como era possível roubar de Saturno as energias espirituais sem cair na loucura” (BENJAMIN, ODTA p.158; GS I p.p.329)²⁷⁷, Benjamin destaca a descoberta de Warburg em Marsiglio Ficino e Cornelius Agrippa sobre a transformação biliática que o planeta Júpiter trazia ao se contrapor com Saturno.

²⁷⁶ Hesíodo nos conta em sua *Teogonia*, que Cronos, após destituir seu próprio pai, Urano, e posar-se como soberano no Céu e na Terra, sabia que seu destino era também ser destronado por um de seus filhos. Marcado pela sabedoria e a inteligência, que, por sua vez, manifestavam-se de maneira ardil, Cronos devorava seus filhos para que o oráculo não se cumprisse. Contudo, lhe escapou Zeus, salvo por sua mãe Reia que o escondeu em uma caverna. Desejoso de vingança, este se une com Métis, a deusa da astúcia e filha de seu irmão Poseidon, e dá a seu pai uma poção que o faz vomitar todos os irmãos devorados. Ali começa uma guerra entre titãs e deuses do qual Zeus torna-se senhor das divindades e condena Cronos no isolamento e mundo subterrâneo do tártaro. (Cf. Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. Iluminuras: São Paulo, 1995)

²⁷⁷ Segundo nos conta Erwin Panofsky e Francis Yates, para Cornelius Agrippa haviam três furores da melancolia (*furor melancholicus*): um marcado pela imaginação (*imaginatio*) que produzira os gênios artistas e suas obras-primas, outro ligado a razão (*ratiō*) expresso na contemplação dos grandes filósofos sobre o ser e a natureza, e por fim, outro relacionado a alma (*mens*) que se manifesta como a intuição dos místicos sobre os conhecimentos eternos e as leis divinas. De tal modo, caberia na linha tênue dos anéis de Saturno, extrair esses furores sem cair em seus desvarios. Já na obra de Dürer, cada um desses furores estavam representados respectivamente em *Melancholia I*; *O cavaleiro, a Morte e o Diabo*; e *São Jerônimo em seu Gabinete*. (Cf. PANOFISKY, E. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton University Press, 1945. P.174-179)

“Sob a influência jupiteriana, as aspirações nefastas transformam-se em benéficas, e Saturno torna-se protetor das mais sublimes pesquisas; a própria astrologia se lhe submete” (BENJAMIN, ODTA p.158; GS I p.p.329). Contudo, devido às dificuldades para o alinhamento desses planetas, Warburg acrescenta que “seria possível adquirir essa conjunção favorável mediante a imagem mágica de Júpiter” (WARBURG, 2015, p.186)²⁷⁸ em um quadrado mágico que vemos representado na gravura de Dürer que deveria “ser visto menos como um amuleto antissaturniano, e sim, em primeiro lugar, como um símbolo da genial força criativa do homem saturniano” (WARBURG, 2015, p.186) e nesse ponto de vista se expressava como um “reconfortante ícone humanista contra a saturnofobia” (WARBURG, 2015, p.186). Em sua interpretação da “imagem, o resgate do ser humano pelo brilho inverso de Jupiter já está em certo sentido garantido (...) o quadrado mágico está pendurado na parede com um ex-voto de agradecimento pelo serviço prestado pelo bondoso gênio astral” (WARBURG, 2015, p.190). A gravura de Dürer anunciava que a mitologia tinha sido exorcizada pela atividade intelectual dos homens e a própria melancolia tinha se redimido ao destino imposto pelos astros, ela antecipava, em seu olhar para o horizonte para luz que ilumina o mundo, a união entre a graça de divina e o homem autônomo por onde “desapareceram os demônios grotescos, e o torpor sombrio de Saturno é humanisticamente sublimado na reflexão humana” (WARBURG, 2015, p.189). No entanto, essa leitura warburguiana de Dürer tem um “olhar incisivo na essência do processo de renovação que chamamos Renascimento” (WARBURG, 2015, p.188), que na Alemanha respondia por Lutero. Não é por menos que ele reivindica o pai da Reforma - que rechaçava o “caráter supra-humano e demoníaco dos astros” (WARBURG, 2015, p.191) como idolatria pagã, ainda que aceitasse a astrologia como um guia dos propósitos de Deus, onde o mundo sublunar fosse controlado pela vontade divina – ao seu lado, nesse desencantamento do mundo, como um libertador. “Lutero e Dürer, portanto, coincidem até certo ponto em sua luta contra a mitologia da grande conjunção. Com eles, já adentramos na disputa pela emancipação interior do homem moderno (tanto em termos intelectuais como religiosos)” (WARBURG, 2015, p.191), o monge e o artista são heróis, vista a derrocada de um fatalismo pagão, frente uma pretensão de um ideal de Renascimento alemão para qual a pátria se via destinada.

Por sua vez, a posição de Benjamin não nega que a gravura de Dürer é um prenúncio da modernidade, mas pega sentido contrário as implicações entre os astros que levaram Warburg a vê-la a luz de um Renascimento alemão que teve seu auge na Reforma. É quase com ironia que lemos que “a teoria da melancolia formou-se em torno de uma série de antigos símbolos, nos quais, porém, só o Renascimento projetou com uma genialidade interpretativa incomparável”

²⁷⁸ WARBURG, Aby. A profecia da Antiguidade pagã em textos e imagens nos tempos de Lutero. In. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. p.p. 129-198.

(BENJAMIN, ODTA p.158; GS I p.p.329) e é com extrema ironia que vemos nosso autor mobilizar Aegidius Albertinus, famoso jesuíta contrarreformista, para comentar sobre as outras figuras esquecidas na análise de Warburg, mas que, junto com o quadrado mágico, significam a obra. Com uma fidelidade as pequenas coisas, Benjamin percebe que “os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um estéril ruminar” que em seu espírito, “antecipa e muito o barroco” (BENJAMIN, ODTA p.146; GS I p.p.320) e não o Renascimento. O caráter hermético e iconográfico desses pequenos objetos que compõe a obra que adquiriam significação variadas era um sinal disso. “Uma das figuras emblemáticas que se acumulam no primeiro plano da *Melancholia* de Dürer é a do cão” que está associado tanto ao baço que domina seu organismo e a raiva e “desse ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica” como também ao seu sentido olfativo, o faro que permitiu “construir dele a imagem do incansável pesquisador e pensador meditativo” (BENJAMIN, ODTA p.p.158-159; GS I p.p.329). Se o otimismo de Warburg se direcionava unicamente a segunda interpretação, Benjamin ressalta, na gravura de Dürer, “o fato de o animal estar a dormir” o que é significativo porque como vemos nos dramas do Barroco, os sonhos são os oráculos que trazem o sofrimento aos príncipes: “se os maus sonhos vem do baço, os divinatórios são privilégios do melancólico” (BENJAMIN, ODTA p.159; GS I p.p.330). Esses sonhos remetem, mais do que uma iluminação divina, para uma revelação do estado criatural do homem e a relação do indivíduo para com a Terra, de onde encontra os tesouros de sua investigação. Essa associação poderia ser vista na esfera que repousa ao lado do cão. Como no sono, onde “a mente deve orientar-se das coisas externas para as coisas internas, por assim dizer, da circunferência para o centro” (BENJAMIN, ODTA p.160; GS I p.p.330) do indivíduo onde se encontra e se fixa com a bÍlis negra para qual tem mais afinidade, “a Terra deve a sua força de concentração à sua forma esférica e, por conseguinte, como já achava Ptolomeu, a sua perfeição e posição central no universo” (BENJAMIN, ODTA p.161; GS I p.p.331). De tal modo, a esfera se apresenta como símbolo do homem contemplativo e paralisado do barroco, pronto a desabrochar, mas, distante daquela outra esfera que brilha no firmamento como luz divina, está preso a sólida esfera da Terra. Por último, Benjamin traz a esquecida imagem da pedra, que pode ser vista, para o hipocondríaco, tanto como representante das “formas mais óbvias do reino da terra, frio e seco” (BENJAMIN, ODTA p.163; GS I p.p.332) como também, em seu peso, pela luz da apatia de suas ações e indolência do coração onde “as lágrimas não lhe caem para amaciarem a sua dureza” e, sim como “a pedra que só sua por fora quanto o tempo está úmido” (BENJAMIN, ODTA p.161; GS I p.p.331). Com esse inventário de características onde vemos a forte presença da bÍlis negra no cão, na contemplação mundana na esfera e na acedia da pedra, Benjamin inscrevia a própria melancolia

da modernidade barroca para um período anterior e medieval, e a salvava daqueles que queriam ver no Barroco um Renascimento alemão.

A diferença entre essas considerações acerca a obra de Dürer podem ser explicadas a partir da tomada do ponto de vista do herói para com a história. A palestra de Warburg sobre *A profecia da Antiguidade pagã em textos e imagens nos tempos de Lutero (Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, 1920)*²⁷⁹ onde encontramos a sua análise, era indicativa da volatidade para qual convergiam teologia e política na formação da modernidade, demonstrada pela influência dos astros na tomada de decisão dos reis e pela expressão da astrologia até mesmo no luteranismo. A carta de Filipe Melâncton para Johann Carion, a respeito da passagem de um cometa como sinal de catástrofes e de guerra, como também a polêmica entre reformistas e contrarreformistas pelo ano de nascimento de Lutero, dependendo da profecia astral, um revolucionário ou um anticristo, eram típicas da história daquele tempo que se queria transcendente, mas mantinha-se presa a imanência do mundo (Cf. WARBUG, 2015, p.p.134-140). No sincretismo deste Renascimento, “rosacrucianismo e a alquimia andavam lado a lado com a astrologia, o velho resíduo ocidental do paganismo oriental. Em clara afinidade com esse espírito, Warburg mostrou como (...) os fenômenos celestes foram trazidos a dimensão do humano, para, pelo menos através da figuração, delimitar sua força demoníaca” (BENJAMIN, ODTA p.239; GS I p.p.395). A presença da astrologia aqui é determinante para esse entendimento da história barroca como mostra o debate entre *Ágon e Teatro* que Benjamin desenvolve com seu orientador²⁸⁰. Ao debruçar-se sobre os heróis áticos, Rang mostra que “a tragédia é a quebra da astrologia, a fuga do destino traçado pelos astros” (BENAJMIN, GB II, p.336; TIEDEMANN; SCHWEPPENHÄUSER, 2013, p.302) e aqui eles se afastavam decisivamente dos heróis do barroco alemão. No herói grego que “estremece ante o poder da morte, mas como algo que lhe é familiar, próprio e destinado” (BENJAMIN, ODTA p.116; GS I p.p.293), em que a morte não aparece como um fim, mas como a própria forma da vida que lhe é inerente, Benjamin reconhecia um ato de liberdade no saber viver grego que, sabendo de antemão seu fim, que não sabe quando vai chegar, faz de cada instante o último, vivendo a vida com plenitude e tornando-se ele mesmo sua própria moldura. “O oráculo da tragédia não é apenas um sortilégio mágico do destino, é a certeza deslocada para o plano exterior de que uma vida não é trágica se não decorrer no âmbito de sua moldura. A necessidade que se manifesta adentro dessa moldura não é de ordem causal nem mágica” (BENJAMIN, ODTA p.117; GS I p.p.294), mas na *hybris*

²⁷⁹ Segundo as informações da própria edição brasileira, já citada, esse artigo de Warburg é uma apresentação provisória e sintética de duas conferências que realizou em 1917 e 1918, respectivamente sendo publicado apenas em 1920 pela Academia de Ciências de Heidelberg. (Cf. WARBURG, 2015 p.24)

²⁸⁰ *Ágon e Teatro* é o título de uma passagem das Cartas de Walter Benjamin sobre teoria da tragédia de seu orientador Florens Christian Rang, reproduzida na edição crítica de suas obras completas (Cf. BENJAMIN. GB II, p.p.330-338). Rolf Tiedemann apresenta em uma tradução desse debate em seção de seu comentário crítico que compõe a edição brasileira de *Origem do drama trágico alemão* (TIEDEMANN; SCHWEPPENHÄUSER 2013. p.p.299-304)

do próprio herói que como *Laocoonte* encara as picadas do destino com a dignidade daquele que se autodetermina e que já é autor de si mesmo, de sua vida e de sua história. É por isso que para Benjamin “só o mundo arcaico poderia conhecer a *hybris* trágica (...) estabelecendo por assim dizer um acordo de expiação de duplo significado, com vistas não apenas a restaurar, mas, sobretudo, soterrar a velha ordem jurídica na consciência linguística da comunidade renovada” (BENJAMIN, ODTA p.p.117-118; GS I p.p.294). O herói trágico só poderia nascer na *pólis* grega, na democracia ateniense. Como um espetáculo público, a tragédia se caracteriza “como forma de expressão específica [que] traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos” na sociedade ática, o gênero trágico “marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.1)²⁸¹. Não é por coincidência que ela nasce em Atenas, em um momento histórico bem delimitado, um tempo em que ordem social passa a não emergir mais de forças externas, ocultas e transcendentais, uma vez que são os cidadãos no debate de opiniões e conflito de argumentos que fazem as leis e quem exercem o poder. “No mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, e julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.10); a tragédia ganha visibilidade do espaço público que libertou a palavra das masmorras dos palácios, e as lendas, do templo. Mesmo que nas tragédias passado e presente se confundam, que “o universo espiritual da religião está plenamente presente nos ritos, nos mitos, nas representações figuradas do divino”(...) ainda é nítido o contraste com antigas formas míticas de poder e de ação social que a *pólis* substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.p.8-9), o mundo mítico não é mais que a constituição para a cidade de sua própria história, a afirmação do direito da cidade sobre a sua própria história que passa sobretudo, pelo julgamento dos deuses. Nesse sentido é que Rang define que “o teatro de Atenas e Siracusa é *ágon*” onde vemos - no diálogo e na palavra “tanto nas duas vozes que acusam e defendem, quer o homem, quer deus, como na de ambos” (BENJAMIN, GB II, p.333; TIEDEMANN, SCHWEPPENHÄUSER, 2013, p.299) - a comunidade realizar na imagem de seus mortos um Juízo Final dos deuses. Nesse mundo de paradoxos e ambivalências, “o *ágon* grego no seu nível já não é astrológico”, ele é a consciência da “vitória da humanidade contra a fossilização hierática” (BENAJMIN, GB II, p.337; TIEDEMANN, SCHWEPPENHÄUSER, 2013, p.302) que observamos na representação do herói que descobre, na coragem de enfrentar a morte, a sua superioridade aos deuses; que ao acolher o revés do destino, rompe com sua consciência dilacerada e confusão de sentimentos; que podendo falar, escolhe o silêncio irônico para mostrar a

²⁸¹ VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999

confusão entre direito e justiça; que em sua condição de natureza ascende enquanto ser e emancipando-se alcança a imortalidade e a cidadania; que sua morte não é submissão, mas sacrifício que instaura um novo mundo que aponta a vitória do humano sobre a mística do Olimpo.

Um caminho completamente diferente segue o herói barroco, como acompanhamos aqui. Do ponto de vista histórico devemos inseri-lo como testemunha da Guerra dos Trinta Anos - “à qual se atribuem as culpas por todos os deslizes censuráveis na forma do drama barroco” (BENJAMIN, ODTA p.43; GS I p.233) - da Bólis Negra que pinta a imagem do melancólico, e da Reforma e Contrarreforma que impuseram na secularização das duas Igrejas, a solidão do homem. Por mais que com a ascensão do protestantismo, o mundo religioso estivesse testemunhando o nascimento de um pensamento racionalista que iria abalar profundamente os alicerces da fé e seus dogmas, ao mesmo tempo, nos embates religiosos entre católicos e protestantes víamos uma época onde o cristianismo era intocável no modo de viver das pessoas e na constituição de suas subjetividades. Nesse sentido, Benjamin poderia entender “como se explica que precisamente autores protestantes desenvolvam um ideário em alto grau medieval?”²⁸² (BENJAMIN, ODTA p.298; GB II, p.312). As guerras religiosas que, à primeira vista, pareciam demolir a unidade cristã, por outro lado, evidenciava a disputa pelo poder, pelo discurso e pela repartição de um mundo que já havia sido conquistado e nem mesmo a fé era posta a prova. Nesse mundo em que a razão já desposou do encantamento, onde o conhecimento foi separado do fazer prático, onde o protestantismo ascendeu e Deus se ausentou, que emergia estranhando e objetificando tudo a sua volta, fazendo de tudo sua posse; a apresentação barroca descreve o soberano como a personificação da história, mas como uma história que é predestinada, uma história que se naturaliza como eterna repetição de acontecimentos, de vidas e destinos. A morte é um destino onipotente, é a sujeição de culpa do indivíduo terreno que não apresenta novos conteúdos ou uma nova ordem para esse mundo em decomposição, antes é a sujeição do homem ao seu destino, impotência dessa narrativa que não se cessa na morte, mas se perpetua. De tal maneira, na teoria da soberania, influenciada pela compreensão política luterana onde vemos na expressão dos temores, os medos e as desconfianças que humanizam e naturalizam aqueles que posam impassíveis enquanto história e, na teoria da melancolia, de influência contrarreformista da astrologia medieval onde vemos os devaneios de loucura, acessos de raiva e apatia mórbida que Saturno semeava nos corações indolentes, são expressões diferentes do determinismo da natureza sobre a história.

²⁸² Carta de Benjamin à Rang de 18/11/1923, presente nos comentários de *Origem do drama trágico alemão*. Ao responder essa pergunta Benjamin verá a forma intercambiável do espírito medieval no barroco alemão pela unificação da mentalidade cristã em sua cruzada contra o paganismo: “A afinidade de fato entre a cristandade medieval e barroca são de tripla ordem. Para ambas são igualmente essenciais a luta contra os deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio dos corpos. Estes três motivos estão intimamente relacionados” (BENJAMIN, ODTA, p, 238; GS I p.394). Na luta contra o paganismo, seus deuses foram alegorizados como demônios e em sua forma criatural desciam ao plano material humano os atemorizando pela culpa e pelo luto.

Com sua leitura sobre o barroco, Benjamin oferece a filosofia e “ao pensamento ver toda natureza e tudo aquilo que viesse a se instaurar como tal enquanto história e toda história enquanto natureza” (ADORNO, 2009, p.298), a história nada mais é que um ser natural, uma aparência da natureza que se apresenta e é percebida como ser histórico. “Sobre a face da natureza, a história está escrita com os sinais próprios da ruína. A fisionomia alegórica que é colocada em cena por meio do drama está realmente presente como ruína” (ADORNO, 2009, p.298) e, por isso, que só os poetas do barroco alemão, onde a transcendência não era mais possível e a natureza expressava a ruína dos tempos, poderiam reconhecer verdadeiramente a história, para além do seu encanto mítico. Na montagem desse mosaico constelar sobre o barroco alemão, Benjamin nos apresenta uma imagem crítica da história que começa a desnudar-se de seu sentido propriamente humano transcendental para revelar-se, na sua imanência, em seu estado de natureza. Ao percorremos a coleção de citações que Benjamin organiza para apresentar sua ideia de barroco, a história também encontra sua redenção da forma mitificada com que era encarnada em sua concepção moderna. Das muitas expressões que o conceito de história que percorrem o pensamento de Benjamin e, em certa medida, também apareceram nesse trabalho²⁸³, esta história que aparece como uma temporalidade mecânica, fixada nos ponteiros do relógio pela modernidade barroca encontra-se no fundo, em seu oposto, o mito²⁸⁴. Na assinatura racionalista e cristã dos dramaturgos do barroco a narrativa mitológica que nas tragédias gregas traziam uma verdade opaca e intemporal dão lugar a história como palco do conhecimento e dos acontecimentos políticos da época. A mistificação dessa história com que se acredita desencantar o mundo também se apresenta como um mito quando descobre em seu íntimo sua própria natureza. Não devemos confundir sua mistificação com o mito, a primeira responde ao nível das aparências, no caso, a história, a partir de um endeusamento da razão, como a transcendência da humanidade sobre a natureza, na segunda, a história se passa como um mito quando os acontecimentos se dão ao acaso e se tornam obra do destino. A crítica benjaminiana sobre o barroco alemão rompia com a idealização moderna da história como interferência do homem sobre o seu mundo e seu futuro para apresentá-la com seu

²⁸³ Ao longo da obra benjaminiana o conceito de história, do barroco alemão às *Teses sobre o conceito de história (Über den Begriff der Geschichte)*, 1942), é apresentado de diversas maneiras: como uma temporalidade mecânica, fixada nos ponteiros do relógio; como a temporalidade hegeliana que, inscrita como progresso, influenciou de tradições positivistas à marxistas; como uma história que se mostra como um tempo vazio e homogêneo, sem nenhuma conexão com algum acontecimento particular, um salto do tigre do tempo-de-agora (*Jetztzeit*) em direção ao passado; de modo parasitário, dependente de um outro tempo que insiste em se mostrar no presente como um eterno retorno; como um *Angelus Novus* que se encontra de costas para um futuro que não existe mais, e encarando o passado só vê ruínas; ou ainda como uma temporalidade finita que exige a interrupção para um novo conceito de história, messiânico, que dê conta de nossa situação atual. Willi Bolle nos traz um panorama geral sobre a História no percurso benjaminiano. (Cf. BOLLE, Willi. *História*. In. OPITZ, M; WIZISLA, E. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014

²⁸⁴ Sobre o conceito de mito em Benjamin: (HARTUNG, Günter. *Mito*. In. OPITZ, M; WIZISLA, E. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014); (MENNINGHAUS, Winfried. *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires, Biblos, 2013).

teor de verdade em sua imanência e em sua relação com a natureza²⁸⁵. Desse modo, partindo do âmbito da história como teor material do barroco alemão, Benjamin encontra com o seu teor de verdade em sua reversão como história natural.

