

A HISTÓRIA COMO CATÁSTROFE EM WALTER BENJAMIN

HISTORY AS CATASTROPHE IN WALTER BENJAMIN

Vanessa Madrona Moreira Salles *

RESUMO

Em *Ursprung der deutschen Trauerspiel* (*Origem do drama barroco alemão*) Walter Benjamin elabora uma reflexão crítica sobre um certo dizer (a concepção de história do século XVII) para compreender um *outro* - sua própria época, a Alemanha dos anos 20. Analisa textos dos dramas barrocos em seus elementos compositivos – os temas dos dramas, as exigências para a formação de um dramaturgo no século XVII, os elementos cênicos, as personagens, a linguagem, o cenário, etc. Nossa proposta é, a partir desse trabalho benjaminiano apresentar o vínculo entre o drama barroco (*Trauerspiel*) e os acontecimentos históricos seiscentistas marcados pela violência que se concretiza numa sucessão de catástrofes – naturais e históricas. O conteúdo do *Trauerspiel* está indissolúvelmente relacionado com a forma fragmentada da exposição alegórica. Indica a história humana como experiência da morte, da ruína, da catástrofe. O homem encontra-se desolado entre os objetos mortos e apenas na alegoria descobre uma possibilidade de redenção. É este o cenário para a compreensão da história como catástrofe em Walter Benjamin, que nos propomos a apresentar.

PALAVRAS-CHAVE: História; Catástrofe; Alegoria; Walter Benjamin; *Trauerspiel*

ABSTRACT

In *Ursprung der deutschen Trauerspiel* (Origin of German Tragic Drama) Walter Benjamin elaborates a critical reflection on a certain saying (the idea of history from the seventeenth century) to understand another one - their own time, the Germany from the 20s. The philosopher examines drama texts in its baroque compositional elements - the themes of the dramas, the requirements for the formation of a playwright in the seventeenth century, the scenic elements, the characters, the language, the setting, etc. Our proposal, from Benjamin's work, is to provide the link between the Baroque drama (*Trauerspiel*) and the seventeenth-century historical events marked by violence that is concretized in a succession of disasters - natural and historical. The content of *Trauerspiel* is inextricably associated with the fragmented form of

* Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo; Professora da Universidade FUMEC; e-mail: vanessasalles@uol.com.br

allegorical exposition. It indicates human history as the experience of death, ruin, and catastrophe. The man lies desolate among the dead objects and only in allegory finds a chance for redemption. This is the scenario for the understanding of history as catastrophe in Walter Benjamin, which we propose to submit.

KEYWORD: History; Catastrophe; Allegory; Walter Benjamin; *Trauerspiel*

1. A HISTÓRIA COMO CATÁSTROFE EM WALTER BENJAMIN

*Quem quisesse essa frágil cabana
Em que a miséria adorna cada canto
Abrilhantar com palavras razoáveis
Não diria nada de excessivo
Nem ultrapassaria os limites da verdade
Se dissesse que o mundo é uma grande loja
Um posto aduaneiro da morte
Em que o homem é a mercadoria que circula
A morte, a extraordinária negociante,
Deus, o contador mais consciencioso,
E a sepultura, um armarinho e armazém credenciado.*

(MÄNLING, apud BENJAMIN, 1994, p.181)

Há, na vasta escrita benjaminiana, alguns textos que tratam da questão da história e que, tangenciam a questão da catástrofe. Vale destacar: “Crítica da Violência. Crítica do Poder” (“Zur Kritik der Gewalt”), “Fragmento teológico-político”, ensaios de 1921, as “Teses sobre o conceito de História” e o Trabalho das Passagens, ambos, 1940. O contexto onde se inserem esses trabalhos é a Alemanha pós Primeira Guerra Mundial, marcada por uma grave crise das instituições políticas, situação esta que será ponto de inflexão das preocupações do filósofo.

Neste ensaio abordarei a questão da história como catástrofe a partir de sua tese de livre docência, intitulada *Ursprung der deutschen Trauerspiel*¹, escrita entre 1916 e 1925, que foi recusada pelos departamentos de Literatura e de Estética da Universidade de Frankfurt e publicada em 1928. Este é um trabalho *sui generis*: constrói de forma alegórica (sinédoques, fragmentos, citações, justaposição, descontinuidade, etc.) uma reflexão crítica sobre um certo *dizer* (a concepção de história do século XVII) para compreender um *outro* - sua própria época, a Alemanha dos anos 20. Benjamin ergue no interior do texto outra voluta: as imagens teatrais dos dramaturgos alemães do século XVII têm como outro dizer a concepção da história como esta época a compreendia: “como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio” (BENJAMIN, 1994, p.188).