3.3 Os sinais do tempo: a lógica simbólica da identidade e alegoria como teor de verdade.

A história narrada pelo barroco alemão não marcava a progressão sobre o tempo, mas a circularidade da natureza, ela é mitificada como história natural e nesse sentido está no mesmo patamar daquele que a representa, o soberano e aquele que lhe é mais fiel, o conselheiro. Quando, transcendente, encontra a sua imanência, a história não se difere do soberano que divino, se descobre criatura e do conselheiro que por fidelidade comente traição, mais do que palco se encenam os atos ela mesma é um próprio personagem desses dramas. Na dialética de contrastes, típica do Barroco, Benjamin encontra uma forma de expressão artística capaz de dar vazão as dualidades e aos sentidos escondidos na história: a alegoria, que já tanto discutimos aqui, aparece na segunda parte de seu livro, não apenas como análise formal da linguagem, mas como apresentação do teor de verdade que redime o gênero para sua abertura histórica e a própria história para sua transcendência crítica²⁸⁶. Com a alegoria barroca, Benjamin encontrava uma forma de expressão artística que poderia fazer frente a representação simbólica, que dominava a filosofia da arte “como um usurpador que chegou ao poder ao caos do Romantismo”, em seu desejo estético “de chegar ao conhecimento absoluto, reverberante e em última instância não vinculativo” (BENJAMIN, ODTA, p.169; GS I p.336). Mas, mais do que isso, “o conceito de símbolo que nada tem em comum com o autêntico, exceto a designação” (BENJAMIN, ODTA, p.169; GS I p.336), perpassava o âmbito estético da representação, abrindo para Benjamin um diálogo direto com a metafísica e com a lógica na concepção de sua própria filosofia como uma filosofia por vir.

²⁸⁵ Ao caracterizar a história moderna como uma história natural, Benjamin não estava propondo um retorno nostálgico a um passado mítico, mas evidenciando que a reflexão racionalista e ilustrada que opunha o *logos* com discurso mitológico não entregava o que prometia. Não foi por menos que ao caracterizar Benjamin em um ensaio de homenagem póstuma, Adorno tenha se referido ao pensamento do colega imbrincado intrinsecamente na questão do mito. Para ele, “a reconciliação do mito é o tema da filosofia de Benjamin” (ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Catedra Teorema, 1995, p.18), uma reconciliação que não se dá por um simples retorno ao mito em sua condição originária nos gregos e tampouco se manifesta como revalorização em uma nova mitologia nos ideais da *Bildung* e sua instrumentalização ideológica na contemporaneidade. Antes, a filosofia de Benjamin apresenta um esforço de “superação do dualismo ontológico entre mito e sua reconciliação” com a história que lhe aparece mitificada nas marcas de seu próprio tempo como herança de uma filosofia da história, “para, enfim, secularizá-lo” (ADORNO, 1995, p.17). Assim, Benjamin não procurará se referir ao mito como ilusão, falsidade ou erro, como prevaleceu em algumas escolas filosóficas, mas, ao contrário, associa-se a ele para reconciliá-lo, efetivamente, com o tempo histórico.

²⁸⁶ A primeira parte do trabalho de Benjamin, intitulada *Trauerspiel* e Tragédia vimos as relações histórico-religiosas, enquanto teor material, como conteúdo objetivo, agora em *Alegoria e Trauerspiel*, temos a forma de expressão dos dramas em suas particularidades estético-estilistas como seu teor de verdade. (Cf. LINDNER, p.24-24)

Em seu *Programa para uma filosofia vindoura*²⁸⁷ (*Über das Programm der kommenden Philosophie*, 1918), Benjamin considera a continuidade e validade do sistema kantiano que toma emprestado de Hermann Cohen como base para uma filosofia ainda por vir, mas também aponta que era de fundamental importância para ela “reconhecer e separar quais elementos do pensamento kantiano tem de ser mantidos e cultivados, quais tem que ser transformados e quais tem que ser rejeitados” (BENJAMIN, PFV, p.204; GS II p. 159). Se o criticismo kantiano acerta em procurar um lugar seguro para a justificação do conhecimento, seus equívocos, para Benjamin, “podem ser atribuídos ao vazio da experiência” (BENJAMIN, PFV, p.205; GS II p. 160) que, com o fim da metafísica, estava fundada na lógica representativa de identificação entre o sujeito e objeto, e, o conhecimento e a experiência empírica. No abandono da pretensão de uma verdade metafísica universal, absoluta e intemporal para “extrair os princípios da experiência a partir das ciências e, em particular da física matemática” (BENJAMIN, PFV, p.203; GS II p. 158), de onde o kantismo se inspira para alcançar os limites do conhecimento e realizar sua revolução copernicana, Benjamin percebe que, em sua experiência temporal, o sujeito ainda é pensado em relação a sua consciência empírica, e, a representação não é capaz de estabelecer identidade entre uma consciência pura e o objeto, reduzido apenas a experiência, que também se faz “em todos os seus tipos, mero objeto desse conhecimento efetivo e, na verdade, objeto de seu ramo psicológico (...). Porquanto uma relação objetiva entre a consciência empírica e o conceito objetivo de experiência é impossível” (BENJAMIN, PFV, p.p.207-208; GS II p.162). Para Benjamin a missão da filosofia seria reconstituir uma estrutura do conhecimento a partir de uma experiência onde haja “a esfera de total neutralidade com relação aos conceitos de objeto e sujeito; em outras palavras, ela deverá buscar a esfera autônoma e específica do conhecimento, na qual esse conceito de conhecimento de modo algum designe a relação de dois entes metafísicos” (BENJAMIN, PFV, p.208; GS II p.163) e, surpreendentemente, na lógica em sua relação com a linguagem é que vai buscar estabelecer as condições de possibilidade da experiência para esses entes metafísicos. Assim, na revitalização da noção da experiência kantiana que, na esteira do neokantismo da Escola de Marburgo²⁸⁸ mantinha-se rasteira, na categoria mais baixa de todas, presa em relação permanente ao objeto, Benjamin se choca com a questão da identidade, decisiva para definição do simbólico e sua opção da alegoria

²⁸⁷ A tradução utilizada é de Everaldo de Oliveira, disponível nos anexos de seu doutorado. BENJAMIN, W. Sobre o programa de uma filosofia vindoura. In. OLIVEIRA, Everaldo. *Um mestre da crítica: Romantismo, Mito e Iluminismo em Walter Benjamin*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009; *Über das Programm der kommenden Philosophie*. In *Gesammelt Schriften. Band II, Op. Cit. 1974*.

²⁸⁸ A Escola de Marburgo foi uma corrente do neokantismo que, em meados do século XIX até as primeiras décadas do XX, influenciou parte dos estudos epistemológicos com matiz historicista e fenomenológica, antes domínios, predominantemente, inscritos no hegelianismo. Benjamin entra em contato com o neocriticismo de Marburgo a partir de seu amigo Hermann Cohen, expoente no uso do kantismo como forma de racionalizar a teologia judaica.

como forma de elevar “a dignidade de uma experiência que era efêmera” (BENJAMIN, PFV, p.203; GS II p.158) e que passa e se constitui, objetivamente, em relação temporal para com a história:

A fixação do conceito de identidade, desconhecido para Kant, é de se presumir que tenha um importante papel na lógica transcendental, na medida em que não se encontra na tábua das categorias e, não obstante, provavelmente constitui o mais elevado conceito lógico-transcendental, e talvez, verdadeiramente apropriado para fundar a esfera do conhecimento de modo autônomo, para além da terminologia sujeito-objeto. A dialética transcendental, na versão kantiana, já apresenta as Idéias sobre as quais assenta a unidade da experiência. Ao conceito aprofundado de experiência, como mencionado, é imprescindível continuidade seguida de unidade; e, nas Idéias, deve ser apresentado o fundamento da unidade e da continuidade daquela experiência, não a habitual, nem somente a científica, mas a experiência metafísica. (BENJAMIN, PFV, p.213; GS II p.167)

Benjamin observa que o conceito de identidade não aparece definido na tábua das categorias kantianas ainda que ele desempenhe papel primordial na unidade concreta da experiência. A ausência desse conceito não significa, sobremaneira, que Kant estivesse pouco familiarizado com ele ou que ele não operasse em sua lógica transcendental, mas que o filósofo de Königsberg, ao tomá-lo pela reflexão lógica do entendimento, desconhecia o seu caráter fundacional, para Benjamin, relacionado a linguagem a partir da metafísica (Cf. FENVES, 2012, p.552)²⁸⁹. Em sua tentativa de tornar o conhecimento filosófico tão seguro quanto o matemático, Kant priorizou um formalismo lógico que desposou a metafísica como rainha das ciências de modo que, “para além da consciência de que o conhecimento filosófico é absolutamente certo e *a priori*, para além da consciência destes aspectos da filosofia aparentados à matemática, perdeu completamente a importância o fato de que todo conhecimento filosófico tem sua expressão unicamente na linguagem e não em fórmulas e números” (BENJAMIN, PFV, p.214; GS II p.168). Nesse sentido, a tarefa que Benjamin atribui para uma filosofia vindoura, a partir desse problema kantiano, não é um abandono da lógica, mas um resgate do discurso metafísico como fundamento filosófico da própria lógica e do pensamento matemático. O programa dessa filosofia que, inscrita em uma visão metafísica-linguística se cruza com uma representação lógica-matemática, pode ser atribuída ao fortuito debate com Gersom Scholem, do qual adquire o fundamento teológico e adâmico de sua teoria da linguagem. Ao mesmo tempo em que o amigo exerce influência significativa na sua recepção da Cabala, Scholem também era um prodigioso estudante de matemática que, pela pureza dos números, buscava encontrar Deus, estabelecendo uma ligação mística entre judaísmo e a linguagem matemática que será acompanhada com curiosidade por

²⁸⁹ FENVES, Peter. *Divergin Correspondences concerning the Problem of Identity: Russell-Wittgenstein and Benjamin-Scholem*. In. MLN, Vol. 127, N° 3: Johns Hopkins University Press, 2012, pp. 542-561

Benjamin (Cf. TAGLIACOZZO, 2014, p.308)²⁹⁰. De um lado, Benjamin considera a verdade como expressão de uma linguagem pura que é palavra divina e, por conseguinte, corrobora com a crítica de Scholem em relação à experiência kantiana que através da matemática se estrutura em uma linguagem “escrita, mas não falada, simbólica e não comunicativa” (TAGLIACOZZO, 2014, p.308). O que estava em jogo não era tanto a matemática, mas a maneira mecânica com qual ela se fazia presente na experiência como uma linguagem finita e decaída onde o sujeito está privado do objeto e ao significar, nada comunica sobre a sua essência. Ainda que haja espontaneidade na apreensão e recepção da intuição sensível, atividade dominante do sujeito transcendental na constituição da experiência para o conhecimento ia na contramão da passividade pela qual a verdade se manifesta e o pensamento se afirma. Ao mesmo tempo, a falta de comunicação da linguagem matemática se apresenta, exclusivamente, porque ela se manifesta de maneira escrita, por símbolos, pressupondo uma estrutura lógica que não deixa margens a inexatidão, ainda que em seu caminho lógico a contradição se mostra muitas vezes aparente. Como um símbolo, a matemática estaria ao nível da aparência e não da pureza divina da linguagem onde a verdade se mostra, cabendo encontrar outra forma de linguagem capaz de estabelecer relação entre o objeto e sua representação. Benjamin considera que só podemos conhecer a partir de uma linguagem que se constitui, historicamente, em seu retorno ao original e não mais, imediatamente, como tradução divina da essência das coisas. Adão não é apenas o primeiro filósofo da linguagem, é também o último. Desse modo, mesmo que considere o judaísmo em sua concepção linguística, Benjamin, por outro lado, se afasta de Scholem em uma compreensão mística da pureza da linguagem matemática que levaria a uma comunicação imediata de identidade com Deus:

A proposição da identidade $A = A$ é baseada apenas no ‘enigma do universo’, a lei dos grandes números: que o irracional acaba sendo retirado; $A = A$ porque os elementos intermediários do cálculo, o incalculável irracional, são eventualmente removidos milagrosamente. Se o mundo não fosse regido pela lei dos grandes números, a proposição de identidade provavelmente não se aplicaria (SCHOLEM apud TAGLIACOZZO, 2014, p.315)

Em anotações de seus diários, Scholem acreditava encontrar na lei dos grandes números a expressão matemática do Messias no mundo, uma vez que, admite o universo como um mecanismo harmonioso que não pode ser explicado em sua dimensão por leis parciais, mas por aquelas que se dirigem ao infinito onde a racionalidade seria alcançada²⁹¹. Para Scholem esse teorema fundamental

²⁹⁰ TAGLIACOZZO, Tamara. *A=A: concetto di identità, matematica e linguaggio in Walter Benjamin e Gershon Scholem*. In Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio. n°8 , v.2, 2014

²⁹¹ Tamara Tagliacozzo nos mostra que Scholem chegou a essa combinação a partir dos estudos do filósofo e matemático de Edgar Zilsel em *O problema da aplicação: um experimento filosófico sobre a lei dos grandes números e a indução* (*Das Anwendungsproblem. Ein philosophischer Versuch über das Gesetz der großen Zahlen und die Induktion, 1916*). (Cf. TAGLIACOZZO, 2014, p.p.314-317)

da probabilidade seria uma boa medida para a dedução metafísica do mundo porque ele elimina a contradição, ao estabelecer “que a probabilidade a priori e a posteriori coincidem quando o número de caso se tornam infinitos” (TAGLIACOZZO, 2014, p.315). Por conseguinte, para o matemático de Sião, a lei dos grandes números demonstra não apenas que pela matemática se pode estabelecer uma comunicação direta com Deus, a elevando sobre a linguagem - “a matemática supera a magia da linguagem e entra completamente em Deus, recebendo uma magia imediata que operando por si só pode tornar compreensível a concordância da natureza e do pensamento matemático” (TAGLIACOZZO, 2014, p.316) - como também poderia apresentar uma solução para o problema da identidade, aberto na lógica por Bertrand Russell. Aqui se chega a motivação central deste debate matemático, a questão da identidade que Benjamin, não sendo um grande logicista²⁹² e afastado de uma concepção mística e de superioridade da matemática, vai buscar resolver pela linguagem²⁹³.

A questão da identidade pode ser remontada pela transformação que Russell promoveu no âmbito da filosofia da lógica no início do século XX, marcado pela tentativa do alemão Gottlob Frege de demonstrar que “os enunciados aritméticos podem ser expressos em termos puramente lógicos, e de que, então, os teoremas aritméticos podem ser derivados de axiomas puramente lógicos” (HAACK, 2002, p.p.34-35)²⁹⁴. A aproximação das leis da lógica para com a matemática contornou problemas metodológicos enfrentados desde a Idade Média, estabelecendo um tipo de enunciado para leis lógicas com caracteres simbólicos e não semânticos. Contudo, quando Frege, já terminava seu segundo volume de seus *Fundamentos da Aritmética (Grundgesetze der Arithmetik, 1884)* recebeu uma carta cordial de um jovem lógico que colocava em dificuldades o seu empreendimento lógico-matemático. Nas palavras do próprio filósofo, Russell havia descoberto um paradoxo em sua teoria que punha em xeque “não somente a fundamentação da minha aritmética, mas também a única fundamentação possível da aritmética” (HEIJENOORT, 1967, p.128)²⁹⁵. O paradoxo de Russell dizia respeito a propriedade da impredicabilidade resumida assim: “Seja ω o seguinte

²⁹² A fama que Benjamin carrega em seus estudos estéticos, não reverbera em seus textos lógicos, pouco estudados até então. O pouco interesse por estes textos de juventude, não se justifica em seu caráter fragmentário e inacabado na medida que outras obras do autor, com mesmas características, se consagraram. Talvez a dificuldade do tema e ele ter abandonado essa exploração mais a frente, levam ao desinteresse de pesquisadores pouco familiarizados para a lógica, como este, que aqui reconhece sua limitação neste assunto. No mais, sem condições de avaliar o trabalho lógico de Benjamin, mas do que ele corrobora para a tese do barroco alemão, cabe ressaltar as objeções para sua solução, principalmente de seu maior interlocutor, Scholem que considera a leitura de Benjamin em relação a posição do sujeito não leva em conta a noção de *noema*, lhe recomendando também considerar as contribuições fenomenológicas de Edmund Husserl. (Cf. FENVES, 2012, p.p.555-556)

²⁹³ Em carta para Scholem de 11 de novembro de 1916, Benjamin admitia a dificuldade que tinha na compreensão da matemática com em relação à linguagem: “Não me foi possível lidar com matemática e linguagem, matemática e pensamento, matemática e Sião, porque os meus pensamentos sobre este assunto infinitamente difícil ainda estão completamente inacabados. (...) Em particular, a discussão da matemática do ponto de vista da teoria da linguagem, dos quais afinal eu me importo muito, tem um significado absoluto fundamental para a teoria da linguagem em geral, mesmo que eu não possa lidar com isso (Cf. BENJAMIN, GB I, p.p.128-130).

²⁹⁴ HAACK, Susan. *Filosofia das Lógicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002

²⁹⁵ HEIJENOORT, Jean. *From Frege to Gödel: a source book in mathematical logic*. Cambridge: Harvard University Press, 1967

predicado: ser um predicado que não pode predicar a si próprio. Poderia ω predicar a si próprio? De cada resposta a sua oposta se segue. Portanto, devemos concluir que ω não é um predicado. Do mesmo modo não há classe de todas as classes, as quais tomadas como uma totalidade, não pertençam a elas mesmas” (HEIJENOORT, 1967, p.125)²⁹⁶. Com a indefinição sobre a propriedade do impredicável, se ela é ou não é impredicável, a grande preocupação que esse paradoxo traz para a lógica é que não podemos definir se algo é verdadeiro ou é falso, uma vez que, quando assumimos uma definição para validar argumentos, encontramos uma situação em que a conclusão é contraditória. O princípio da não contradição que diz que de dois contraditórios ao mesmo tempo, um deles é falso, e, o princípio do terceiro excluído que diz que de dois enunciados contraditórios ao mesmo tempo, um deles é verdadeiro, não tem validade nessa situação porque os enunciados além de verdadeiro ou falso, podem agora também ser verdadeiro e falso, ou, vazio. De tal maneira, Russell observa que os princípios deixam de valer porque passam a ser tautológicos não trazendo outra significação para além da repetição daquele que predica. Aí é que essa problemática tão distante começa a chamar a atenção de Benjamin; o problema da tautologia perpassa e muito os

²⁹⁶ Frege enunciou o paradoxo de Russell dessa forma: “Ninguém dirá que a classe dos homens é um homem. Temos aqui uma classe que não pertence a si própria. Digo que qualquer coisa pertence a uma classe quando pertence ao conceito cuja extensão é essa classe. Concentremo-nos agora no conceito classe que não pertence a si própria. A extensão desse conceito (se podemos falar de sua extensão) é assim a classe das classes que não pertence a elas próprias. Abreviadamente chamar-lhe-emos a classe K. Vejamos agora se a classe K pertence a si própria. Primeiro, suponhamos que pertence. Se uma classe pertence a uma classe então pertence ao conceito cuja extensão é essa classe. Assim, se nossa classe pertence a si própria é uma classe que não pertence a si própria. A primeira suposição conduz assim a uma autocontradição. Em segundo lugar, suponhamos que a classe K não pertence a si própria; então pertence ao conceito cuja extensão é a própria classe, e assim pertence a si própria. E aqui mais uma vez temos a contradição” (Cf. KNEALE, M; KNEALE, W.O *desenvolvimento da lógica*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbelkian, 1991, p.658,659). Grosso modo, poderíamos entender o paradoxo assim, “se Sócrates é homem, então ele é um membro da classe dos homens. Se ele é um membro da classe dos homens, então ele é homem” (SAINSBURY, Richard. *Paradoxes*. New York, Cambridge University Press, 2009, p.123). Temos uma classe de ser homem (H) que pode ser expressa assim: $H = \{x : x \text{ é homem}\}$. Como sabemos que Sócrates (x) é homem, então $x \in H$. No entanto, a classe de ser homem (H), apesar de contar com todos os homens como membro, na realidade não é homem, portanto, enquanto classe ela não faz parte da classe de ser homem, $H \notin H$. Poderíamos chegar a uma classe (K) das classes que não pertencem a si própria: $K = \{x : x \notin x\}$. A classe de ser homem (H) estaria na classe das classes que não pertencem a si próprias (K), pois $H \notin H$, mas o que diríamos da classe das classes que não pertencem a si próprias (K), ela pertence a si própria ou não? Se nós supusermos que ela pertence a si própria, então $K \in K$, mas como sua condição para ser membro dessa classe é não participar de si própria então $K \notin K$. De outro lado, se supormos que $K \notin K$, ela cumpre a condição estabelecida, logo $K \in K$. Em outras palavras, a idéia contida no paradoxo apresentado na carta à Frege é de que se K “é um membro de si mesmo, então, é uma das coisas que não é um membro de si mesmo. Se, por outro lado, não é um membro de si mesmo, é daqueles conjuntos que não são membros de si mesmo, e, portanto, é um membro de si mesmo” (PRIEST, Graham, *Lógica: uma brevíssima introdução*. Trad. Edécio Gonçalves Souza, não publicado, p.25), o que temos é uma contradição em que $K \in K$ se e somente $K \notin K$ e vice-versa. A impredicabilidade se referia a esta classe K. Se tomamos que o impredicável é predicável como verdadeiro, temos que considerar o impredicável como predicável deve ser atribuído a si mesmo de modo que isso contraria a própria definição de impredicabilidade, não ser atribuído a si mesmo: na medida em que a impredicabilidade é atribuída ao predicado ‘impredicável’, temos uma situação em que o impredicável é impredicável, pois não é atribuída de si mesma e, portanto temos que negar essa hipótese. Assim, tomamos a definição o impredicável é impredicável como verdadeira. Mas quando fazemos isso, considerando que a impredicabilidade não pode ser aplicada a si mesma, temos que o impredicável não é impredicável o que implica uma situação em que o impredicado é tomado em si mesmo é dessa maneira é predicável. De tal maneira, chegamos na situação em que se o impredicável é predicável é falso então o impredicável é impredicável, mas, ao mesmo tempo, o impredicável é impredicável também é falso, levando novamente para contradição.

sentidos da lógica, podendo ser vislumbrada na teoria do conhecimento desde a apropriação fichteana ao neokantismo da Escola de Marburg nas fórmulas de representação simbólica em que $I=I$ (FENVES, 2012, p.545) até a virada linguística promovida por Ludwig Wittgenstein, que Benjamin não conheceu, ainda que também tenha esboçado uma solução pela linguagem para esses paradoxos que acompanharemos aqui. Dessa forma, na retomada tautológica do neokantismo manifesto na epistemologia da filosofia vindoura, poderíamos inscrever o interesse de Benjamin para a questão da impredicabilidade levantada por Russell, abordada, seja em uma versão mais palatável deste mesmo paradoxo, também apresentado na famosa figura de um cretense mentiroso²⁹⁷ pelo qual se ocupará em um fragmento de juventude já na tentativa de operar uma reativação metafísica da lógica, seja sobre a própria tautologia expressa em um conjunto de fragmentos compilados como *Sobre a filosofia da linguagem e a crítica do conhecimento (Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik, 1918-1921)*²⁹⁸, que se tornará crucial também para definição de seu entendimento sobre o simbólico no barroco alemão.

A problemática russelliana é desenvolvida na obra de Benjamin em uma série de fragmentos de juventude pouco conhecidos e comentados. Em *Sobre o cretense (Über den Kreter)*²⁹⁹, Benjamin procura a condição para solucionar o paradoxo apresentado na Grécia Antiga por Epimênides que dizia: “todos os cretenses são mentirosos”, sendo Epimênides um cretense, ele disse a verdade, logo é um mentiroso que conta falsidades, ou, ele contou uma mentira, logo disse uma verdade? A solução que é, aparentemente, fácil para Benjamin, uma vez que nem todas às vezes que um mentiroso fala, ele mente, ganha conotação verdadeiramente de um paradoxo quando a fórmula é acrescida de um ‘sempre’: “todos os cretenses são sempre mentirosos” (Cf. BENJAMIN, GS VI, p.57). Por conseguinte, com a imagem de um gênio enganador cartesiano³⁰⁰, Benjamin admitia que, se mantivéssemos presos a uma pureza lógica e não reconhecêssemos um caráter ontológico na

²⁹⁷ Uma versão mais popular do paradoxo de Russell é o exemplo do barbeiro. Suponhamos uma cidade em que só existe um barbeiro e todos os homens se mantêm barbeados, ou fazendo a própria barba, ou frequentando o barbeiro. “O barbeiro é um homem de uma pequena vila na Sicília que faz a barba de todos aqueles, e somente dos homens da vila que não se barbeiam a si mesmos” (SAINSBURY, 2009, p.1-2) Mas, quem faz a barba do barbeiro? Se ele mesmo faz a própria barba, então ele não faz, porque, como o barbeiro só barbeia quem não faz a própria barba, então ele não pode fazer a própria barba, uma vez que, descumpriria a condição. Mas se não fizer a própria barba, então ele a faz, porque o barbeiro é quem faz a barba de quem não faz a própria barba na vila. Benjamin não se utiliza dessa imagem, mas comenta outro famoso paradoxo autorreferente, o paradoxo do cretense mentiroso que veremos a seguir.

²⁹⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. VI *Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*. p.p.9-53

²⁹⁹ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. VI, *Über den Kreter*, p.p.57-58

³⁰⁰ Em suas *Meditações Metafísicas*, René Descartes apresenta um artifício retórico que estende a dimensão da dúvida sobre o conhecimento, antes restrita aos sentidos, para o próprio campo das ciências e da matemática. A dúvida hiperbólica assume a hipótese da existência de um gênio maligno e de um Deus enganador que faz que todas às vezes que realizamos alguma operação matemática nos enganemos. (Cf. DESCARTES, R. *Meditações Metafísicas*, In. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, §§9-12, p.p.87-89). O que Descartes parece querer mostrar aqui e que Benjamin retoma a partir da lógica é que ao tomar a ciência como representação objetiva do mundo, nada garante sua correspondência com a realidade uma vez que o conhecimento antes de tudo é produto interior de uma consciência. Nesse sentido que se critica a lógica em sua pretensão objetivista, apresentando-a em sua dose de subjetividade que pode criar ficções e sentido as coisas.

perspectiva que tomamos esse argumento, sua solução seria impossível. Benjamin aponta que a lógica formal, constituída da pretensão de objetividade universal, encontra seus limites justamente na condição moderna e ontológica do sujeito que enuncia a proposição e leva para a contradição. (Cf. BENJAMIN, GS VI, p.58) Nesse sentido, essas asserções apareceriam como uma aparência autêntica, não aquela que do ponto de vista do sujeito lógico busca dissipar as contradições e solucionar o descompasso entre conhecimento e verdade, mas, que ao contrário, existe exatamente como contrapeso da realidade que denuncia a unidade e destrói essa correspondência. Na medida em que a lógica, em sua pretensão de validade objetiva e universal, contrapõe-se a expressão subjetiva como alógica, quando ela mesma fundamenta-se em uma subjetividade, Benjamin ressalta a autoridade da categoria ontológica do eu e reestabelece a metafísica como condição de possibilidade para a própria lógica.

Já em um segundo texto que logo no título remete para *Solução do paradoxo de Russell (Lösungsversuch des Russellschen Paradoxon)*³⁰¹ podemos ver um esboço dessa dimensão metafísica da lógica a partir da linguagem que antes de dissipar, acolhe as contradições e a pluralidade. Em um preâmbulo³⁰², Benjamin tenta resolver o paradoxo apontando que no quadro de categorias lógicas composta de objetos e propriedades desses objetos, a impredicabilidade é apenas um nome que, na concepção teológica da doutrina da linguagem benjaminiana, designa sentido, mas não assume o significado para si próprio. Benjamin observa que os lógicos tomam a conceitualização das palavras como signo, concebendo “significado e conceito de um lado e, palavra e signo linguístico do outro, como sinônimos” (BENJAMIN, GS VI, p.13) quando, seguindo a teoria da linguagem, percebemos uma diferença fundamental de operação dessas categorias em relação à intencionalidade para com o objeto. Quando tomamos o símbolo de um triângulo (Δ) vemos uma representação imediata que não incorpora necessariamente seu significado ou intenção interna como quando usamos o nome “triângulo”, onde percebemos designado a relação do objeto com a sua própria essência (Cf. BENJAMIN, GS VI, p.p.13-15). Na concepção de linguagem benjaminiana, na medida em que as coisas comunicam suas essências espirituais enquanto são comunicáveis, o signo não teria autoridade sobre objeto que se comunica “produzindo um significado não autêntico, onde a palavra ‘significado’ é entendida como impropriação por excelência” (FENVES, 2012, p.552), enquanto a palavra que aponta para a essência do objeto se apresentaria como significante que traduz seu significado. Em seu complexo fixo de expressões e sinais gráficos, a lógica faz do signo método e instrumento aspirando encontrar em sua representação a relação de

³⁰¹ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. VI *Lösungsversuch des Russellschen Paradoxon*. p.11-15

³⁰² BENJAMIN, Walter. Op. Cit. VI, *Das Urteil der Bezeichnung*. p.p.9-11. Aqui emprestamos a tradução de Walter Gomide (Um fragmento de lógica em Walter Benjamin: a solução benjaminiana para o paradoxo de Russell. In Revista Theoria. v.1 n°2, Pouso Alegre, 2009, p.p.106-111).

identidade expressa pela palavra no segundo caso. De tal maneira, no caso do paradoxo, tomando-o ‘impredicável’, pela definição de seu nome, temos a expressão de sentido como aquilo que não é predicável de si mesmo, mas assumindo-o em sua designação como um predicado lógico-linguístico nada temos na medida em que estamos na esfera do juízo de nomeação ou significação onde os termos não são associados as propriedades que definem em si mesmas. Para Benjamin, “Russell confunde juízo de significado e juízo de predicado” (BENJAMIN, GS VI, p.11), o paradoxo carece de sentido lógico porque, em seu juízo, confunde o ato de denominar as coisas com a própria propriedade das coisas, ao invés de apenas apontar para os objetos e propriedades que são impredicáveis, eleva ontologicamente a impredicabilidade ajuizando nesse nome, também, um ‘ser’ impredicável³⁰³: “se formarmos o juízo [‘impredicável é predicável ou impredicável’], no qual se baseia o paradoxo de Russell, vemos que o sujeito [de tal asserção] é o juízo ‘uma palavra cujo próprio significado não pode ser aplicado [a si mesmo]’ e, porquanto este sujeito é um juízo e não uma palavra [ou um conceito]” (BENJAMIN, GS VI, p.10). Ao se atentar para essa arquitetura da lógica, Benjamin percebe em que juízo denomina em relação ao sujeito e não diretamente ao predicado, “o juízo de nomeação [institui] o significado impróprio a fim de diferenciar da significação em sentido próprio. S é P nada denomina, mas somente significa [que algo é P]” (BENJAMIN, GS VI, p.10) de modo que impredicável é apenas definição aos predicados que não podem ser atribuídos a si mesmos, mas não denomina significativamente algo na medida em que ao se atribuir a função de definição nominal, o juízo não possui realidade semântica para tanto. Na visão metafísica de Benjamin, o juízo de nomeação atribuiria sentido, mas não teria relação com aquilo que conceitua, “daí vem a distinção entre as palavras [‘significar’ e ‘denominar’]; no significado, há uma representação, o que não ocorre no [ato de dar nomes]” (BENJAMIN, GS VI, p.10). De tal maneira, Benjamin vai ressaltar que, fundada sobre esse juízo, a lógica “não analisa segundo a Razão, mas de acordo com a significado desta Razão” (BENJAMIN, GS VI, p.10) só toma a linguagem na própria medida que ela também significa, limitada a univocidade de significados atribuídos na conceituação de seus objetos e propriedades, e não na pluralidade e multiplicidade de sentidos que, o nome aglutina em seu caráter divino de doação de sentido ao mundo.

Em mira da unidade de representação significativa da lógica é que Benjamin se perguntará a seguir o que significa identidade, não apenas em sua definição, mas em sua aplicação real, ou seja, não apenas se S significa P, mas se o S é idêntico ao próprio S em S é P. Nesse ponto entramos

³⁰³ Enquanto podemos encontrar equivalentes linguísticos que apresentam relação com o ser, por exemplo, orgulhoso como propriedade de ser orgulhoso e não como nome de algo, no caso do impredicável temos apenas uma definição nominal daquilo que não é atribuído a si mesmo, mas não propriamente a propriedade de um ser impredicável que não existe. A paridade seria termo análogo ao impredicável, sabemos que os números 2, 4, 6, etc são pares, mas não faz sentido se perguntar se a paridade é par, ou seja, se a paridade participa do ser par, pois ela é um nome e não uma propriedade do ser. (Cf. GOMIDE, Walter., 2009, p.p.106-107)

diretamente na questão tautológica do simbólico, abordada nas *Teses sobre o problema da identidade* (*Thesen das über Identitätsproblem*, 1916)³⁰⁴ que subscrevemos aqui em seu último ponto:

11) A filosofia rejeita confortavelmente a preocupação com o problema da identidade com base na seguinte reflexão. I) Proposições só são possíveis a partir de idênticos, conseqüentemente II) em cada investigação sobre identidade, esta já é pressuposta, do que segue que a sentença ‘a é a’ é uma evidência no domínio do pensamento, do qual não pode ser omitido. As proposições I e II são de fato auto evidentes no domínio do pensamento, no qual não podem ser ignoradas, são leis elementares da lógica. Mas que a proposição ‘a é a’ decorra delas é um erro decisivo. Pois, as duas primeiras proposições dizem apenas que as afirmações são possíveis apenas pelo idêntico, que isso é pressuposto em cada afirmação. Mas não se segue disso que o idêntico é idêntico a si mesmo, e isso é o que diz a proposição ‘a é a’. Seu primeiro ‘a’ é, portanto, exatamente em e para si um idêntico, mas não um consigo mesmo (quer dizer, com o segundo ‘a’) e da mesma forma o segundo ‘a’ é em e para si um idêntico, mas não ao primeiro ‘a’ nem consigo mesmo. Como a identidade consigo mesmo – pois, sua possibilidade atesta a proposição de identidade e é o seu conteúdo próprio – se diferencia de outro tipo de identidade, e se esse algo de outro tipo fosse uma identidade do pensamento puramente lógico-formal, deve ficar de lado. Apenas de acordo com a proposição ‘a é a’ é idêntico a si mesmo, e somente o ‘a’ desta proposição, não o objeto concreto, nem o próprio não-idêntico é idêntico a si mesmo. O segundo participa apenas da identidade lógica formal como pensamento, o primeiro em outra identidade metafísica. (BENJAMIN GS VI, p.p.28-29)

Assumindo como autoevidente as leis elementares da lógica, na filosofia também se expressa a relação de identidade decorrendo o mesmo erro formal em suas representações metafísicas. Na perspectiva pluridimensional e infinita da linguagem, Benjamin vai tomar que “todo não-idêntico é infinito, mas isso não implica que todo idêntico seja finito”, limitado pelo significado de sua representação. Nesse sentido não se exclui a possibilidade de uma identidade infinita e absoluta, ainda que Benjamin deixe em suspenso esse enunciado no contexto deste texto (Cf. BENJAMIN GS VI, p.27). Por conseguinte, Benjamin se dedicará o infinito não-idêntico que pode ser não-idêntico potencialmente, sendo em ato o que chamou de *Aidêntico* (*Aidentische*), uma categoria que apresenta a metamorfose em direção única da identidade para a não-identidade ou pode ser não-idêntico já em ato e, nesse caso, se exclui a questão da identidade necessariamente (Cf. BENJAMIN GS VI, p.27). Ao conceber que as relações de identidade podem ocorrer apenas no primeiro caso, na potência do não-idêntico, Benjamin contrapõe-se a pressuposição de validade da relação de identidade para o objeto de um juízo ($A = A$), denunciando-a como uma tautologia que “surge da tentativa de conceber a relação de identidade como um juízo” (BENJAMIN GS VI, p.27). Como já vimos no debate sobre os juízos nos paradoxos, Benjamin aponta que “a relação de

³⁰⁴ Agradeço ao Diego Rogério Ramos que gentilmente me cedeu sua tradução, ainda não publicada, das *Teses sobre o problema de identidade* que aqui apresentamos nas citações sobre o texto específico. BENJAMIN, Walter. Op. Cit. VI. *Thesen das über Identitätsproblem*. p.p.27-29

identidade não pode ser apreendida como juízo, uma vez que o primeiro ‘A’ da sentença ‘A é A’ é tão pouco o sujeito do juízo quanto o segundo é o predicado do juízo, do contrário do primeiro ‘A’ qualquer coisa diversa do segundo ‘A’ poderia ser dito, e deste qualquer coisa diversa daquele seria agregável” (BENJAMIN GS VI, p.p.27-28). A partir de uma expressão tautológica do sujeito, para mostrar que a identidade não se aplica enquanto juízo, vemos a expressão idiomática ‘eu mesmo’ que poderia ser muito bem representada na identidade do ‘eu’ pela ideia de que ‘A é A’. A distinção linguística entre o ‘eu’ e o ‘mesmo’ “ênfatisa a identidade do ‘eu’, ou se provavelmente não este ‘mesmo’, um análogo na esfera da pessoa” (BENJAMIN GS VI, p.28), mas sobremaneira, o tornam idênticos e, por isso, reversíveis ou uma via de mão dupla na posição de seus elementos (A), fazendo do predicado ‘mesmo’, “apenas a sombra interior do eu” (BENJAMIN GS VI, p.28). De tal maneira, essa não reversibilidade entre o ‘A’ sujeito e o ‘A’ predicado indicam um problema na identidade em relação à substância, a causalidade e, ou, a reciprocidade; “o próprio sujeito do juízo não tem a mesma forma que o ‘A’ não finito geral da sentença ‘A’ é ‘A’” (BENJAMIN GS VI, p.27). Todavia, Benjamin nota que a fórmula da identidade é ‘A é A’, e não ‘A permanece A’; a importância do ‘ser’ no lugar do ‘permanecer’ indica que “ela não afirma a igualdade de dois estágios de ‘A’ temporalmente ou espacialmente” (BENJAMIN GS VI, p.28) se colocando para além das expressões do tempo e espaço (como também relação de diferença). Quando se ocupa do verbo ser, a identidade abandona sua consistência formal e cai nas relações da metafísica, onde se investiga se o primeiro ‘A’, aparentemente idêntico para si, é de fato idêntico a si mesmo, e da mesma forma o segundo ‘A’, aparentemente idêntico para si, é também idêntico ao primeiro ‘A’ e a si mesmo.

Quando transfere para a metafísica a dúvida sobre a identidade dos termos para si e entre si próprios, a preocupação de Benjamin se evidencia não pela busca de um método que denuncie a tautologia como um juízo que nada significa, mas, sobretudo, para mostrar que a identidade nada mais é que um *simpliciter*, isto é, uma falácia causada por uma generalização indevida. A análise da identidade desses conteúdos não foi expressa diretamente por Benjamin, mas Peter Fenves nos ajuda a deduzi-la ao longo de suas obras e cartas perdidas, remontadas no diário de Scholem³⁰⁵. Ao mesmo tempo em que Benjamin postula uma lei da identidade absoluta - segundo a qual “todos elementos aparentes da sensibilidade e das ideias se mostram como conceitos intrínsecos às funções essenciais, em princípio, infinitas” (BENJAMIN, DPH, p.18; GS II, p.112), isto é, uma unidade sintética e a priori entre o pensamento e os objetos do qual, na expressão artística o ‘poetizado’ é conceito limite³⁰⁶ - ele também assume para Scholem que, em sua visão, é discutível

³⁰⁵ Scholem manteve um diário onde se encontra a maior parte das conversas com Benjamin a respeito a esse problema da identidade. É dele que Tamara Tagliacozzo e Peter Fenves reconstróem boa parte de seu comentário. (SCHOLEM, G. *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*. I. *Halbband 1913-1917*, Frankfurt: Jüdischer Verlag, 1995)

³⁰⁶ Peter Fenves nos alertou para o conceito de *poetificado* apresentado por Benjamin em *Dois poemas de Hölderlin* como uma determinação limite em relação a lei da identidade (Cf. FENVES, 2012, p,553).

“a noção de que um pensamento é correlato da verdade” (BENJAMIN GB I, p.409) de modo a identidade não apenas se manifesta como universal, como também pode se apresentar de maneira particular. Nesse registro é que “ao mesmo tempo em que a proposição ‘A é A’ não designa outra identidade senão a do pensamento. A identidade do objeto, assumindo que existe tal coisa de uma maneira perfeita, teria outra forma” (FENVES, 2012, p.554) de um objeto mais concreto. “A fórmula tautológica ‘A é A’ (...) designa apenas a identidade do pensamento e é, portanto, aplicável a nenhuma outra forma de identidade, muito menos à suposta autoidentidade de um objeto concreto ou um *noema*” (FENVES, 2012, p.557) esse conceito fenomenológico do pensamento-objeto sugerido por Scholem em sua investigação. Em seu fragmento *Eidos e Conceito (Eidos und Begriff, 1916)*³⁰⁷ que apresenta a seguir de suas *Teses sobre o problema da identidade*, Benjamin considera o ponto de vista fenomenológico a partir de Paul Linke e desnuda “o problema da aparência em que um objeto eidético é imediatamente dado” (BENJAMIN GS VI, p.29) segundo o qual “o conceito e a essência coincidem sempre em conteúdo” (BENJAMIN GS VI, p.31) como se houvesse uma identidade entre eles. No entanto, Benjamin observa que “na medida em que o conceito não se reporta ao singular efetivo como o próprio objeto” (BENJAMIN GS VI, p.31) o conceito trabalha apenas com generalizações, podendo se equivaler apenas como perfil, mas não como essência. Para Benjamin, “o pensar como um absoluto é também uma abstração” (FENVES, 2012, p.556) de forma que pensamento e objeto são irreduzíveis uns aos outros, “o pensamento não é equivalente ao termo e nem é equivalente para um termo” (FENVES, 2012, p.556), a não ser no domínio transitivo da verdade, onde se manifesta a lei de identidade absoluta, mas que fora do nosso alcance, como sujeitos transcendentais intransitivos, só podemos contemplar. Na medida em que o pensamento pensa algo e não é, em que apartado do conteúdo essencial e empírico a sua representação é imperfeita, a identidade tautológica aparece como ilusão inclusive para si mesmo, quando em suas diversas versões - *cógnito*, eu transcendental, eu ideal - o sujeito se põe como objeto da reflexão. Com isso, as expressões de representação simbólica tornam-se problemática, tanto na lógica e na metafísica como na estética e na linguagem, pois são caracterizadas como a identidade de duas partes constitutivas, o simbolizante e o simbolizado, como totalidade em uma tautologia absoluta ainda que carecesse de lastro objetivo entre as partes envolvidas. Nesse sentido, a forma simbólico encontra na tautologia uma inadequação que se manifesta como seu teor de verdade e, por isso, Benjamin desvia-se em sua *Habilitation* para uma forma que por não presar a unicidade identitária da linguagem e tampouco se expressar tautologicamente, dá abertura para as coisas se comunicarem e comunicarmos as coisas na medida em que elas se comunicam. Esta forma de representação é a alegoria, originária dos gregos e filha adotiva do barroco alemão.

³⁰⁷ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. VI, *Eidos und Begriff*, p.p.29-32

Na alegoria barroca, Benjamin encontra uma resposta semiótica para o problema da identidade, manifestado na lógica e, igualmente, na metafísica da linguagem que desenvolvia. Nossa comunicação pela linguagem não se dava mais como manifestação imediata entre uma coisa e o nome pela qual estava identificada, mas, ao contrário, mediata a partir dos signos que estabelecia pontes para essa barreira intransponível entre o objeto e seu significado. Enquanto o símbolo era uma expressão desse mundo decaído do signo linguístico, apenas aparentando ser uma manifestação mística da palavra original identificada com aquilo que representa, a alegoria, também referenciada a dimensão do signo, se restringia a sua limitação comunicativa, mantendo-se ao nível da história como um instrumento de comunicação. Em um *Esquema para Habilitation (Schemata zur Habilitationsschrift, 1920-1921)*³⁰⁸, Benjamin descreve o processo de simbolização inferindo que apesar do que almeja o simbólico, “nenhum objeto enquanto tal, corresponde a Deus”; “nenhum objeto e nenhum símbolo chega a Deus”; ao modo que “determinados objetos só são preenchidos numa intenção objetiva subordinada, e nessa altura apontam para Deus” (BENJAMIN, EH, p.275; GS VI, p.21). Quando tomamos a cruz de Cristo ou o pão como corpo de Cristo, coincidindo simbolicamente um objeto com Deus, não estamos inferindo uma totalidade em que a cruz ou o pão são idênticos a Deus, mas que significam Deus. Por conseguinte, a significação não ocorre entre elementos idênticos em si mesmos que nada acrescentam, mas na diferença de semelhantes por onde tiramos novos sentidos. De tal modo o símbolo da cruz e do pão são intencionalmente tomados como objetos subordinados e imaginários que ganham realidade objetiva a medida em que o juízo os apontam como sinal e comunicação de Deus (BENJAMIN, EH, p.275; GS VI, p.22). Para Benjamin, o equívoco do simbólico era não considerar a representação como produto dessa intencionalidade, a identificação entre a coisa e seu significado passava por uma imagem bidimensional que em sua pretensão de objetividade e universalidade não reconhecia a subjetividade expressa na formação de sentido o falseando enquanto representação. Por sua vez, o processo de alegorização era mister no reconhecimento da subjetividade como terceiro vetor entre as palavras e as coisas (Cf. FISCHER-LICHTE, 1997, p.p.279-280)³⁰⁹. De uma maneira simples, ele se confunde com o próprio método crítico de Benjamin na medida em que desloca um enunciado de seu contexto original, fragmentando-o, e na diferença, remonta-o, lhe atribuindo outro sentido. Quando o alegorista retira um elemento de seu contexto particular, ele o priva de sua dimensão sintática, inscrita naquele contexto, e, “uma vez que o elemento só foi capaz de servir como signo devido a sua posição e funções particulares no interior daquele contexto (...) a perda da sua

³⁰⁸ BENJAMIN, Walter. Esquema para Habilitation. In. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013; Op. Cit. VI, *Schemata zur Habilitationsschrift*. p.p.21-22

³⁰⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. Walter Benjamin's Allegory. In. *The show and the gaze of Theatre: a European perspective*. Iowa. University of Iowa Press, 1997

dimensão sintática é seguida por uma perda dimensão semântica” (FISCHER-LICHTE, 1997, p.p. 284-286.) deste elemento que, como mero objeto, não tem significado por si só e perde o significado atribuído, especificamente para ele, em determinado lugar. Da descontextualização fragmentária ocorre uma dessemantização que ganhará novo significado mediante a determinação subjetiva do alegorista que ao colocar um “elemento x retirado do contexto A no contexto B, não segue nenhuma necessidade objetivamente dada” (FISCHER-LICHTE, 1997, p.284). Contudo, apesar da condição subjetiva, a alegoria não deixa de trazer uma positividade objetiva em seu processo na medida em que esse mesmo elemento x encontra sua nova dimensão sintática e semântica. Não vemos mais apenas um elemento x em um contexto estranho, mas sua adaptação para um contexto B que com sua aquisição não é mais B, mas B¹. “De um lado, a constituição de significado de um elemento x é influenciada, se não determinada pelo significado do contexto B, de outro, esse processo de constituição de significado não deixa o contexto B intocado” (FISCHER-LICHTE, 1997, p.285) uma vez que na medida em que o elemento x, vindo de outro contexto vai encontrando novo sentido dentro do contexto B, este para realocá-lo em seu novo conjunto não deixa de estabelecer relações com o contexto anterior A da qual o elemento x foi retirado, não podendo nessa intertextualidade apresentar-se mais como o mesmo contexto B, tornando-se B¹. Mais profundo ainda, esse processo de significação alegórico é mais valorizado para Benjamin por resgatar a pluralidade da linguagem historicamente. O trabalho de descontextualização e montagem do alegorista não se encerra na intercambio entre a tradição, mas se constitui semanticamente em constante mudança no tempo por sua recepção. Dentro de um novo contexto apresentado por B¹, o intérprete toma seus diversos elementos x¹, x² ... xⁿ, trazendo outros elementos externos y¹, y², yⁿ que remonta para formação de outros contextos B², Bⁿ como para transformação de seus contextos originais A¹, A², Aⁿ. (FISCHER-LICHTE, 1997, p.288). Com isso, do ponto de vista crítico, cabe notar que, na remissão ao contexto anterior, o fragmento alegórico não deixa de ser signo mediado, mas aponta para a originalidade do nome de onde o crítico pode vislumbrar uma essência perdida; a alegoria aparece como teor de verdade formal para obra de arte não apenas porque denuncia a falsa aparência do simbólico, escancarando a queda da linguagem em sua manifestação mítica, como também apresenta a potencialidade de sua redenção estabelecida na relação monadológica entre diversos fragmentos e seus contextos que se constituem historicamente.

Essa dimensão semiótica da alegoria em oposição ao símbolo é transposta no barroco alemão em sua semântica, mas sobretudo na transitoriedade expressa nas coisas, no mundo e na própria linguagem. Esses dramas - em que os reis, os intriguistas e os bobos ganham roupagens alegóricas em seu melhor termo, encarnando sempre em sua ação o contrário que sua imagem; onde a cesura dos interlúdios serviam tanto para contemplação alegórica em seu estado de luto

como para na natureza muda das coisas intensificar na ação dramática o retorno da palavra; em que os fragmentos estavam por toda parte, nos atos que “não se organizam sequencialmente uns a partir dos outros, mas dispõem-se antes em terraços, uns sobre os outros” (BENJAMIN, ODTA, p.207; GS I p.369), tal como a linguagem, tensa, no confronto da escrita e do som, mas que também em seu excesso material, as metáforas, caminham simultaneamente, se atropelando e acumulando significados - trazem a marca da descontextualização e ressignificação dos diversos contextos, sejam eles a poética grega, os hieróglifos egípcios, os manuais morais medievais transpostos para uma realidade luterana cristã. Na multiplicidade de sentidos que esse processo de alegorização produz, o barroco alemão não poderia ser visto pela convenção de uma expressão artística, mas, enquanto gênero, nem por isso, não dispunha de unidade como expressão de uma convenção mundana. Na subjetividade do alegorista, onde “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (BENJAMIN, ODTA, p.186; GS I p.350), Benjamin não via apenas a arbitrariedade da expressão linguística, mas sua antinomia, a expressão da convenção sobre um mundo profano “em que o pormenor não é assim tão importante” (BENJAMIN, ODTA, p.186; GS I p.350), desprovendo as coisas de sentido em si próprio; um mundo salvífico em ruínas em que “a história não se revela como processo de vida eterna, mas antes como progredir de um inevitável declínio” (BENJAMIN, ODTA, p.189; GS I p.353); um mundo histórico em que “aquela natureza que recebe a impressão da imagem do processo histórico é a natureza caída” (BENJAMIN, ODTA, p.191; GS I p.356). Nenhuma imagem revela melhor a transitoriedade barroca da história do que uma caveira: “a história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento, de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto, melhor de uma caveira” (BENJAMIN, ODTA, p.176; GS I p.343). Como uma boa alegoria, a caveira no barroco alemão traz ao menos duas significações, “ela não é apenas a natureza da existência humana em geral, mas também historicidade biográfica do indivíduo” (BENJAMIN, ODTA, p.177; GS I p.343), ela é tanto uma estação decadência natural do homem em seu processo natural, como mortificação de suas ambições históricas que ao se reconhecer como natureza, também está sujeita a morte. “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver” (BENJAMIN, ODTA, p.235; GS I p.392) que, no martírio da mortificação, não liberta apenas o espírito como satisfaz os direitos do corpo que persiste como ruínas do passado, assombrando a vaidade os vivos ao petrificá-los em sua decadência natural para história que, por sua vez, sem transcendência, também repete em um eterno retorno de si mesma, a *via crucis* do mundo. Na imagem moribunda da caveira “a significação e a morte amadurecem juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram como sementes, na condição criatural pecaminosa, fora da Graça.” (BENJAMIN, ODTA, p.177; GS I p.343), marcando a transitoriedade no curso imanente da natureza que, antes

modelo para busca do belo, agora, é composta pela imagem do rosto de um cadáver em decomposição. Assim, a transitoriedade alegórica não é apenas marca do estranhamento semântico entre de um fragmento que resiste ao seu novo contexto, colocando em contato passado e presente, mas também da efemeridade dessa história natural onde tudo vira pó ou ruína.

A amplitude mundana e histórica que Görres e Creuzer atribuem a intenção alegórica é de tipo dialético na sua condição de história natural, de história primordial do significar ou da intenção. A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria do tempo (...). Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *face hippocrática* da história como paisagem primordial petrificada (BENJAMIN, ODTA, p.176; GS I p.p.342-343)

A partir de uma leitura de *Symbolismo e mitologia dos povos antigos, em especial dos Gregos* (*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1819) de Georg Friedrich Creuzer, Benjamin pode assinalar uma distância e hierarquia do simbólico em relação ao alegórico em sua maneira temporal. Partindo da visão classicista, segundo a qual se acreditava que na relação entre aparência e essência o símbolo apresentava essencialmente o representado, Creuzer sugeria que “a diferença entre a representação simbólica e alegórica está em que esta [alegoria] significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele [símbolo] é a própria ideia tornada sensível corpórea” (BENJAMIN, ODTA, p.175; GS I p.341). Na unidade simbólica, “o próprio conceito desce e integra-se ao mundo corpóreo, e a imagem fornece a si mesmo de forma não mediatizada” de forma que identificado como verdadeira essência de um conceito, mostrando-se como universal, poderíamos defini-lo expressamente e sem mediação como: o símbolo é! A alegoria, por sua vez, aparece diminuída em relação a esse símbolo plástico como uma miragem de pretensão simbólica, que, exagerada e excessiva, “na sua busca de expressão, acabara por destruir, com força infinita da sua essência, a forma terrena, receptáculo demasiadamente frágil” (BENJAMIN, ODTA, p.174; GS I p.341), separando a linguagem com a representação e a imagem com a palavra. A alegoria não é aquilo que é, ela é significação e não o próprio ser, de modo em sua mediação, a dar margem às interpretações, às ambiguidades, a confundir sentidos e significados, ela “desaparece também com a clareza da visão, e o que resta é apenas um espanto mudo” (BENJAMIN, ODTA, p.174; GS I p.341) ou a tagarelice inexpressiva. Por conseguinte, ao caracterizar o *symbola* pela clareza, brevidade e beleza forma não mediatizado, “a distinção entre os dois modos deve ser procurada no momentâneo que a alegoria não conhece” (BENJAMIN, ODTA, p.175; GS I p.341). No frisar de Creuzer para o caráter momentâneo do simbólico, que de uma hora para outra aparece como o brilho instantâneo de um relâmpago revelando o belo, também se configura o caráter histórico do alegórico, que não vem de supetão, nos chocando com sua bela aparência, mas

que se constitui progressivamente em momentos diversos, dependendo da ação do tempo para se realizar. Benjamin reconhece o valor histórico do alegórico, invertendo a hierarquia imposta a maneira clássica sobre esses modos de significação: “a medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto” (BENJAMIN, ODTA, p.176; GS I p.342), já no que lhe concerne, “a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo” (BENJAMIN, ODTA, p.176; GS I p.342). É no símbolo, ao sustentar em uma suposta unidade harmônica perfeita a coincidência entre significante e significado, que está o místico. Por seu turno, o alegórico se desenvolve historicamente no tempo expressando a dialética marcante no interior da linguagem; o alegórico não representa o signo tal qual de maneira apolínea dando visibilidade ao sentido literal, ele rompe a barreira do significado e significante mostrando sempre algo oculto e diferente do que se quer mostrar. Com isso, a doutrina benjaminiana de alegoria se estabelecerá assim caracterizada pela materialidade histórica apresentada pela ambiguidade de suas imagens e distanciamento entre o que se diz e o que se mostra, que revela o sentido oculto das coisas, em contraposição ao instante místico que, como um milagre, une essência com aparência e que, ao se projetar como um trovão, com tanta luz, nos cega perante o verdadeiro significado do belo, que é histórico.

Ao conceber essa distinção temporal em que o símbolo se caracteriza pela imagem instantânea de um relampejar, Benjamin vai delinear a alegoria em seu caráter histórico como uma ruína, de onde também podemos observar a relação da transitoriedade da perspectiva de sua abertura e recepção. “A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico [barroco] coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína (...). As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, ODTA, p.189; GS I p.p.353-354). Ora, a história no barroco alemão desenvolve sua ação no palco por meio da escrita alegórica que fragmenta sons e palavras, descontextualiza as coisas e conceitos em seus significados antigos ofertando-lhe novas significações, resgata tudo aquilo que estava esquecido para a história trazendo-lhe nova vida. A alegoria apareceria como um fóssil da história que, tal como “a empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si, às mais elementares forças da destruição, o raio, o terremoto”, resistindo a implacável passagem do tempo, apresentando-se “como última herança de uma Antiguidade, em solo moderno (...) como um monte de ruínas” (BENJAMIN, ODTA, p.189; GS I p.354) que o alegorista montará, em sua composição, marcando na transitoriedade entre o passado e o futuro, novos significados para cada fragmento. No processo alegórico de significação, “o que jaz em ruína, o

fragmento altamente significativo (...) é a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras deste período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potencialização da criatividade” (BENJAMIN, ODTA, p.190; GS I p.354). Ao mesmo tempo em que a alegoria é o testemunho de uma história decaída, ela também é imagem do processo crítico que permite esse passado ser reapropriado pelo presente. Enquanto ruína marcada por esse processo sucessivo do tempo, a alegoria releva seu teor de verdade em seu estrato essencialmente histórico, incrustado em seu teor material, exatamente como Benjamin ensaiava em sua crítica de arte. Considerando que “o objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda obra significativa”, isto é conteúdo material e seu teor de verdade, o processo crítico se dá pelo “declínio da força de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda beleza desaparece e a obra se afirma enquanto ruína.” (BENJAMIN, ODTA, p.194; GS I p.358). Tomando o barroco alemão ao nível da ideia, são as alegorias que marcaram as condições materiais e históricas enquanto ruína. “O que perdura é o raro pormenor das referências alegóricas: um objeto a saber, alojado nas planificações das ruínas. A crítica é a mortificação das obras. Isto é confirmado pela essência das obras alegóricas mais do que quaisquer outra” (BENJAMIN, ODTA, p.194; GS I p.357). Na mortificação das obras, Benjamin observava as potencialidades da linguagem sempre renovada em trazer as obras para vida, mas esse renascimento pelo sentido não se tratava, do resgate do cânone petrificado, “como queriam os românticos, o despertar da consciência das obras vivas, mas a implementação do saber naquelas que estão mortas” como um cadáver em que “as unhas e os cabelos, que os vivos cortam como coisas mortas, continuam a crescer” (BENJAMIN, ODTA, p.235; GS I p.392) contando uma história que ainda necessita de interpretação. Essa história derradeira que contemplamos paralisados a desolação da existência humana pelos ossuários, destroços e pelas ruínas trazidas pela absorta alegoria barroca, não se encerra em um grande cemitério de papel, a transitoriedade do tempo não apenas marca linguagem alegórica do barroco como ela também se faz alegoria de sua redenção. Com a forma alegórica, uma obra de arte insignificante porque perdeu seu sentido original durante a passagem de tempo, pode encontrar a sua redenção para um novo período. “Aí, a transitoriedade não é significada, alegoricamente representada; é antes, em si mesma significativa, apresentada como alegoria. Como alegoria da ressurreição” (BENJAMIN, ODTA, p.250; GS I p.p.405-406)! Como tal, cabe ao presente preencher com novos significados o vazio que se estabelece entre um tempo e outro e a nós decidir se continuaremos a escrever a história com a pena da natureza e a tinta barroca, como um monumento fúnebre onde os corpos são, constantemente, empilhados.

À guisa de conclusão. Por uma estética da alteridade: o alegórico como categoria ética.

O inovador modelo de crítica de arte proposto por Benjamin a partir da análise do barroco alemão não causou grande comoção na historiografia especializada da arte (imbricada no positivismo objetivista, no idealismo dedutivo, no historicismo progressivo-causal e na pureza formalista) que o acabou o recusando, academicamente, como um protótipo do anacrônico e do subjetivo, mas não deixou de reverberar, de maneira frutífera, em seus trabalhos posteriores e para a própria crítica de arte que se consolidou após a Segunda Guerra Mundial. Ao apontar a incapacidade da história da arte articular sua interpretação do passado com o presente e denunciar o modo indevido com que a crítica contemporânea ancorava o presente para com o passado, “a revolução copernicana da história consistirá, para Benjamin, em passar do ponto de vista do passado como fato objetivo ao passado como fato de memória, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.116)³¹⁰. Afrontando diretamente a história da arte como disciplina, constituída do ponto de vista estético entre “a eterna e falaciosa oposição entre o conteúdo e a forma (...) ou ainda da matéria e da forma” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.103) da qual temos que tomar partido, e da perspectiva de continuidade histórica, baseada na “eterna e falaciosa sequência das causas - paternidades ou influências - e efeitos” que nega “a própria temporalidade de seu objeto ao atribuir-lhe unicamente a forma da causalidade de acordo com a lição historicista comum” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.104), Benjamin vai colocar, em seu método, a história um movimento que não compreenda apenas uma continuidade lógico-temporal, mas também envolva as rupturas e reversões que formam basicamente a historicidade. A empreitada de Benjamin não era propriamente derrubar a história da arte, mas refunda-la como categoria propriamente histórica, na medida em que “a história (como objeto da disciplina) não era mais um ponto fixo, mas uma série de movimentos dos quais o historiador se revelava a ser o destinatário e o sujeito, ao invés de ser o senhor” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.114). Esse método - que levava o crítico, não exatamente aos fatos do passado, que já se perdeu, mas a rememoração de um passado, no estilo platônico que se constrói do ponto de vista da descontinuidade e atualidade do tempo presente - não deixou de ser acusado pelos senhores da história de maneira justa, como um modelo anacrônico e sintomático. O limiar teórico da crítica de Benjamin é sintomática porque dá dignidade aos detalhes, do inobservável, dos extremos, tudo aquilo que se faz outro e que a tradição

³¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015

deixou esquecido, são estes trapos pelo qual podemos montar o passado, os verdadeiros produtores de significação histórica por trás da sociedade de consumo, são eles os sintomas recalcados pela glória dos vencedores. “Aos historiadores positivistas ou idealistas, que cometem o mesmo erro ao buscarem o fato histórico no elemento do puro passado (...) o trapeiro responde que tudo é anacrônico porque tudo é impuro: é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.120). É como sintoma que o objeto histórico também como anacrônico, na medida que sua aparece como um sobrevivente para o tempo presente que “brinca com todos os sentidos da cronologia e atinge, deste modo, o estatuto lógico e narrativo do saber histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.108), nesta bagunça, ultrapassa os limites da criação artística ganhando nova vida a partir de sua recepção em uma nova temporalidade.

Nessa fenomenologia do tempo a memória exerce um papel crucial. Contra o mito epistemológico que congela “os fatos do passado no âmbito de um passado-receptáculo abstrato, homogêneo e em suma, eterno” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.116), a tarefa da recordação não é retorno simplesmente nostálgico ao passado e ao tempo que se perdeu para recolher fatos e dominar seu saber, mas sim a caracterização psíquica e material que dá movimento para ela por um momento que nos surpreende em sua lembrança. O que Benjamin ressalta pela memória é compreender a ação do inconsciente na produção do passado, um inconsciente de tempo que em suas rupturas, quedas, contra ritmos se apresenta como rastros materiais do passado em nossa memória das coisas, e que, ao mesmo tempo, nessa trama reminescente do inconsciente se apresenta como fantasma e sintoma no trabalho sensível e flutuante que na anamnese se relaciona conosco e se aproxima de nosso tempo. Do ponto de vista psicanalítico, a memória nos lembra que “nem o Eu é senhor da sua própria casa (...) ele está reduzido a informações parcimoniosas sobre o que acontece inconscientemente em sua vida psíquica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.123), de tal maneira, a história aparece, metaforicamente, como um processo da relação do sonho e seu despertar, como um sonho, em que se testemunha os vestígios que o inconsciente nos traz do tempo, e em sua dobra ao acordar, por onde, em diversos estados de consciência, buscamos reconstituir pela memória as imagens que sonhamos. É por isso que a imagem ganha centralidade em seu método crítico, não apenas porque na arte elas são os objetos evidentes de análise, mas, porque seu pensamento vai se constituir ao modelo de mosaicos e constelações como uma imagem de pensamento em suas múltiplas condições psíquicas e materiais. De tal modo, para Benjamin a história se passa como uma imagem de tempo que se constitui dialeticamente, ao mesmo que vemos o passado que se apresenta como um fóssil para nossa consciência, ele vem como um supetão pela nossa memória se integrando inconscientemente ao nosso presente; enquanto imagem o fazer

histórico conserva a natureza instantânea do simbólico no despertar da memória, mas é contagiada pelo devir alegórico em sua significação na constituição de sua rememoração.

Nesse sentido a história é feita de memórias e saltos, e não de fatos e linearidade; a história da arte é uma história da origem e não da gênese; a morte é um recomeço e não o fim dos objetos artísticos; e a crítica é uma remontagem de uma ideia e não um comentário purista sobre a e neutro sobre o conteúdo. Em *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens* (*Devant le temps: L'histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000) Georges Didi-Huberman atualiza esse sentido da crítica benjaminiana para a historiografia da arte e arte contemporânea nas figuras de Carl Einstein e Barnett Newman. Com o historiador Carl Einstein, o esteta francês observava traços do legado de Benjamin que sobreviviam a imperiosa cientificidade que se impunha inclusive à história da arte. Ao puxá-lo pelo avesso da memória, isto é, pelo seu esquecimento, Didi-Huberman mostra como Einstein era um historiador inadmissível para uma história da arte que, talvez “quisesse, para preservar suas garantias de eficácia, de sua ‘cientificidade’ (...) imunizar-se contra alguns desses pensamentos energúmenos dos anos de 1920 e 1930” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.186) como Benjamin, Bataille e Warburg, “pensamentos que abriam brechas, que colocavam novos problemas numa relativa indiferença quanto as consequências concretas ou positivas de seus questionamentos radicais” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.186). Como Benjamin, Einstein posicionava-se contra a autolegitimação que o positivismo almejava encontrar ciência para justificar a competência do saber estético, na contramão do paradigma crítico que se consolidava ele buscava a renovação da história da arte. O cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque chama-o atenção nesse sentido uma vez que não se diluiu como uma mentalidade de época, ao contrário, a ensina a ver e a enxergar: “a invenção cubista, ao transformar as artes plásticas, transforma a visão e que, ao transformar a visão, ela transforma as coordenadas do pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.187). Buscando transformar a concepção idealista da história da arte que conformada na forma do belo isola a obra de seu fato extrínseco enquanto a história, de seu fator intrínseco enquanto antropologia e da sua força estética enquanto discurso. Na recusa da unidade de uma noção histórica da arte, o crítico faz uma genealogia interpretativa que vai do cubismo às expressões artísticas da África, que em uma visão de mundo colonialista e eurocêntrica tal como o barroco alemão, era esquecida. Para Didi-Huberman, a perspectiva genealógica de Einstein seguia o mesmo modelo dialético originário benjaminiano no sentido em que não procurava na escultura africana um confronto mítico e atemporal em sua privação para com o presente, mas antes o entrelaçamento inédito entre origem e modernidade porque “origem não é mais pensada como simples fonte para o futuro e porque novidade não é pensada como simples esquecimento do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.197). Na história da arte os objetos estéticos ‘primitivos’ e de outras culturas foram excluídos,

relegados não ao esquecimento, mas, mais profundamente a não existência, de modo que a arte como a africana só poderia conhecer seu caráter como alteridade que ameaça o cânone e que só poderia ter sua origem, anacronicamente, descolada de seu contexto, não no momento de sua feitura, e sim no agora, na modernidade presente que a traz como novidade³¹¹. Desse modo, Einstein empresta “a noção benjaminiana de legibilidade” segundo a qual “só tem sentido na história o que aparece no anacronismo, o anacronismo de uma colisão onde Outrora se acha interpretado e lido, isto é revisto pelo acontecimento de um Agora resolutamente novo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.203), e, na originalidade com que aborda a arte africana, vemos o próprio método epistemológico de Benjamin trazido ao presente enquanto história da arte.

Já na perspectiva da produção artística, é o pintor estadunidense Barnett Newman quem alçará o modelo benjaminiano para a segunda metade do século XX. No decorrer do século XX observamos duas questões primordiais problematizadas na obra de nosso autor, a desconstrução pós-moderna que reverbera a crítica na mortificação da obra de arte e, a aclamada e acolhida tese do fim da aura na obra de arte, proveniente do texto encomendado pelo Instituto de Pesquisa Social, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936-1955)*³¹². Newman aparece aqui articulando essas duas manifestações conceituais de Benjamin de maneira controversa às lições que a crítica contemporânea delas retirou. A começar ele põe em dúvida a suposição do fim da aura como uma perda da originalidade da obra de arte, na medida em que seu declínio evidente aponta para o rebaixamento da relação arcaica e cultural com os objetos da tradição, mas não com o seu desaparecimento. Enquanto originária a aura revela uma experiência trans-histórica da imagem em sua abertura de modo que, como os objetos de arte que sobrevivem como ruínas a apreensão da crítica, ela também resiste a suposição de seu declínio (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.270). Frente as ideologias duvidosas que atravessam o discurso estético entre a morte e a renovação, entre os modernistas que enterram a aura, os pós-modernistas que sepultam o modernismo, e os renovadores que restauram os valores da tradição

³¹¹ Didi-Huberman nos faz um alerta importante para o justo entendimento da expressão dialética da arte africana trazida por Carl Einstein. Do mesmo modo que não podemos interpretá-la como uma forma arquetípica em seu caráter intemporal que impõe ao artista europeu repensar a sua própria história, isto é, operar no mesmo sentido em que se desenvolveu a historiografia idealista da arte europeia, acreditando que pode toma-la factualmente em seu próprio contexto e em um *mea culpa* inseri-la nesta grande linha do tempo, também não se pode quando esta é trazida como novo pela modernidade, em sua resignificação, projetar a própria arte europeia nessas expressões outras, como forma de modernizá-la, isto é, adaptá-la as exigências do gosto europeu. Trata-se então de apresentá-la no presente porque é desse ponto de vista anacrônico que ela pode, em um novo campo de experimentação formal para contemporaneidade, se inserir na história sem recolonizá-la para o olhar. (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015, p.p.205,206)

³¹² Um dos ensaios mais influentes de Benjamin nos estudos culturais, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* teve um parto difícil. Escrita em 1935 é publicada na França em 1936 na revista do Instituto de Pesquisa Social com inúmeros cortes e a gosto da edição de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer que lhe endereçaram diversas críticas. Outras três versões do texto foram publicadas postumamente, a sua versão final é publicada na Alemanha em 1955 com um tom diferente da versão francesa que foi abrandada ao calor dos tempos, já a segunda versão é descoberta apenas com a abertura dos arquivos de Horkheimer após sua morte nos anos de 1980 e terceira versão, escrita entre 1938 e 1939, a mais difundida delas.

na forma de redenção artística, Newman apresenta-se na posição interseccional na medida em que “se alguma coisa como uma qualidade aurática sobrevive nas obras desses pintores, e até mesmo a sustenta, isto não quer dizer que ela sobrevive tal qual. Querer re-iconografizar a arte abstrata significa confundir tudo, significa reintroduzir ali, tais quais noções como êxtase, espiritualidade, mística” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.271) tomadas como arcaicas pelos modelos de julgamento artístico que se dividiam na dualidade do modernismo enquanto esquecimento da tradição e do antimodernismo como seu retorno. Contra o crítico Clement Greenberg, responsável por esse modelo dualistas de crítica, Newman lembrava que quase todos os grandes artistas, “de Kandinsky a Pollock, de Malévich a Reinhardt, de Mondrian a Newman, de Duchamp a Giacometti” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.276) fizeram uso, ainda que superficial de ideias consagradas em sua arte original que a maioria dos historiadores tomaram tais quais, esquecendo, “que uma reivindicação filosófica, religiosa ou ideológica da parte de um artista não constitui de forma alguma uma chave de interpretação para sua obra e demanda uma interpretação separada e conjunta – isto é, dialeticamente articulada - da interpretação estética enquanto tal” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.276). O mal-entendido da crítica contemporânea era “o de imaginar, de um modo extremamente tradicional, que a relação entre certas palavras extraídas de uma tradição secular e uma certa experiência pictural devia fatalmente exprimir-se em termos de programa, isto é, em termos iconográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.277), como se o emprego de um termo agora representasse o que ele significava outrora sem passar por uma transformação histórica e iconográfica. Essa relação histórica da iconografia aparecerá de maneira aurática não em sua definição comum como mero retorno ou elogio a tradição, mas a maneira benjaminiana como “uma aparição única de um longínquo por mais próxima que ele possa estar”, uma revelação do passado ao presente que se apresenta como “uma trama estranha de espaço e de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.282). O quadro *Onement I* de 1947 é paradigmático não apenas porque inaugura a faixa que se destaca e caracteriza a produção de Newman, mas, porque é reveladora desta composição aurática e crítica teorizada por Benjamin. Em seu modo de composição, Newman escolhia uma cor mais clara que cobria toda tela e depois de colar uma fita adesiva que a atravessava verticalmente repintava a tela em uma cor mais escura. Ao retirar a fita tínhamos uma composição onde, em meio a segunda de mão, se destacava a cor originária pela qual a tela foi pintada. Em meio a imagem absoluta caracterizada pelo cromatismo neutro, a faixa vertical aparecerá como uma abertura que reserva e revela, ao mesmo tempo. O que poderia parecer como uma divisão do campo visual, estranhamente se compõe pela unicidade singular; “ela não corta o campo na metade ou em quaisquer partes, mas faz exatamente o oposto: ela une a coisa. Cria uma totalidade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.297) que não em sua aparição única não causa

estranhamento da composição. Essa totalidade pode ser observada também em relação a espacialidade da obra que não se apresenta pelo distanciamento objetivo, o fundo não recua perante a faixa que o contrasta, Newman rompe com a profundidade dando a ideia deste longínquo que se faz presente. Na simplicidade da abstração, Newman busca a ressemantização formal da pintura, o seu *zip* concentra os dois tempos da pintura, é um sobrevivente que revela para as cores do presente os tons do passado, ao mesmo tempo em que ele conserva sua origem durante a experiência, ele é estranho ao passado que se harmoniza com o presente como elemento novo na composição pictórica. Com isso, Benjamin é transposto para a tela.

Outro teórico a repercutir a crítica benjaminiana de arte para contemporaneidade é Peter Bürger que, numa análise mais marxiana, em *Teoria da Vanguarda (Theorie der Avantgarde, 1974)*³¹³, se enquadra nos exegetas de Benjamin em relação à recepção aurática da obra de arte, mas não deixa de reverberar, com entusiasmo, a teoria da alegoria. Considerando que “as teorias estéticas são históricas, então uma teoria crítica de arte, que se esforça na elucidação do seu próprio fazer, precisa reconhecer sua historicidade” (BÜRGER, 2012, p.41), Bürger deposita na crítica de arte a função de historicizar a estética. Ao partir de pressupostos herdados de Marx, “a historicidade de uma teoria não se fundamenta em ser expressão de um *Zeitgeist* (este, o ponto de vista historicista), nem o fato de incorporar fragmentos de teorias do passado (história como pré-história do presente), mas na existência de uma conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias” (BÜRGER, 2012, p.42) que o orientam, possibilitam e determinam o seu conhecimento enquanto ciência e o trabalho que aparece como categoria central na crítica ao modo de produção capitalista, para o teórico das vanguardas, também valerá para os desdobramentos das objetificações artísticas. É deste quadro materialista que Bürger revisitará negativamente as impressões de Benjamin sobre a perda da aura na produção artística, não porque ela é “derivada das transformações técnicas e de reprodução” (BÜRGER, 2012, p.62), mas, porque frente a sacralidade da arte, a perda da aura tem origem na arte autônoma produzida pela sociedade burguesa da qual as vanguardas que defende aparecerá como resposta crítica. Para Bürger “a construção benjaminiana da história”, a partir do modelo aurático enquanto efeito da recepção histórico-social das obras individuais, “ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia” (BÜRGER, 2012, p.63) que faz da autonomia da arte uma forma de ressacralização esteticista, onde a perda do sagrado é compensada pelo ritual de reprodução de si mesma enquanto mercadoria artística. Na tentativa de Benjamin em transportar o materialismo marxiano “segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas explode nas relações de produção – do todo social para o subsistema de arte” (BÜRGER, 2012,

³¹³ BÜRGER, Peter. *A teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

p.65), Bürger não observava na reprodução técnica que derruba a aura, um novo modo de recepção da arte em seu caráter emancipador, mas, apenas, uma nova ritualística que responde pelo consumo.

Por outra via, se o conceito de aura não descrevia a função social da arte burguesa, o conceito de alegoria emprestado de Benjamin, correspondia as exigências necessárias para a crítica social da arte. Na distinção entre uma arte orgânica na qual a unidade entre as partes e o todo se dá sem mediação, como o simbólico, e uma arte não-orgânica em que sua unidade aparece de modo mediado como Benjamin concebeu o alegórico, Bürger reconhece uma contribuição extremamente rica para sua teoria da vanguarda, pela qual, nas palavras do autor, este conceito encontrará seu objeto adequado. Para Bürger foi o expressionismo e não a literatura barroca que permitiu Benjamin a encontrar o conceito de alegoria: “a experiência de Benjamin nas obras da vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação na literatura barroca, e não o inverso” (BÜRGER, 2012, p.126), foi a partir dos desdobramentos do presente que interpretou as suas leituras do passado como um verdadeiro alegorista que, em sua montagem, media a afinidade de dois períodos distintos com contextos sociais determinados. A melancolia como atributo principal da época luterana, nada mais era que “a descrição da postura intelectual do vanguardista que não consegue mais, como antes dele o esteticista, transfigurar a própria carência da função social” (BÜRGER, 2012, p.130). A história enquanto natureza nada mais era que expressão de um sujeito surrealista no caráter enigmático da metrópole e que “procura restaurar como natural o mundo produzido pelo homem” (BÜRGER, 2012, p.131). Já o processo alegórico que “arranca um elemento à totalidade do contexto da vida (...) o isola, priva-o de sua função” e depois “junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido” (BÜRGER, 2012, p.127) é própria das artes de vanguarda nascentes da revolução tecnológica na qual se compreendia a emancipação da instituição social da arte. A montagem alegórica não deixa de ser vista tanto no cinema da qual é procedimento técnico fundamental em que tem o *Encouraçado Potemkin* de Serguei Eisenstein³¹⁴ como expressão máxima, nos sistemas de representação anteriores a Primeira Guerra como o Cubismo e o Dadaísmo ou nas fotomontagens de John Heartfield³¹⁵

³¹⁴ Lançado em 1925, o filme do cineasta russo Serguei Eisenstein *O Encouraçado Potemkin* narra a revolta dos marinheiros em um navio de guerra em 1905 na Rússia czarista que seria prenúncio da revolução que acontecera em 1917, mas, mais do que uma temática revolucionária, a revolução que faz no cinema está relacionada a sua técnica original de montagem que marca o construtivismo russo. Benjamin mostra apreço por sua linguagem tão próxima do alegorista tanto em seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica da obra de arte quanto em sua *Pequena história da fotografia* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931).

³¹⁵ John Heartfield era o pseudônimo artístico do alemão Helmut Herzfeld que próximo aos dadaístas e ao partido comunista alemão desenvolveu uma série de fotomontagens críticas à política alemã durante o período weimariano. Benjamin levava algumas de suas fotomontagens em sua conta como *História Natural Alemã* (*Deutsche Naturgeschichte: Metamorphose*) de 1934. Ali a Alemanha era retratada na ótica da teoria darwinista da evolução em três etapas biológicas de uma mariposa que “sugere uma ligação causal entre a república de Weimar e o fascismo” (BUCK-MORSS, 2002, p.p.89-90). Estavam representados como uma larva, Friedrich Ebert, primeiro chanceler da república, como um casulo Paul von Hindenburg, seu último chanceler e burocrata do império, e como mariposa o próprio Hitler. Em referência

durante a ascensão do nazismo nas primeiras décadas do século XX. De tal maneira, na inversão materialista que realiza, Bürger quer se apropriar de alegoria mostrando que tal como seu conceito, Benjamin e sua leitura também eram resultados de sua época; ao invés de influenciar as artes de vanguarda, a alegoria era um produto delas que Benjamin projetou sobre o barroco alemão. Não acreditamos que Benjamin ignorava isso, não podemos desconsiderar que a transferência anacrônica cumpre os papéis nos procedimentos benjaminianos aqui criticados e trazem nova luz para o barroco nas artes de sua época. Por outro lado, corroboramos com Hal Foster ao considerar que a institucionalidade que Bürger pretendia alcançar com na vanguarda, “afirma os mesmos valores de autenticidade, originalidade e singularidade que Benjamin considerava suspeitos” (FOSTER, 2017, p.31)³¹⁶ na historiografia orgânica da arte. Por fim, não podemos deixar de notar que diante a arte moderna, considerada burguesa, Benjamin não ficou inerte e a arte de vanguarda refletia, exatamente, seu desafio frente a estetização do político, uma politização da estética.

Mesmo a inversão entre barroco e vanguarda que Bürger impõe para Benjamin confirma que, ainda que intuitivamente, o filósofo soube compreender as condições materiais de seu tempo, dada sua apreensão da técnica alegórica das artes de vanguarda em sua própria crítica, ao contrário de Bürger que ao determinar o fim da história da arte nas vanguardas, apresenta um defeito fatal a muitos teóricos da arte: “não é capaz de reconhecer a arte ambiciosa de sua época” (FOSTER, 2017, p.31) que ressoaram em sua desconstrução pós-moderna. Em *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* (*The return of the real: The Avant-Garde at the end of the century*, 1996), Hal Foster mostra como a arte pós-moderna ou neovanguardista foi mais simpática, em suas concepções teóricas e produções artísticas, em relação aos conceitos de Benjamin. O impacto da tecnologia sobre a cultura ocidental e a arte de fato mudaram a chave de recepção e percepção da obra, ainda que não libertadora. O apagamento da aura nas neovanguardas apareciam como uma coleção de espetáculos sobre a imagem e sobre o corpo, é nesse sentido que a reprodutibilidade técnica de 1930 desemboca na revolução cibernética de 1960 que, por sua vez, dá na tecnocultura dos anos 1990: “o que Guy Debord vê no espetáculo na década de 1960 são as transformações tecnológicas que Walter Benjamin antecipou na década de 1930, e que os escritores ciberpunk generalizaram na década de 1990 são as extensões cibernéticas que Marshall McLuhan previu nos anos 1960” (FOSTER, 2017, p.200). Com o declínio da aura, Benjamin percebia que não havia mais a distância natural entre a imagem e o corpo a ser curado, entre o motivo e sua representação, o cinema testemunha isso no sentido em que penetra até as vísceras da realidade de sua representação, produzindo um choque no observador com novas percepções (FOSTER, 2017, p.202). A aposta no despertar crítico do

à essa metamorfose, Benjamin apontava que: “o espírito revolucionário da burguesia alemã se transformou na crisálida da qual brotou mais tarde a borboleta do nacional-socialismo” (BUCK-MORSS, 2002, p.90).

³¹⁶ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: UBU, 2017

receptor não se realizou na mesma medida que a previsão da distração no olhar, são as consequências da distração benjaminiana como nova forma de percepção da arte que em meados dos 1960 aparecem nas imagens de Debord e no corpo de McLuhan. Para o primeiro “o espetáculo insere a criticalidade na distração e a dialética entre a distância e a proximidade torna-se uma oposição de separações reais ocultas por unidades imaginárias (mitos modernos, segundo Barthes: as imagens utópicas da mercadoria, da classe média, da nação, etc) (FOSTER, 2017, p.202), na distração, como um efeito subjetivo da produção capitalista, a realidade passa a ser confundida com o espetáculo que, ao conectar espectadores com as imagens, elimina a distância externa que passa a ser interiorizada e reproduzida enquanto tal como fantasia do espetáculo³¹⁷. Já McLuhan observa em sua ‘aldeia global’³¹⁸ uma distração transvalorada pela tecnologia que “é a um só tempo um estímulo excessivo, um choque para o corpo e um escudo protetor contra este estímulo-choque, sendo o estímulo convertido em escudo” (FOSTER, 2017, p.203), a tecnologia conota um prolongamento do corpo humano para fora de si o conectando com o mundo, como a eletricidade em relação ao sistema nervoso central, mas, ao mesmo tempo, uma autoamputação, dado que a extensão tecnológica do homem para o mundo evidencia a limitação natural do corpo humano que, por sua vez, sobrevive como uma ruína, um torso de um sujeito despedaçado como ele. Dessa forma, a distração benjaminiana que, como espetáculo, dissolve a realidade na representação e a crítica na interioridade do sujeito e que, como corpo, apresenta, de outro lado e em sentido contrário, o despedaçamento do sujeito ampliado ao mundo, mostra, tanto em imagens corporais como suas próteses tecnológicas, uma tentativa de reconciliar o sujeito para seu objeto, dada a decadência do signo que Benjamin já denunciava no simbólico e que se agravou pela inflação tecnológica, tagarelice de sentidos e crise do sujeito, instaurados na sociedade pós-industrial.

Fredric Jameson ao apresentar o pós-modernismo como equivalente estético cultural do capitalismo tardio³¹⁹ nos apresenta como características centrais da arte contemporânea a esquizofrenia do sujeito, que reverbera, no esmaecimento de seus afetos, em uma gramática nostálgica e na perda de qualquer senso ativo da história. “A exposição de Benjamin sobre a emergência da modernidade (...), é a um só tempo singularmente relevante e singularmente antiquada a luz desse novo e inimaginável salto quântico da alienação tecnológica” (JAMESON,

³¹⁷ O conceito de espetáculo é cunhado por Guy Debord como forma de caracterizar o aprofundamento do fetichismo da mercadoria na sociedade no final dos anos 1960. Em paralelo à leitura de *O capital*, o situacionista anuncia essa transformação na abertura de seu trabalho, substituindo, na frase de Marx, mercadoria por espetáculo: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.13)

³¹⁸ Marshall McLuhan foi um dos pioneiros a estudar os impactos da revolução tecnológica na comunicação em massa, nas artes e no design e no surgimento da globalização. O conceito de aldeia global aparece nesse contexto, em que a aceleração crescente da circulação da informação diminuiu distâncias e fronteiras, ao mesmo tempo que mudou nossa percepção do mundo. Cf. MCLUHAN, Marshall; FIOEI; Quentín. *O meio é a mensagem*. São Paulo: UBU, 2018

³¹⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996

1996, p.71). De um lado, como Benjamin percebeu as transformações que a experiência tecnológica promoviam na percepção durante o aparecimento das cidades modernas, para o crítico estadunidense, as mudanças no mundo objetivo que tiveram consequências importantes apenas no ciclo dos negócios, padrões de emprego e relações de classe também transformaram o modo de ver, interagir e sentir. De outro lado, o sujeito distraído em um hiperespaço em perpetuo movimento da cidade não se deu conta da passagem dessas mudanças, sendo enterrado na pós-modernidade ainda a procura de seu referencial. Enquanto a lógica do mercado de um capital fictício, sem lastro e fundamento, reverberou na produção artística sem caráter referencial, a distração pós-moderna “apenas cronometra as variações e sabe, bem demais, que os conteúdos são somente outras imagens” (JAMESON, 1996, p.13). O que vemos é a morte do sujeito, o desaparecimento de um eu referencial centrado em um sujeito individual que no modernismo se caracterizou pelo gênio, por um homem organizacional perdido no presente. A temporalidade utópica que reconhecia as consequências do passado e sem presente e vislumbra uma sociedade futura, não encontra mais seu transcendente na imanência do homem pós-moderno que volta ao passado apenas como tentativa de buscar alguma esperança futura que a perpetuação do presente o nega. Nessa imanência do pós-moderno em que mesmo em constante movimento se revela como história natural, em que a humanidade não encontra sua transcendência, ainda que tenha sua forma, em que o capitalismo se põe como destino inescapável desse tempo que declarou também o fim da história³²⁰, a hipocondria barroca dá lugar a esquizofrenia pós-moderna, a melancolia do príncipe, é a nostalgia do hipster dos nossos dias³²¹. A esquizofrenia aparece como um amontoado de significantes soltos e não relacionados no tempo que nos aparece como sintoma na nostalgia que nos mostra a moda e o cinema retrô³²². No interior desse sujeito monádico, a produção cultural “não pode mais olhar diretamente com seus próprios olhos para o mundo real em busca de um referente, ao contrário, ela deve, como na caverna de Platão, traçar suas imagens mentais do mundo nas paredes que a confinam” (JAMESON, 2006, p.30)³²³. Como pastiche ou simulacro, deslocamos a história real para uma versão estereotipada que evidencia nossa própria perda de referencial histórico em nosso presente esmaecido; usamos o passado para reproduzir nossas visões do presente de modo objetivo e degradado. O pastiche torna-se a própria linguagem do pós-moderno, uma máscara estilística um esvaziamento cínico que se apropria do referente e o imita sem pudor, produzindo uma inflação de imagens em contraposição a deflação de sentidos. Como com a morte

³²⁰ Cf. FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992)

³²¹ Christy Wampole nos auxilia no entendimento do fenômeno, tipicamente, pós-moderno do hipster em: *How to live without irony?*. Disponível em: www.revistaserrrote.com.br/2013/01/como-viver-sem-ironia-por-christy-wampole/

³²² Jameson apresenta uma série de filmes como *American Graffiti* (1973), de George Lucas, *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, ou até, curiosamente, *Body Heat* (1981), de Lawrence Kasdan, e *Star Wars* (1977) do mesmo Lucas, para caracterizar a incapacidade patológica de lidarmos com o passado e a história (cf. JAMESON, 2006, p.p. 26-30).

³²³ JAMESON, Fredric. *Virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

do sujeito não há nada mais de novo, nada mais que possa ser feito e pensado, volta-se ao passado como seu próprio sepultamento. O pastiche revela que o novo no pós-moderno só existe como um aprisionamento do passado, como “discurso de uma língua morta” (JAMESON, 2006, p.23) em que os signos e os referentes já perderam significado como Benjamin apontava na alegoria barroca.

De tal maneira, na *body-art* e nas instalações dos anos 1970, soma-se ao par imagem-corpo o conceito de alegoria como forma de entender a relação semiótica entre o significado e o referente. Obras como *Notes of Index: Seventies Art in America* de Rosalind Krauss, e, sobretudo, *The Allegorical Impulse* de Craig Owens conectam a fragmentação pós-modernista na arte ao descentramento pós-estruturalista na linguagem, através da noção de alegoria. “A arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte no meio de comunicação de massa), mas, acima de tudo, por seu impulso por subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica” (FOSTER, 2017, p.92). Essa retomada benjaminiana para definição do pós-modernismo não deixa de ter validade, ainda que seja problemática no sentido de opor um imperativo simbólico, supostamente modernista, a um imperativo alegórico pós-moderno quando este, como Benjamin percebe, já estava inserido no próprio modernismo em relação ao neoclássico, este sim simbólico; e, também, na concepção da arte pós-moderna como vanguardista visto que a alegoria busca superar a condição de autonomia da arte, tida como simbólica, mas não deixa de ser útil ao expressar com exatidão o impasse entre o signo e seu significado, e, a desconstrução da representação semiótica-linguística na recepção e produção de significados da arte. Desse modo, podemos ver a amplitude que as ideias benjaminianas alcançaram para o fazer artístico da contemporaneidade, a arte neovanguardista é influenciada por ele em seu desafio ao simbólico, no campo fragmentário e desconstruído em que atua, como também é uma resposta para ele, no sentido de encontrar uma reconciliação representativa para este sujeito transcendental cindido entre seu corpo e sua imagem.

Contudo, a crítica de arte desenvolvida por Benjamin que apreciamos a partir do barroco alemão se mostrou fortuita na medida em que serviu de inspiração e foi atualizada pelas manifestações da estética contemporânea, mas como crítica e filosofia vindoura não se resumiu apenas ao campo restrito da sensibilidade ocupando também papel de destaque na compreensão histórica, sociopolítica e nas exigências éticas do seu e do nosso tempo. A aposta de Benjamin no reestabelecimento da alegoria como forma de expressão artística visava a realização da promessa kantiana da terceira crítica, segundo a qual na disciplina estética estaria a chave sintética para solução das oposições que a teoria do conhecimento e a ética não deram conta. A alegoria não dissolve as oposições e polaridades, mas considera sua exposição do ponto de vista do outro, sem excluir a

subjetividade expressa na montagem fragmentária do alegorista. Não se trata mais de compreender o mundo como representação de um sujeito ético do conhecimento, mas de escutar, em suas ruínas, as vozes soterradas da alteridade; não se trata mais de definir o conhecimento pela identidade, mas tomá-lo em suas diferenças, aceitando-as como parte do todo. Perpassando a manifestação estética que rompe com a calmaria das profundezas do mar trazendo nas marcas do exagero, a individualidade, o particular e uma multiplicidade de significados que expandem os limites da significação e apontam para o domínio irrestrito da linguagem, a alegoria se torna um conceito fundamental durante toda produção benjaminiana permitindo-nos ir do soberano, do intriguista e do cortesão ao *flâneur*, conspirador profissional e a *bohème*; dos cadáveres, dos esqueletos e dos fantasmas às prostitutas, aos trapeiros, às mercadorias. É na descrição desses personagens que ela também se mostrará em sua condição epistemológica e ética na medida em que se apresenta como um substituto ao símbolo como paradigma de uma modernidade decadente, inaugurada na época barroca e que sobrevive petrificada como cadáver na industrialização dos séculos seguintes, adentrado até as primeiras décadas do século XX e sua coleção de catástrofes.

No que tange a decadência do moderno, ao contrário do marco civilizatório iluminista que libera o político do seu entrelaçamento teológico, Benjamin percebe uma modernidade cega ao progresso e ao brilho de suas Revoluções se constituindo verdadeiramente à contraluz. Nesse jogo de luz e sombra é que a modernidade é barroca! Com o aparecimento da industrialização capitalista, o estranhamento do sujeito consigo mesmo e o produto de seu trabalho, a objetificação do sujeito que fazia de sua autonomia apenas uma fantasmagoria, transformam vida moderna que, por sua vez, deixa de ser regida pela liberdade da razão para ser depositada nas leis de mercado, que se desenvolve como a teologia dos novos tempos: agora o capitalismo é religião³²⁴. Para Benjamin, Charles Baudelaire é o retrato do melancólico em um mundo em que a mercantilização é onipotente, em que a mercadoria se humaniza e tudo está à venda. Se “a alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora. Baudelaire vê também de dentro” (BENJAMIN, PC, p.182; GS I p.684)³²⁵, ele representa o herói moderno vestido de luto, vestindo o terno preto de “uma época que sofre e carrega sobre os ombros negros e magros o símbolo de uma eterna tristeza (...) enquanto expressão de um estado de alma público representado numa infinita profissão de gatos-pingados políticos, eróticos e privados. Todos celebramos um enterro qualquer” (BENJAMIN, PSI, p.79; GS I p.580)³²⁶, uma época de luto em que a aceleração do tempo e das metrópoles não eliminam o tédio, mas que a multidão desaparece com a individualidade, distanciando o homem de si mesmo; em que o

³²⁴ BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2014; Op. Cit. VI, *Kapitalismus als Religion*. p.p.100-102

³²⁵ BENJAMIN, Walter. Parque Central. In. *Baudelaire e a Modernidade*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2015; Op. Cit. I *Zentralpark*. p.p.655-690

³²⁶ BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. In. *Baudelaire e a Modernidade*. Trad. BARRENTO, Belo Horizonte: Autêntica, 2015; Op. Cit. I *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* p.p.511-604

progresso promete o novo, mas que a maquinaria e as mercadorias não passam da reprodução do mesmo. No mesmo estado lutuoso do homem barroco que obcecado pela transcendência, vê a necessidade da fé, como uma busca de romper com o destino, mantendo-se preso na imanência da história natural, o homem moderno se fia na luta de classes e no desejo de revolução como tentativa de quebrar a ordem caleidoscópica desse processo histórico, mas que, acaba por instaurar um eterno retorno do novo numa falsa ideia de continuidade e progresso que apenas mantém as coisas em seu devido lugar. No equívoco dessa modernidade que confunde o novo com o moderno, a revolução aparece como uma tentativa de transformação fracassada onde o salto em direção ao passado nos mantém presos na imanência do passado. A modernidade crê se dirigir em direção ao futuro, mas está acorrentada ao passado como nova Antiguidade, o caráter alegórico traz como sentido oculto a imobilidade do tempo presente e não do movimento e da transitoriedade. O que se revela é uma relação de fetichismo do próprio tempo moderno em sua oposição com o antigo, em que a mudança só pode vir com a destruição do processo dessa linha contínua da história, que segue como em uma esteira na linha de montagem, produzindo um fato atrás do outro em que o novo aparece como um sempre igual. Na maneira em que Benjamin apresenta o tempo histórico da Modernidade, podemos observar a tradição da ruptura, marcada pela sucessão de rápidas interrupções e um eterno começar de novo, própria da circulação de mercadoria no capitalismo em que tudo é fugaz, descartável e o novo sempre tem que se sobrepor. Na Modernidade tudo que é novo, logo transforma-se em seu contrário, de modo que a barreira do tempo se torna imóvel e intransponível, uma vez que ela se torna eterna transitoriedade que não chega a lugar nenhum. Ao mesmo tempo, o tempo se constrói e se destrói, se materializa e logo já se esvai; a única imagem que permanece é a miséria contínua. De tal maneira a modernidade se constitui no mesmo *pathos* alegórico do drama barroco alemão, “o conceito de progresso tem de assentar na ideia de catástrofe. Que as coisas continuem como estão é isso a catástrofe” (BENJAMIN, PC, p.181; GS I p.683;), essa é a tragédia do moderno que o poeta, melancolicamente, apresenta como alegoria; este é o *spleen* que reifica o tempo e transforma, pela sensação idiossincrática de eterno retorno e catástrofe permanente, a história, como um fóssil.

Na imobilização desse tempo histórico que permite o retorno de Roma por Maxilliene de Robespierre, da Revolução Francesa por Louis Blanqui e da Comuna de Paris por Charles Baudelaire e não como sua interrupção é que podemos ler a tradição dos oprimidos que “nos ensina que o estado de exceção no qual vivemos é regra” (BENJAMIN, CH, p.83; GS I p.697)³²⁷ e que “precisamos encontrar um conceito de história que dê conta disso” (BENJAMIN, CH, p.83; GS I

³²⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo. Boitempo, 2005; Op.Cit. I. *Über den Begriff der Geschichte*. p.p.691-706

p.697). A marca desta repetição nos permite, em um salto, passarmos dos palácios do Barroco para os salões de Paris e de suas passagens para às ruas de mão única de Berlim, que se desenvolve no curso de uma história natural como estado de exceção permanente. Sobre essa perspectiva que o barroco alemão passa a ser uma alegoria também de seu tempo. No barroco alemão, Benjamin - que testemunhava os excessos que se sucederam na formação da república de Weimar³²⁸ e os eventos incontornáveis³²⁹ de sua breve duração como prenúncio da catástrofe que culminaria no

³²⁸ A república de Weimar nasce da situação insustentável de penúria econômica e social da Alemanha após fracasso na Primeira Guerra Mundial. No início de novembro de 1918, o chanceler pede a abdicação do imperador Guilherme II que vem três dias após já com uma Berlim já em clima revolucionário e Munique autoproclamando-se república. Em 9 de novembro de 1918, nasce a república de Weimar. Contudo, em disputa pelo centro do poder, nos primeiros anos de Weimar testemunharam-se momentos que beiravam a guerra civil. Ao lado esquerdo, havia maior o acirramento entre os majoritários sociais democratas e os independentes espartaquistas. “Parecia, para os berlinenses bem informados, que a Alemanha perdera um imperador para ganhar dois poderes. O da rua, das fábricas em greve, à frente qual se destacava Liebknecht, ele preconizava uma república socialista (...). E o poder de um novo chanceler, que recebia o seu título de um Estado agora inexistente, o Império. A calma e a ordem eram suas exigências primordiais” (RICHARD, Lionel *A república de Weimar*, São Paulo, Cia das Letras, 1988, p.37). Embalados pela revolução de outubro de 1917 na Rússia, os espartaquistas mantinham a efervescência das ruas com greves, manifestações, ocupações de prédios públicos, de outro lado, o chanceler da social democracia Friedrich Elbert forma um acordo com o alto comando do exército para estabelecer a ordem e as tropas governamentais respondiam aos manifestantes com repressão, violência e tiroteios. Em janeiro de 1919 ocorrem os combates decisivos dessa luta fratricida, ao mesmo tempo em que “circulam panfletos conclamando a derrubada do governo Elbert. Do lado contrário, panfletos pedem a execução impiedosa de Rosa Luxemburgo e de Karl Liebknecht (...) Corre o boato de complô, de um golpe de força por parte dos dirigentes espartaquistas” (RICHARD, 1988, p.42) que são presos e morrem dias depois junto com trabalhadores insurgentes enterrando a pretensa revolução de 1918. Já na direita reacionária, que não tinha recebido bem o fim do Império de Guilherme II, em uma escada de violência, se aproveitou da desunião da esquerda para espalhar revoltas separatistas e assaltar o poder. Com revoltas que vão desde a região do Reno que queria se unificar com a França até a região da Baviera, que conservadora não aceitara o pacto federalista e a Constituição, destaca-se já em 1920 a tentativa de golpe de estado de Wolfgang Kapp, um alto funcionário prussiano antirrepublicano que se aproveitou do descontentamento com o *Tratado de Versailles* para se promover na marinha ideias nacionalistas. Kapp chegou a se declarar chanceler enquanto o governo se refugiava em Dresden, mas uma resistência operária e popular frustra esta primeira tentativa de ditadura. Mas as consequências e propaganda do golpe repercutem nas eleições parlamentares de junho onde democratas e socialistas perderam juntos, 80 cadeiras, enquanto os extremistas nacionalistas e populistas ganhavam 65 cadeiras. (KLEIN, 1995, p.p.40,41)

³²⁹ Com uma crise de nascença em relação às disputas entre a esquerda e a direita e ao federalismo que acima, o primeiro e grande passo para consolidação de uma nova unidade nacional eram conquistar a estabilização econômica do país em reconstrução. Em uma posição positivista da economia e do socialismo, os socialdemocratas pautaram sua política econômica no desenvolvimentismo de um capitalismo organizado na república, influenciada pelo economista Rudolf Hilferding. A curta estabilidade no início dos anos 20 logo desmoronou com uma crise econômica já em 1923, que se seguiu até Grande Depressão de 1929, com hiperinflação e altas taxas de desemprego formando nas classes médias a massa para o nazismo. A capacidade de respostas da socialdemocracia para crise era minada pela relação social que dela faziam com as imposições do *Tratado de Versailles* que feria o orgulho da nação. Concebido como uma humilhação, o texto elaborado considerou a Alemanha responsável por provocar a guerra, uma responsabilidade que era tanto moral como financeira, e impôs uma grande compensação pelos custos do conflito e restrições significativas ao seu território. “No plano territorial, a Alemanha perdia, além de todas as suas colônias (Togo, Camarões e Sudoeste Africano), a Alsácia-Lorena, uma parte do Schleswig, Dantzig, Memel, importantes territórios na Polônia, parte da baixa Silésia, a região de Eupen e de Malmédu. No total, perto de 1/8 de seu território anterior a 1914” (KLEIN, 1995, p.34). Na perspectiva econômica coube a Alemanha uma pesada indenização, “A delegação alemã havia proposto determinar no *Tratado* o montante das indenizações e fixá-las em 100 bilhões de marcos-ouro pagáveis em cinquenta anos. Os aliados não concordaram” (KLEIN 1995, p.34), esses valores seriam aumentados em conferências posteriores sufocando a economia alemã para o abismo que se deu em 1923 e aumentando a desconfiança aos planos de recuperação, Plano Dawes e Plano Young, propostos pelos Aliados em 1924 como forma de combate à inflação, restauração do marco e dinamização da economia, que compreendiam a determinação de um número possível de anuidades a serem pagas para que a Alemanha não corresse mais riscos de ocupação, como a ocorreu nas minas de Ruhr por belgas e franceses, em decorrência de um atraso da entrega do carvão e causou o fuzilamento de operários que cruzaram os braços à pedido do governo, sem condições econômicas e militares para um enfrentamento. (KLEIN 1995, p.p.45,46). Com imagem de fraqueza junto a população, vítima deste colapso interno que minava os planos

*Decreto para a proteção do povo e do Estado*³³⁰, fundamentado no artigo 48 da Constituição de Weimar³³¹, que levaria Adolf Hitler ao poder absoluto - também mirava os embates políticos da época que tem como personagem chave, o jurista Carl Schmitt. Apesar de uma curta nota de rodapé em referência ao seu nome, Benjamin não deixa de atribuir, em carta que lhe foi endereçada em 1930, que sua interpretação sobre a teoria da soberania no Barroco deve-se a ele³³². Em princípio a aproximação de Benjamin poderia parecer um tanto escandalosa quando lembramos da vinculação que o teórico do direito estabeleceu com o nazismo, buscando fundamentar juridicamente a legalidade do *Führer*, mas, ao se remeter gentilmente à Schmitt, Benjamin não prestava, humildemente, as contas do

econômicos e das pressões internacionais pelas indenizações, neste mesmo ano, a inflação que persistia desde antes do fim da Guerra, se tornou extremamente grave: “No início do ano de 1923 eram precisos 18.000 marcos para adquirir um dólar. No final do mês de janeiro, já passava para 50.000 (...) em junho, 150.000. Em julho, a barreira do milhão será rapidamente ultrapassada, nos meados de agosto, 4 milhões. No final de setembro, 160 milhões. A barreira do bilhão será rapidamente ultrapassada” (KLEIN 1995, p.46). No mesmo ano de 1923, com a crise política e econômica, a Baviera proclama um estado de exceção em seu território investindo contra o *Reich* que se recusa a empregar forças armadas contra os bávaros. Nesse momento, ainda que os poderes ditatoriais estivessem nas mãos de von Kahr, Hitler aparece em cenário nacional como um grande vencedor político da crise bávara. Ele já tinha estabelecido, como agitador político, grande base de apoio na Baviera, no fim da crise, um desfile nazista termina com 16 mortos. Hitler é ferido, foge e futuramente é julgado e preso, tornando-se um “mártir” reconhecido pela extrema-direita (KLEIN 1995, p.p.48,49), capitalizando votos que transfiguraram a composição do Parlamento anos mais tarde. A ingerência da socialdemocracia não apenas enfraqueceu uma esquerda revolucionária socialista e sua “revolução inacabada” de 1918 como fortaleceu a “revolução conservadora” ou ortodoxa que trocou o sinal da Constituição de Weimar, com suas críticas ao plano econômico e modelo de governo, a extrema-direita se aproveita internamente da insatisfação latente que explode externamente com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. Na incapacidade de promover estabilidade ao país ali está a marca o ponto incontornável para o fim do regime que viria quatro anos depois. Benjamin experienciou de perto este período que espelhou no barroco, mas não apenas. Podemos reconhecê-lo em muitos fragmentos de *Rua de mão única* como também em ensaios como *Teoria do fascismo alemão* (*Theorien des deutschen Faschismus*, 1930) e *Experiencia e pobreza* (*Erfahrung und Armut*, 1933)

³³⁰ Em 28 de fevereiro de 1933, Adolf Hitler, então eleito presidente do Reich, proclama o *Decreto para proteção do povo e do Estado* em decorrência de um incêndio no Parlamento e suspendia os artigos relativos às liberdades individuais da Constituição de Weimar. No fim de fevereiro, um mês após nomeação de Hitler como Chanceler, o Parlamento alemão estava em chamas e o culpado segundo a política era um holandês comunista conhecido como Marinus van der Lubbe. Ainda que exista um debate sobre a verdadeira autoria do incêndio e sua relação com os partidos comunistas e social-democrata alemão, Hitler aproveitou a insegurança da população alimentando sua conspiração para minar a oposição. “Depois do incêndio (...) Hitler aterrorizou os comunistas e sociais democratas” (DYMETMAN, 2002, p.122), na mesma noite deteve deputados e funcionários de partidos de esquerda e, “com ajuda de Hindenberg, passou dois decretos de emergência” suspendendo os direitos de liberdade do indivíduo, previstos na Constituição, e, logo em seguida, aproveitando a interpretação schmittiana do artigo 48, “em março de 1933, tomou medidas contra a própria Constituição, estabelecendo a ditadura legal não estando mais sujeito aos poderes do presidente” (DYMETMAN, 2002 p.122) eliminando o bicefalismo do poder Executivo.

³³¹ O artigo 48 da Constituição de Weimar diz em seu segundo parágrafo: “Se um Estado não cumpre as obrigações a ele impostas pela Constituição ou pelas leis do *Reich*, o presidente do *Reich* pode impô-las com ajuda das forças armadas. Em caso de graves distúrbios ou ameaças à ordem pública e a segurança, o presidente do Reich pode tomar as medidas necessárias para sua restauração, intervindo, se preciso com a ajuda das forças armadas. Para isso, pode, temporariamente, no todo ou em parte ab-rogar os princípios fundamentais que constam nos artigos: 114 (direito a liberdade pessoal), 115 (a inviolabilidade da moradia), 117 (inviolabilidade da correspondência e comunicação), 118 (direito a opinião e expressão), 123 (direito a reunião pacífica e manifestação), 124 (direito de associação), 153 (direito a propriedade privada)”. (DYMETMAN, 2002 p.109)

³³² Excelentíssimo, senhor professor, receberá dentro de dias, enviado pelo editor, meu livro *Origem do drama barroco alemão* (...). Constará facilmente como o livro é devedor do seu trabalho, na exposição sobre a teoria da soberania do século XVII. Permita ainda que lhe diga que encontrei também nas suas obras posteriores, em particular na ‘A Ditadura’ (*Die Diktatur*, 1921) e nas suas reflexões sobre filosofia política a confirmação dos caminhos das minhas investigações estéticas (BENJAMIN, ODTA, p.194; GB III, p.558)

trabalho que o inspirou³³³, como também apresentava uma resposta crítica ao seu interlocutor. Com Schmitt Benjamin apreende a legitimidade do soberano em decidir sobre o estado de exceção, mas com o barroco alemão, esse decisionismo passa por “uma ligeira, mas decisiva modificação” (WEBER, 1992, p.12)³³⁴, em sua ação providencial, o soberano proclama a ditadura³³⁵ justamente para evitar aquilo que se considera, verdadeiramente, exceção: a desintegração do mundo e a desordem que ameaça não apenas seu controle político como a própria racionalidade histórica. Mais do que na decisão, Benjamin nota que o estado de exceção aparece, paradoxalmente, no cuidado de excluí-lo. Em sua posição de soberania, o príncipe, deveria decidir sobre o estado de exceção, proclamando-o em nome do bem-estar e da paz, mas, na estabilização política pretendida pelo soberano, Benjamin não deixa de perceber a imanência da temporalidade histórica que o soberano só poderia governar por exceção, tornando-o permanente. Com um poder absoluto sem regulação constitucional, envolto a inúmeras tentativas de usurpação do poder político, a exceção se torna regra política, evidenciando, em sua perpetuação que a exceção não diz respeito apenas ao mundo que ameaça, mas também às próprias ações do príncipe, baseadas em seus conflitos internos, nas emoções e vontades que expressam em suas ações sua condição criatural. Contra Schmitt, Benjamin mostra incapacidade do soberano em decidir sobre o estado de exceção na medida em que, em um tempo histórico que o faz refém do acaso, ele age sempre cedo ou tarde demais para evitar a tragédia, revelando na criatura apenas as arbitrariedades dos afetos como política. Desse modo, Benjamin estabelecia uma ponte entre o século XVII e a situação da Alemanha weimariana que fundada pelos ideais liberais e democráticos, viu nas impressões de Schmitt sua Constituição virar-se contra a República, instaurando o estado de exceção que conservava dentro de sua ordem legal e que vigorou durante todo o período nazista.

³³³ Benjamin dividia com Schmitt a crítica a história progressista da modernidade que, do ponto de vista de Schmitt, era marcada nas democracias liberais pelo declínio da unidade do Estado e neutralização dos conflitos políticos que se davam mais pela antítese de interesse do que por uma decisão soberana, mas tomava um caminho diferente e crítico ao jurista que ao apresentar estado de exceção como um estabilizador da arena política e da ordem social, não o tomava apenas como um artifício para emergências e crises, mas sobretudo, para própria definição e atuação do político na soberania. A luz dessa proximidade que podemos ler esse debate que perpassa obras como o próprio drama barroco alemão e textos como *Para uma crítica a violência, a oitava Tese sobre a História* de Benjamin e *Hamlet oder Hecuba: Die Einbruch der Zeit in das Spiel* de Carl Schmitt.

³³⁴ WEBER, Samuel. *Talking about exception to decision: W. Benjamin and Carl Schmitt*. In. Diacritics. Vol.22 N°3-4. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992

³³⁵ Não podemos confundir ditadura com o dispositivo jurídico do estado de exceção. A ditadura é uma das figuras do estado de exceção e nele mesmo apresenta diferenças como aponta Schmitt em *A Ditadura (Die Diktatur, 1921)*. Ali o jurista Schmitt diferencia dois tipos de ditadura para justificar as diferenças entre o estado de exceção antigo e moderno como mecanismo político. Como ditadura comissária, o estado de exceção protege a Constituição, dialeticamente, ele suspende provisoriamente a aplicação do ornamento jurídico para sua manutenção. Como ditadura soberana não se suspende a Constituição apelando aos seus mecanismos, ao contrário, se suspende para substituí-la por outro ordenamento jurídico a ser implantado, a ditadura soberana deriva do poder constituinte e não da Constituição. (Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.53)

Na disputa entre estes dois gigantes, Giorgio Agamben se coloca no meio ao reinterpretar e atualizar o debate sobre a soberania e o estado de exceção, aproximando Benjamin com Foucault, na figura do *homo sacer* em nossa biopolítica. Em uma leitura heterodoxa, Agamben propunha uma inversão na direção do debate entre o filósofo e jurista, sugerindo que é Schmitt em sua *Teologia Política* (*Politische Theologie*, 1922) que está a apresentar uma resposta para Benjamin em seu ensaio crítico sobre a violência (*Zur Kritik der Gewalt*, 1921)³³⁶. Em sua tentativa de constituir uma teoria de conciliação entre o estado de exceção com a soberania, Schmitt encontra no messianismo benjaminiano - na oposição entre os meios e fins da violência no direito natural e positivo, da violência como instauradora (arbitrária) e mantenedora (administrada) da ordem jurídica - uma polêmica violência pura e divina que, ao lado da justiça, se coloca como aniquiladora do direito e, portanto, como um estado de exceção efetivo. O poder soberano como aquele que decide sobre o estado de exceção é a aposta em domesticar essa violência divina benjaminiana para a ordem jurídica pela qual ela tinha declarado sua exceção. Contudo, se a violência divina tem como pressuposto que “a violência que é exercitada no estado de exceção não conserva e nem simplesmente põe o direito, mas o conserva suspendendo-o e o põe executando-se” (AGAMBEN, 2010, p.69)³³⁷, aproximada à violência soberana, esta só pode existir na forma de exceção, a exceção faz-se a sua regra³³⁸. “A violência que Benjamin define divina, situa-se em uma zona de anomia na qual não é possível mais distinguir exceção e regra” (AGAMBEN, 2010, p.69), esta é sua resposta barroca, onde o soberano só pode agir pela exceção que em uma zona anômica entre criador e criatura, história e natureza, lei e violência, não consegue decidir. A impossibilidade de decidir do soberano era sintoma da ilegitimidade da aproximação feita por Schmitt; um curto-circuito que operava na distância entre a norma do direito e a sua realização: o soberano, que, cada vez, deveria decidir a respeito da exceção, é precisamente o lugar em que a fratura divide o corpo do direito se torna irrecuperável” (AGAMBEN, 2004, p.88). Na escatologia barroca que “quebra com a correspondência entre a soberania e a transcendência, entre o monarca e Deus” (AGAMBEN, 2004, p.89), Benjamin rompia com os alicerces da teoria schmittiana. Com a ausência do elo da decisão estava exposta a cisão que se dava em seu próprio corpo jurídico: podendo suspender de maneira

³³⁶ BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Editora 34, 2013; Op. Cit. II *Zur Kritik der Gewalt*, p.p.

³³⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

³³⁸ Em sua concepção de ditadura soberano (ver nota acima), Schmitt não pode aceitar a coincidência entre a regra e a exceção, concebendo a soberania derivada do poder constituído frente a Constituição, o estado de exceção vem para apresentar nova ordem Constitucional que derive do poder constituído emergente. De tal maneira para ele “o funcionamento da ordem jurídica baseia-se, em última instância, em um dispositivo – o estado de exceção – que visa tornar norma aplicável suspendendo, provisoriamente, a sua eficácia. Quando a exceção se torna regra, a máquina não pode mais funcionar” (AGAMBEN, 2004 p.91), pois não há positividade do poder constituído, ele vive apenas como negativo da Constituição que deve superar e não como poder soberano. No entanto, a experiência alemã que passou todo período nazista suspendendo a Constituição de Weimar sem derrubá-la e substituí-la por outro ordenamento jurídico, contradiz o que pensava.

legal a instituição jurídica, o soberano se põe legalmente para fora da lei, está “ao mesmo tempo, dentro e fora, do ordenamento jurídico” (AGAMBEN, 2010, p.22), enquanto a soberania derivava do direito, a violência pura que encarnava queria seu fim; tal como um cretense poderíamos enunciar que “eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não há fora da lei” (AGAMBEN, 2010, p.22). Nesse paradoxo o soberano mais do que um limiar entre a esfera jurídica, ele se apresenta como o estado absoluto de indeterminação entre sua anomia e direito que faz a regra devorar-se a si mesma enquanto exceção: ora, se a regra é suspender a regra, ao suspender a regra eu cumpro a regra e a exceção se torna lei. A Alemanha hitlerista era a principal ilustração da decisão soberana em criar uma “zona de anomia em que age a violência sem nenhuma roupagem jurídica” (AGAMBEN, 2004, p.92), um Estado dual que funcionou *tout a court*, fazendo da própria suspensão do direito, a força de lei. Desse modo, Agamben percebe a objeção de Benjamin a tentativa de Schmitt em regular o estado de exceção dentro de um Estado constitucional, apresentando a cesura que se estabelece entre soberania e estado de exceção, violência mítica e divina, direito e a Justiça, e se segue, nos processos do Estado de Direito que ainda buscam normalizá-lo como biopolítica.

Para o filósofo italiano, a identificação da soberania com o estado de exceção cria um espaço para o exercício de uma violência que não é divina, mas anômica, que pode ser mantida em relação ao direito e, ao mesmo tempo, libertada de sua aplicação legal. Ao partir dessa zona de anomia que se expressa no interior do direito, Agamben vai pensar a relação da ação humana com a norma, concebendo, a partir de dois sintagmas espectrais do direito, a forma da lei que, em pura vigência, não se aplica e a força de lei, onde ela é aplicada sem vigência, a figura *homo sacer*, remetente ao direito romano que tal como o soberano apresenta-se entre a sacralidade e uma vida humana. Definido como “aquele que o povo julgou por um delito e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio” (AGAMBEN, 2010, p.74) ele apresenta um limiar paradoxal entre o sagrado e o profano. A estrutura topológica que aqui se desenha é de uma dupla exceção que se assemelha a estrutura apontada no soberano: “assim como, na exceção soberana, a lei se aplica de fato no caso excepcional desaplicando-se, retirando-se deste, do mesmo modo o *homo sacer* pertence ao Deus na forma da insacribilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade. A vida insacrificável e, todavia, matável é a vida sacra” (AGAMBEN, 2010, p.84). Aqueles que justificam a autorização de sua morte pela secularização e o enfraquecimento do caráter sacro, não explicam o veto ao sacrifício. Já aqueles que reconhecem no sacro a consagração dos deuses e, portanto, já é parte constituinte do divino, não explicam o sacrilégio da morte. O fato é que entre a impunidade da matança e a exclusão do sacrifício “uma pessoa simplesmente é posta para fora da jurisdição humana sem ultrapassar para esfera divina ficando em uma zona vazia de anomia em que seu corpo pode ser imolado sem punição; e, aí, nessa dupla exclusão do caráter

sacro e humano, encontra sua dimensão política presa diretamente com a violência anômica, uma vez que o espaço político da soberania também se constitui entre o profano e o religioso. De tal maneira, estando fora e dentro da lei, o *homo sacer* aparece em relação simétrica com o soberano, mas em relação diametricamente e extremamente oposta: enquanto “soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* (...) *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos” (AGAMBEN, 2010, p.86). Dito em bom português, “soberania é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nessa esfera” (AGAMBEN, 2010, p.85). Agamben vai perceber exatamente esta relação se abatendo sobre os judeus durante o regime nazista, “o hebreu sob o nazismo é o referente negativo privilegiado da nova soberania biopolítica e como tal, caso flagrante de *homo sacer* no sentido de vida matável e sacrificável” (AGAMBEN, 2010, p.113), mas é na política contemporânea, aderindo à tese benjaminiana do estado de exceção permanente, que vai descrever um mundo em que potencialmente somos todos *homini sacri*. Não lhe faltam a exemplos de como as democracias liberais desbocam em totalitarismos como sua evolução natural e os refugiados de ontem e de hoje, os árabes e muçulmanos suspeitos por sua origem de terrorismo, os atos patrióticos e estados de emergências³³⁹ proclamados contra em nome da segurança nacional, ou mesmo pessoas sem direitos pelo seu tom de pele ou gênero; humanos que de diversas formas são destituídos de sua dignidade pelo Estado que em nome da *zôé* exerce seu poder soberano sobre a *biôs* e nossos corpos.

Uma visão diferente e crítica da violência benjaminiana em relação ao estado de exceção podemos encontrar em *Força de Lei* (*Force de Loi*, 1991)³⁴⁰ de Jacques Derrida, apresentando em 1989 em uma Conferência na Faculdade de Direito da Universidade de Nova Iorque. Em sua apresentação faz uma atenta leitura do texto sobre a violência, comentando-o e desconstruindo-o em seus detalhes de onde vai tirar consequências, no mínimo chocantes para a vida do próprio Benjamin. Derrida é preciso em diagnosticar que “a análise de Benjamin reflete a crise do modelo europeu da democracia burguesa, liberal e parlamentar, e, portanto, do conceito de direito dele inseparável” (DERRIDA, 2010, p.70), é isto que está evidenciando em sua crítica a violência proveniente das tradições jurídicas e seu poder de polícia. Ao dismantelar a possibilidade de uma violência positiva de manutenção do direito e uma violência mítica que funda o Estado, Derrida

³³⁹ O *USA Patriotic Act*, promulgado em 26 de outubro de 2001, consistia em denunciar e manter preso qualquer estrangeiro suspeito de ameaçar a segurança nacional norte-americana, deportando-o e acusando-o de violação das leis de imigração sem que de fato tivesse ocorrido algum delito. O presidente francês François Hollande também impôs um estado de emergência parecido com os moldes norte-americanos após atentados em Paris em 14 de novembro de 2015. Agamben ainda discute a terminologia do estado de exceção proveniente do alemão com as definições que aparece na tradição jurídica latina como decretos e urgência, estado de emergência ou estado de sítio, menos precisas, segundo ele, para descrever o fenômeno enquanto suspensão da normalidade jurídica. (AGAMBEN, 2004, p.p.14-15)

³⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *Força de Lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2010

apresenta duas consequências que Benjamin poderia chegar de seu caminho crítico. Ou “a democracia seria uma degenerescência do direito, da violência, da autoridade ou do poder do direito” e, nesse caso, precisaria ser reformada, ou “ainda não existe democracia digna deste nome. A democracia ainda está por vir: por engendrar ou por regenerar” (DERRIDA, 2010, p.108) e aí precisaríamos de uma revolução. A tratativa ao direito de greve que Benjamin faz em seu texto entre greve política e greve proletária dão o tom revolucionário que Benjamin vai encarnar na sua violência divina, revolucionária, tanto no sentido astronômico, de um movimento de regeneração, e volta a uma origem mais pura, aí ligada a questão hebraica da coincidência entre o direito e a Justiça que se perdeu, materializada em um visão marxista do termo, na destruição do direito na fundação de uma sociedade sem classes que prevaleça a justiça social. Essa violência divina e revolucionária que, mais pelo seu caráter messiânico do que pela inocência de Benjamin seria não-violenta e confrontada com a questão da nomeação que vimos na tradição judaica, Derrida faz uma correlação entre a última frase do ensaio – “a violência divina, que é insígnia e selo, nunca meio de execução sagrada, pode ser chamada de soberana (*die waltende heissen*)” (DERRIDA, 2010, p.134) - com o prenome do próprio autor que assina, Walter. Nessa coincidência, Benjamin estaria assinando a própria violência soberana como divina, motivo despropositado de sua aproximação com Schmitt que só conhece mais tarde, mas não do jurista ao seu texto, como vimos. Nesse sentido é que Derrida especula se a crítica a representação do Estado de Direito na democracia formal e liberal, que Benjamin faz em 1921, não é, também, tributária da “solução final” que assolou a Alemanha e levou-o a também a tomar uma solução derradeira em relação a sua própria vida. “Quando pensamos nas câmaras de gás e nos fornos crematórios, como ouvir sem estremecer essa alusão a um extermínio que seria expiatório porque é não-sangrento? Ficamos terrificados com a interpretação que fizesse do holocausto uma expiação e uma indecifrável assinatura da justa e violenta cólera de Deus” (DERRIDA, 2010, p.144). Eis a violência divina que na queda da linguagem e na lógica totalitária do Estado e de sua violência expressa redenção como solução final.

Ao partir do mesmo texto, Judith Butler em *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo* (*Parting ways: Jewishness and the critique of Zionism*, 2012)³⁴¹ propõe uma leitura completamente diferente daqueles que previram, no ensaio, uma investida do fascismo sobre as democracias parlamentares e o Estado de Direito (a saber Derrida e Hannah Arendt, que em *Sobre a violência* argumenta que Benjamin não percebeu a importância do direito para vida em comunidade e não entendeu que um Estado pode se fundar sem violência), exaltando-o em relação ao aprofundamento da democracia em relação aqueles que notoriamente são os *homini sacri* de nossos dias, o povo palestino. Para Butler, Benjamin, que ao convite de Scholem recusou a migração sionista e um lugar na

³⁴¹ BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017

Universidade Hebraica³⁴², faz uma imagem diferente daquele Deus de inspiração judaica que, tal como o direito, se baseia na vingança e na produção de culpa. Isto se mostra quando ele rejeita, pelo mito de Nióbe³⁴³, a instauração do direito pela reação vingativa e violenta dos deuses como uma injúria e deturpação do mandamento divino (não matarás), por isso essa violência é mítica. A violência divina não é coercitiva, ao contrário destrói essa relação vinculante da coerção e da culpa pela expiação que abrange todos os viventes. Este é o ponto chave para interpretação de Butler, a violência divina aparece em favor da remissão da vida, não de um, mas de todos. Nesse sentido, Butler dá o salto-do-tigre (*Tigersprung*) para o tempo-do-agora (*Jetztzeit*), abandonando o contexto da década de 20 pela guerra no sul do Líbano (2006) e dominação da faixa de Gaza que o Estado de Israel invoca em nome de autodefesa: “agir e viver em nome dos viventes deixa aberta a questão, quem são os viventes? Não se diz vida aos judeus e não aos outros, e certamente, não se diz vida para os israelenses e não para os outros” (BUTLER, 2017, p.101). O mandamento central na ética do judaísmo e na fundação política da sociedade e do Estado, “não mataras” cobra que a distinção entre “os momentos reais de legítima defesa e aqueles que se faz seu uso cínico a serviço de uma agressão infinitamente autolegitimadora” (BUTLER, 2017, p.101) como parece ser o caso, na medida em que essa autodefesa se torna permanente. Na figura desse apátrida palestino, convocado a partir da tradição dos oprimidos, Butler aproxima o modo como Benjamin conclama a rememoração para romper com o contínuo e homogeneidade histórica como discurso também em nome da heterogeneidade e pluralidade na política e essa ideia nos é inspiradora.

Por fim, de nossa parte propomos uma outra leitura política, baseada no conceito de alegoria, da obra benjaminiana. Não a defesa do estado de exceção fictício, mas a construção de um estado de exceção real, não-violento e redentor, que encontra seu teor revolucionário na radicalização da democracia e na universalização de direitos como forma de superar a crise de representação política e reconciliar o próprio Estado com o direito e o direito com a Justiça. Algumas pensadoras já nos ajudam a pensar nesses termos. Não é despropositado que no barroco alemão, de onde nasce o conceito de alegoria em Benjamin, o papel da mulher seja destacado com protagonismo, como nos mostra Jane Newman ao analisar a obra *Catharina von Georgien* (1657) de

³⁴² Ao lembrar dos inúmeros esforços de Scholem para convencer Benjamin a aprender hebraico e mudar-se para a Palestina, Butler nos lembra uma anedota em que “em determinado momento, Scholem conseguiu que a Universidade Hebraica pagasse uma bolsa para Benjamin, mas ele foi para a Rússia com o dinheiro e não fez muita questão de dar explicação para seus patrocinadores. (BUTLER, 2017, p.75)

³⁴³ Nióbe, na mitologia grega, casou-se com Anfião, o rei de Tebas, e teve sete filhos e sete filhas, vangloriando-se como superior a deusa Leto, mãe de Apolo e Artemis que ofendida pediu para seus filhos a vingassem matando a flechadas seus setes filhos homens e depois suas filhas mulheres. Benjamin aponta que “a ação de Apolo e Artemis pode parecer um castigo. Mas a violência deles é muito mais instauração de um direito do que castigo pela transgressão de um direito existente. O orgulho de Nióbe atrai a fatalidade sobre si, não porque fere o direito, mas porque desafia o destino” (BENJAMIN, PCV 147; GS II, p 197), a punição para Nióbe não vem diretamente sobre si, mas sobre seus filhos na tentativa de introjetar-lhe a culpa e, nesse sentido, é engendradora de uma violência mítica como fundante do direito.

Andreas Gryphius. Catharina aparece como uma heroína que liderando uma Geórgia cristã imprensada pela ofensiva persa e o exército otomano, viveu por sete anos como prisioneira do Xá da Pérsia, resistindo firmemente as suas importunações para que se casasse com ele e se convertesse ao islamismo. A perseverança moral em relação a sua fé a torna um exemplo modular para o luteranismo barroco que, retomando em outras versões, como *Ephicaris* de Lohestein que trocava o Xá por Nero de Roma ou ilustradas nas gravuras de Johann Using, dedicadas para Luise, duquesa da pequena corte de Ohlau na Silésia, também chefe de estado e membro de uma minoria religiosa, rompia com as barreiras de um tempo notoriamente sexista. Entre o profano e o sagrado, o político e o divino, Catharina vai de líder de seu povo para uma realidade de subordinação que põe em confronto outra ambiguidade a luta pela sobrevivência política frente a devoção para com sua fé pela qual morre (NEWMAN, 2011, p.178). A peça se inaugura com o sonho de Catharina vestindo uma coroa de diamantes que repentinamente se convertem em espinhos que cravam em sua cabeça e esmagam o seu crânio, o que vai se realizar mais a frente com sua tortura e morte no quinto ato. Esse emblema que a princípio remete a Cristo, também não deixa de apresentar, de modo histórico e profano, o peso da coroa para aquele que comanda e, a liberdade, na morte. Contudo, se a temática barroca já se apresenta aí, são nas imagens macabras de seu martírio, onde vemos o sonho e a melancolia se tornar em caveira, que Newman aponta para o desenvolvimento da concepção ética da alegoria: “Benjamin desenvolve sua teoria da alegoria a partir de leituras do significado dos cadáveres mutilados, adereços de palco e ruínas” (NEWMAN, 2011, p.172), é no torso de Catharina, que de um sonho sangrento se transforma em uma caveira carbonizada no palco, que a alegoria aparece, esteticamente, como um recurso do grotesto, mas, ao mesmo tempo, como uma categoria ética que chama a atenção para a “tensão entre a *Realpolitik* necessária para negociar as contingências e as brutais realidades políticas da vida moderna e a possibilidade de levar uma vida em sua autonomia moral que transcende as determinações de seguir os mandamentos da esfera de um mundo outro, no Outro” (NEWMAN, 2011, p.173). Catharina mostra-se uma verdadeira alegoria visto que é separada de seu mundo e colocada em outro contexto da qual não pode falar diretamente, ela se põe como o discurso do Outro que se manifesta através de outro lugar que não é o seu, ao mesmo tempo, como emblema de Cristo, coroada com espinhos, revela em seu corpo torturado não apenas a precariedade do corpo, mas também a manifestação moderna que se caracteriza pelo gozo do corpo do Outro.

Nessa retratação histórica a alegoria aparece na relação com a alteridade, pelo estrangeiro, pelas minorias religiosas, mas, sobretudo, da morte de uma mulher, que volta em Benjamin nas representações das prostitutas, lésbicas e andrógenos da Paris de Baudelaire, como apresentado por Christine Buci-Glucksmann em *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. O feminino como uma

alegoria da modernidade mira para a falta de reconhecimento da mulher na sociedade moderna que vai descobrindo por ela uma redistribuição das relações que ameaça uma totalização da dimensão simbólica patriarcal. A análise benjaminiana da modernidade, ao mesmo tempo, aponta no nível sociológico para “o novo *status* das mulheres nas grandes cidades, sujeitas a uniformidade dos sexos como resultado do trabalho assalariado e da urbanização (...), a inserção violenta das mulheres no processo de produção de mercadorias que destrói as diferenças tradicionais, materiais e simbólicas” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.113). Uma dinâmica de massa que transforma corpos em mercadoria, destituindo no mercado de trabalho a idealização simbólica das qualidades “naturais” femininas e perda de uma suposta aura sublimada em torno da mulher, o que reverbera ao nível estético para “os novos imaginários do corpo feminino” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.114) representado no caráter alegórico e perverso da poesia de Baudelaire. Nesse sentido que a prostituta aparece na modernidade como uma *mônada* que em sua particularidade exprime entre as dimensões sociológicas e estéticas da modernidade essa mudança de registro alegórica. Como artigo de consumo ela aponta tanto para mercantilização dos corpos e coisificação do mundo, “a prostituição faz da mulher um artigo produzido em massa que é exibido enquanto tal para compra e consumo nas ruas da cidade e nos bordéis” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.118), como para sua transformação em objeto de desejo apresenta a perda da aura romântica e simbólica na medida em que, nessa alienação de seu corpo, expressa “as novas correlações entre sexo e trabalho”, onde o amor, tomado pelo tempo, perde sua aura e torna-se “mais um objeto da contabilidade, exploração e maximização do lucro” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.118). A prostituta aparece como uma verdadeira alegoria na modernidade porque seu corpo se organiza dentro do duplo movimento da violência alegórica: desfiguração e desvalorização de tudo que é real e depois sua humanização fantasmagórica” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.120). O que vemos é o estilhamento da aparência marcada pela idealização da beleza, restando-lhe apenas um corpo que enquanto mercadoria é despedaçado e fragmentado pela violência que sofre nas grandes cidades, vive como fantasma, como as ruínas que sobrevive ao declínio da modernidade. Mais do que a objetificação da sua vida, sua humanização fantasmagórica apresenta o próprio ponto de vista da mercadoria que, pela prostituta, “tenta olhar-se para seu próprio rosto” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.124) e conhecer a si mesma, e nesse sentido, apontam para uma tentativa de subjetivação da mercadoria que, personagem central desse tempo, cobra seu *cógito* e sua dignidade humana. De tal maneira “os corpos fragmentados, dispersos e prostituídos expressam o impulso destrutivo da alegoria: a perda da aura, dos véus e da imortalidade”, mas também “a desmistificação de qualquer coisa que se apresente como uma ordem, totalidade ou sistema” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.123) na modernidade. Já as lésbicas e os andrógenos vão aparecer, ao lado da prostituta. na modernidade

destituindo os ideais do amor romântico, da aura em torno o papel social da mulher, e sobretudo, confrontando as relações de identidade expressas simbolicamente. Nessas duas figuras o caráter de redenção da alegoria é mais evidente. Enquanto as lésbicas rompem com o arquétipo do amor binário entre sexos e a função patriarcal da mulher medida pela maternidade, a androgenia, na dessexualização do feminino aparece como movimento disruptivo dos limites entre representação e não representação e, por conseguinte, aparecem, na reivindicação do corpo feminino para si, na emancipação dos padrões e da linguagem, o aspecto redentor alegórico. A descontinuidade que essas figuras femininas apresentam afrontam os limites simbólicos e não por menos são caracterizadas negativamente como sem essência, sem identidade, sem alma, sem existência, o mesmo que poderá ser dito aos judeus na Europa, aos índios e negros escravizados na América e a tantos outros grupos marginalizados no processo de modernização do mundo.

Assim, na medida em que a alegoria vai se tornando uma estética da alteridade e das diferenças do Outro é que podemos vislumbrá-la como uma categoria ética em nome da representação de quem sempre ficou à margem na figuração simbólica seja nas artes, seja, sobretudo, no modo de organização social capitalista. Em seu caráter fragmentário a alegoria era um grão de areia na esteira dessa linha de produção histórica que tudo objetifica e massifica aos padrões de consumo; corporificada naqueles que desafiam as etiquetas, era um espectro sobre a idealização simbólica da sociedade de espetáculos. Deslocado do barroco alemão para o início do século XX, ela continua como uma aposta benjaminiana no enfrentamento a instrumentalização política do simbólico que em sua identidade apontava para a unidade do ser alemão. Aos olhos de Benjamin o símbolo estava para o despotismo, como a alegoria para a anarquia. Já em nosso século, frente a crise de representação democrática, a alegoria ressurge, em sua arbitrariedade, de sentidos e multiplicidades de interpretações como uma forma mais adequada ao pluralismo democrático que levaria ao reconhecimento identitário daqueles que no totalitarismo do simbólico, Benjamin denominou oprimidos. No elogio a multiplicidade de signos e sentidos, a alegoria dá voz ao diferente e, no reconhecimento da alteridade, mostra, como uma *mônada*, a expressão do universal nas particularidades distintas. Desse modo que, frente ao estado de exceção de ontem, que quer arrombar a porta do presente e que se faz permanente para todos aqueles que, de geração em geração, estão presos a imanência da história pela opressão, a alegoria surge ainda como esperança de um tempo verdadeiramente histórico, por vir.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias.

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. VII Bände. Org. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPEHÄUSERM, Hermann. Frankfurt, Suhrkamp, 1974
- _____. *Gesammelte Briefe*. Org. GÖDDE, Christoph; LONITZ, Henri. Frankfurt, Suhrkamp, 1995
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte, Autêntica, 2013

Edições brasileiras utilizadas.

- BENJAMIN, Walter. *A felicidade do homem antigo*. In: Revista Magma, nº7. Trad. GONÇALVES, Anderson. São Paulo, 2001
- _____. *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. VALLADÃO, Gabriel. São Paulo: LP&M, 2014
- _____. *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*. In: *Baudelaire e a Modernidade*. Trad. BARRENTO, João; Belo Horizonte: Autêntica, 2015
- _____. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *As afinidades eletivas de Goethe*. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. BORNEBUSCH, Monica. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Conceito de crítica de arte do romantismo alemão*. Trad. SELIGMANN-SILVA, Márcio. São Paulo, Iluminuras, 2011.
- _____. *Drama barroco e tragédia*. In: *O capitalismo como religião e outros textos*. Trad. SCHNEIDER, Nélio. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. *Destino e Caráter*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. CHAVES, Ernani. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Diálogos sobre a religiosidade do nosso tempo*. In: *O capitalismo como religião e outros textos*. Trad. SCHNEIDER, Nélio. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. *Dois poemas sobre Hölderlin*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Esquema para Habilitation*. In: *Origem do drama trágico alemão*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2013
- _____. *Goethe*. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. ARON, Irene; CAMARGO, Sidney. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Livros que permanecem vivos*. In: *Capitalismo como religião e outros textos*. Trad. SCHNEIDER, Nélio. Boitempo: São Paulo, 2014
- _____. *O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia*. In: *O capitalismo como religião e outros textos*. Trad. SCHNEIDER, Nélio. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. *Para uma crítica da violência*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. CHAVES, Ernani; KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Parque Central*. In: *Baudelaire e a Modernidade*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2015
- _____. *Passagens*. Trad. ARON, Irene; MOURÃO, Cleonice. Belo Horizonte e São Paulo, UFMG e Imprensa Oficial: 2009
- _____. *Rua de mão única*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2012
- _____. *Sobre a Idade Média*. In: Revista Limiar. Trad. PINHEIRO-MACHADO, Francisco. Guarulhos: Unifesp, 2013.

- _____. Sobre a linguagem geral e linguagem do homem. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. Sobre o conceito de história. In. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. GAGNEBIN, Jeanne-Marie; MÜLLER, Marcos Lutz. São Paulo. Boitempo, 2005
- _____. *Sobre o programa de uma filosofia vindoura*. In. OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei. Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin. Tese de Doutorado Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2009, p.p. 202-215.
- _____. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. In. *Baudelaire e a Modernidade*. Trad. BARRENTO, João. Belo Horizonte: Autêntica, 2015
- _____. A tarefa do tradutor. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. KAMPPFF LAGES, Susana. São Paulo: Editora 34, 2013.

Outras obras consultadas:

- ADORNO, Theodor. W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009
- _____. *Gesammelte Schriften*, Org. TIEDEMANN, Rolf. Frankfurt: Suhrkamp, 1970
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo Editora 34, 2003.
- _____. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Catedra Teorema, 1995
- ADORNO, Theodor W; BENJAMIN, Walter. *Correspondências 1928-1940*. São Paulo: Unesp, 2012
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004
- _____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2010
- ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. São Paulo: Unesp 2016
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1999
- ARISTÓTELES. *Poética*. In. Os Pensadores, Abril Cultural, 1984
- BARASCH, Moshe. *Teorias del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma, 1995
- BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.
- BENJAMIN, Walter. SCHOLEM, Gersom. *Correspondências*. São Paulo: Perspectiva, 1993
- BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- BEHUN, Willian Andrew. *The historical pivot: philosophy of history in Hegel, Schelling and Hölderlin*. Illinois, Triad Press, 2006
- BERDET, Marc. *Como Walter Benjamin escrevia*. In. Novos Estudos. V. 37. nº3. São Paulo, 2018.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. São Paulo. EDUSC, 2002
- BEUTIN, Wolfgang. *História da Literatura Alemã*. Lisboa. Cosmos, 1993
- BINSTOCK, Benjamin. Alois Riegl, Monumental Ruin. In. RIEGL, Alois. *Historical grammar of the visual art*. Zone Book: New York, 2004,
- BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000
- _____. História. In. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014.
- BORNEBUSCH, Monica. *Mistério evidente: a estrutura arquitetônica do romance *Wahlverwandtschaften**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2002
- BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do Romantismo*. Porto Alegre: Secretária de Educação e Cultura, Divisão de Cultura, Instituto Estadual do Livro, 1956
- _____. Introdução a leitura de Winckelmann. In. WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre, Movimento, 1975
- BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris. Editions Galilée, 1984
- BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Universitária Argos, 2002
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- _____. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961
- BÜRGUER, Peter. *A teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- BUTLER, Eliza. *The tyranny of Greece over Germany*. London: Cambridge University Press, 1935
- BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017
- CALLADO, Tereza. *Walter Benjamin e a experiência da origem*. Fortaleza: UECE, 2006
- CARPEAUX, Otto Maria, *História da Literatura Ocidental*. Vol 1. Brasília: Biblioteca do Senado Federal, 2008.
- _____. *Teatro e Estado barroco*. Estudos avançados nº10 vol 4. São Paulo, 1990
- CASTRO, Cláudia. *Alquimia da crítica: Benjamin e a afinidades eletivas de Goethe*. São Paulo: Paz e Terra, 2011
- CAYGILL, Howard. Walter Benjamin's concept of cultural history. In. *Benjamin Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- _____. *Walter Benjamin: the colour of the experience*. London: Routledge, 1998
- CHAVES, Ernani. *Mito e História: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1993
- _____. *No limiar do moderno: estudos sobre Nietzsche Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003
- COURTINE, Jean François. *A tragédia e o tempo da história*. São Paulo: Editora 34, 2006
- _____. *Tragédie et sublimité*. In *Du Sublime*. Paris. Belin, 1988
- CURTIUS, Ludwig. Johann Joachin Winckelmann. In *Winckelmann 1768/1968*. Berlin: Bad Godesberd, 1968.
- DASTUR, Françoise. *Hölderlin, Tragédia e Modernidade*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Força de Lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: WMF Martins, 2010.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. In. *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1973
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015
- DUARTE, Rodrigo. Dionísio alegórico: Nietzsche e o barroco. In. *Varia Aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014
- DYMETMAN, Anne. *Uma arquitetura da indiferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1994
- _____. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1997
- ECKERMAN, Johann; GOETHE, Johann, W. *Conversões com Goethe nos últimos anos de sua vida*, São Paulo Unesp: 2016
- FENVES, Peter. *Divergin Correspondences concerning the Problem of Identity: Russell-Wittgenstein and Benjamin-Scholem*. In. MLN, Vol. 127, Nº 3: Johns Hopkins University Press, 2012, p.p. 542-561
- FICHTE, Gottlieb. *Addresses to german nation*. Cambridge University Press: Cambridge, 2008
- FISCHER-LICHTE, Erika. Walter Benjamin's Allegory. In. *The show and the gaze of Theatre.: a European perspective*. Iowa. University of Iowa Press, 1997
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: UBU, 2017
- FOUCAULT, Michel *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*. Kriterion. Vol.46. nº112. UFMG: Belo Horizonte, 2005, p.p.183-190
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *O propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin*. Discurso. v.13. nº. Departamento de Filosofia da USP: São Paulo, 1980, p.p 219-230

- GALÉ, Pedro. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2016.
- GASCHÉ, Rodolphe. The sober absolute: on Benjamin and early romantics. In. BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.
- GAY, Peter. *O estilo da história*. São Paulo: Cia das Letras, 1990
- GOETHE, Johan Wolfgang. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin, 2014
- HAACK, Susan. *Filosofia das Lógicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002
- HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- HAGEMANN, Karen *Revisiting Prussia's War against Napoleon*. Cambridge. Cambridge University Press, 2015.
- HAMANN, Brigitte. *Winfried Wagner: oder Hitlers Bayreuth*, Berlin: Piper, 2003
- HANSEN, Beatrice. Dichtermut and Blödigkeit two poems by Friedrich Hölderlin interpret by Walter Benjamin. In. BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.
- _____. *Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiel*. In. MLN Vol.110 n°4. The John Hopkins University Press: Baltimore, 1995, p.p. 809-833
- HARTMANN, Anna. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume editora, 2005
- HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: UNB, 200
- HARTUNG, Günter. *Mito*. In. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014.
- HEGEL, Georg, F.W. *Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Unesp, 2012
- _____. On English Reform Bills. In. *Political writings*. New York: Cambridge Press University, 2009
- HEIJENOORT, Jean. *From Frege to Gödel: a source book in mathematical logic*. Cambridge: Harvard University Press, 1967
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Iluminuras: São Paulo, 1995
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994
- HOLZ, Hans Heinz. *Ideia*. In. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014
- IRWIN, David. Introduction. In. *Winckelmann writings on art*. New York: Phaidon, 1972
- JÄGER, Lorenz. *Destino*. In. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996
- _____. *Virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010
- _____. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. São Paulo: Barcarolla, 2009
- KANTOROWICZ, Ernest. *Os dois corpos do rei*. São Paulo: Cia das Letras, 1998
- KIRSCHBAUM, Saum. *Carl Schmitt e Walter Benjamin*, In. *Cadernos de Filosofia Alemã: crítica da modernidade*, n°8, 2002. p.p.61,84.
- KLEIN, Claude. *Weimar*. São Paulo: Perspectiva, 1995
- KLIBANSKY, R; PANOFKY, E; SAXL, F. *Saturno y la melancolia: estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y arte*. Madrid: Alianza Editoria, 2006
- KNEALE, Martha; KNEALE, William. *O desenvolvimento da lógica*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbelkian, 1991,
- KOSSOVITCH, Leon. Contra a ideia de Renascimento. In. *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994
- LACOUÉ-LABARTHE. Phillip. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000
- LACOUÉ-LABARTHE, Phillip.; NANCY, Jean Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso de Metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

- _____. *Sistema novo da natureza e comunicação entre as substâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2002
- LESSING, Gotthold. Laocoonte. In *Lessing: obras, crítica e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016
- LEVIN, Thomas. *Walter Benjamin and the Theory of Art History*. October, 47, 77, MIT Press: Cambridge, 1988, p.p. 81-82
- LINDNER, Burkhardt. Alegoria. In. OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014.
- LÖWITH, K. *Meaning in History: The theological implications of the philosophy of history*, University of Chicago Press, Chicago, 1949
- LUKÁCS, György. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polémica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005
- _____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- MANFRED, Frank. *The philosophical foundations of early German romanticism*. New York: University of New York Press, 2004.
- MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MATOS, Olgária. *Arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia, a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1996
- _____. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.
- _____. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999
- MARRAMAIO, Giacommo. *Poder e Secularização*. São Paulo: Unesp, 1995
- MEDEIROS, Constantino de Luz. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2015.
- MENHENNET, Alan. *The historical experience in German drama: from Gryphius to Brecht*. South Carolina: Camden House, 2003.
- MENNINGHAUS, Winfried. Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection. In. BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.
- _____. *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires, Biblos, 2013.
- MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico em Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1995
- MORITZ, Karl Phillip. Sobre a alegoria. In. SABINO, José. *Ensaio de Karl Phillip Moritz: linguagem, arte e filosofia (seleção, introdução, tradução e notas)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo: 2009.
- _____. *Viagem de um alemão à Itália*, São Paulo: Humanitas e Imprensa Oficial, 2008
- NEWMAN, Jane. *Benjamin's Library: Modernity, Nation and Baroque*. Cornell University Press. New York, 2011
- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisiaca do mundo*. São Paulo: Martins, 2006
- _____. *Introdução a tragédia de Sófocles*. São Paulo: Martins, 2014
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia de Bolso, 2007
- NOVALIS, G.P.F Hardenberg. *A cristandade ou a Europa: um fragmento*. Lisboa: Hiena, 1991.
- OLSON, Richard. *Science and Scientism in Nineteenth-Century Europe*. University of Illinois Press. Chicago, 2008.
- OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2014.
- PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental*. Lisboa. Presença, 1981
- PATER, Walter. *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia*. São Paulo, Iluminuras, 2014.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- PHILIPPOTT, Paul. Présentation. In. RIEGL, Alois, *L'origine de l'art baroque à Rome*. Klincksieck: Paris, 1993

- PINHEIRO MACHADO, Francisco. *História e imanência: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, Belo Horizonte, UFMG, 2004
- PINKARD, Terry. *German Philosophy 1760-1860: The legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008
- PLATÃO, República. São Paulo. Martins Fontes, 2014
- PLATE, S. Brent, *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics*. Routledge: London, 2005
- POLIAKOV, Léon. *O mito ariano*. São Paulo: Perspectiva, 1974
- QUEIROS, Tereza Aline. *O Renascimento*. São Paulo: Edusp, 1995.
- RICHARDS, Lionel. *A república de Weimar*. São Paulo, Cia das Letras, 1988
- RICHTER, Simon. German Classical Tragedy: Lessing, Goethe, Schiller, Kleist and Büchner. In. BUSHNELL, Rebecca (Org). *A companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- RIEGL, Alois, *L'origine de l'art baroque à Rome*. Klincksieck: Paris, 1993
- RINGER, Franz. *O declínio dos mandarins alemães*. São Paulo, Edusp, 2000
- ROUANET, Sérgio. Apresentação. In. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo. Brasiliense: 1984
- RÜDIGER, Horst. Winckelmann's Personality. In *Winckelmann 1768/1968*. Berlin: Bad Godesberd, 1968.
- RUSH, Fred. Jena Romanticism and Benjamin's Critical Epistemology. In. BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002
- SAINSBURY, Richard. *Paradoxes*. New York, Cambridge University Press, 2009, p.123
- SHELLING, Friedrich. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2010
- SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- _____. *Cartas sobre a educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011
- _____. *Poesia ingênua e poesia sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991
- _____. *Sobre la gracia y la dignidade*. Barcelona: Icaria, 1985.
- _____. *Sobre o uso do coro na tragédia*. In *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1999
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments sobre poesia e literatura e Conversa sobre poesia*. São Paulo: Unesp, 2016
- _____. *Conversas sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHOLEM, Gershom. *A história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1989
- SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Unesp, 2003
- _____. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Contraponto, 2001
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999
- _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: LP&M, 1986
- STAËL, Germaine de. *Da Alemanha*. São Paulo: Unesp, 2016
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. São Paulo: Editora 34, 2014
- _____. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Cia das Letras, 2016
- SÜSSEKIND, Pedro. *Schiller e os gregos*. *Kriterion*. 2005, vol.46, n.112, pp.243-259
- SUZUKI, Márcio. *A partilha do absoluto: e outros estudos sobre forma, mito e sentido*. Tese de livre-docência. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2014
- _____. Guerra ao naturalismo. In SCHILLER. *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- _____. O belo como imperativo. In. SCHILLER. *Cartas sobre a educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998

- SYMONS, Stéphane. *Walter Benjamin: presence of mind, failure to comprehend*, Boston: Brill, 2012
- SZONDI, Peter. *Antigüedad clásica y Modernidad em la estética de la época de Goethe*. In Poética y filosofía de la história I. Madrid: Visor, 1992
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar edições, 2004.
- TAGLIACOZZO, Tamara. *A=A: concetto di identità, matematica e linguaggio in Walter Benjamin e Gershon Scholem*. In Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio. n°8 , v.2, 2014
- TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, H. *Comentários*. In. BENJAMIN. W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria do símbolo*. São Paulo: Papyrus, 1996
- TORRES FILHO, Rubens R. *Ensaio sobre filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- TROELTSCH, Ernest, *El protestantismo y el mundo moderno*. Fondo de Cultura Económica: Cidade do México, 1958.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2015
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004
- WEBER, Samuel. *Talking about exception to decision: W. Benjamin and Carl Schmitt*. In. Diacritics. Vol.22 N°3-4. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992
- WEIGEL, Sigrid. Fidelity, Love, Eros. In. *Walter Benjamin and Theology*. Fordam University Press: New York, 2016,
- _____. On the dialectic of divine and human order in Walter Benjamin's Goethe's Elective Affinities. In. BENJAMIN, Andrew; HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.
- WELLEK, Rene. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1967
- WELTMAN, John. *The religion of Friedrich Schlegel*. In: The Modern Language Review. V. 31, n.4, 1936.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich. Filologia do futuro. In. MACHADO, M. *Nietzsche e a polémica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005
- WINCKELMANN, Johan Joachim. Attemp at an Allegory. In. *Winckelmann writings on art*. New York: Phaidon, 1972
- _____. History of Ancient Art. In. *Winckelmann writings on art*. New York: Phaidon, 1972
- _____. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017
- WHITMAN, Jon. *Interpretation and Allegory: antiquity to the modern period*. Boston: Brill, 2000
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Península, 1988
- WOLLIN, Richard. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. Berkeley: University of California Press, 1994
- WOOD, Christopher. Introduction. In. *The Vienna School Readers: politics and art historical method in the 1930's*. Zone Books: New York, 2003,
- ZERNER, Henry, *Alois Riegl: Art, Value and Historicism*. In. Daedalus, Vol. 105 n°1, MIT Press: Cambridge, 1976