Em seu curriculum Benjamin esclarece o objetivo de sua investigação: “distinguir a forma desse drama, enquanto “drama trágico” (*Trauerspiel*), da tragédia (*Tragödie*), e demonstrar as afinidades existentes entre a forma literária do drama trágico e a forma artística da alegoria.” (BENJAMIN, 2011, p.8)

Em suas memórias Asja Lacis descreve qual seria, para Benjamin, a diferença entre tragédia e drama trágico. O filósofo teria dito a ela que os

[...]os dramas do barroco expressam desespero e desprezo do mundo – são realmente peças tristes e trágicas; já a atitude dos tragediógrafos gregos e dos poetas propriamente trágicos em relação ao mundo e ao destino é a de uma total inflexibilidade. Essa diferença de atitude e de sentimento do mundo é importante. Tem de ser levada em consideração, e implica por fim uma distinção de gêneros – concretamente, da tragédia e do drama trágico. A dramaturgia barroca está, de fato, na origem das peças em que predominam a tristeza e o luto, muito comuns na literatura alemã dos séculos XVII e XIX. (LACIS, Asja. Apud BARRENTO, J. In: BENJAMIN, 2011, contracapa).

Assim, o procedimento adotado por Benjamin será a verificação nos textos dos dramas barrocos – são cotejados os dramas espanhóis, particularmente, de Cálderon de La Barca, as peças de Shakespeare, mas, especialmente os dramas alemães - em seus elementos compositivos – os temas dos dramas, as exigências para a formação de um dramaturgo no século XVII, os elementos cênicos, as personagens, a linguagem, o cenário, etc.; para a construção de sua apresentação do drama trágico.

¹ Há duas traduções em português: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Apres. Notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984 e BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Nossa proposta é apresentar inicialmente os traços característicos da personagem emblemática do drama barroco, o soberano e, na sequência, discorrer sobre a relação estabelecida pelo autor entre história e natureza e apresentar como o procedimento alegórico é determinante para dar conta da história como catástrofe.

2. A CENA TEATRAL SEISCENTISTA

Nos dramas barrocos (*Trauerspiele*) a dramaticidade de seus protagonistas resulta da condição política da época radicada na monarquia absoluta. O soberano é o centro da representação teatral e também o protagonista principal da história seiscentista, pois “representa (*repräsentiert*) a história”. A imagem do monarca que segura “em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro” (BENJAMIN, 1984, p.88), aparece em cena reiteradas vezes como expressão política de uma época de convulsões sociais, obcecada pela ideia de catástrofe, e que clama pela ação forte do governante: soberania absoluta, ou seja, o exercício máximo e legítimo do poder.

Durante a Idade Média e o Renascimento, a discussão política é teológica e jurídica e indaga sobre quem seria o detentor do poder de estabelecer leis. Uma das linhas de pensamento de humanistas e reformadores acerca da fonte da lei parte do pressuposto que o objetivo maior de um reino é manter a paz, mesmo que em detrimento da liberdade. Benjamin recorre à teoria da soberania do jurista alemão Carl Schmitt (1988) para apresentar a especificidade da soberania seiscentista: “o soberano é aquele que decide na exceção”, ou seja, que delibera em situações de crise econômica ou distúrbios políticos que requerem a aplicação de medidas extraordinárias para a garantia da paz. Segundo Benjamin,

(...) o barroco surge de uma discussão sobre o estado de exceção e considera que impedi-lo é a mais importante função do príncipe. Quem reina já está desde o início destinado a exercer poderes ditatoriais, num estado de exceção, quando este é provocado por guerras, revoltas ou outras catástrofes. (BENJAMIN, 1994, p.89)

O estado de exceção é instrumento de estabilização da história e impõe um ordenamento ao curso livre e intempestivo dos acontecimentos históricos. E essa conduta é

facultada pelo recurso à violência. A função do tirano, detentor do poder de polícia - portanto com direito a agir violentamente - é a restauração da ordem: uma ditadura cuja vocação utópica será sempre a substituição “das incertezas da história pelas leis de ferro da natureza.” (BENJAMIN, 1984, p.97).

A doutrina do poder extremo do príncipe se consolida na contrarreforma, mas embrionariamente seu esboço ocorre na reforma protestante. Justificando com base na leitura de textos bíblicos a impossibilidade de resistir ao poder do rei, o protestantismo estabelece uma teoria da obediência ao rei injusto, fundamentada jurídica e teologicamente. De acordo com o procedimento jurídico é estabelecida a diferença entre a obediência ao corpo físico do rei e ao corpo político do rei (KANTOROWICZ, 1998). Na perspectiva teológica tem-se como um dos principais problemas a questão da tirania no sistema absolutista. E a questão do fundamento e dos limites do poder. O conflito confessional torna-se mais agudo devido à obrigação dos súditos de esposar a mesma confissão de seu soberano, o que coloca cotidianamente o problema dos limites da obediência. Como conciliar o dever da obediência absoluta do súdito ao soberano - que Lutero tornou um dogma - e a fidelidade à sua própria confissão?

Segundo a ortodoxia luterana, todo poder instituído, bom ou mal, é obra da providência, de forma que o súdito deve se submeter a esta autoridade, mesmo se o soberano que a detêm se mostrar indigno do poder divino que ele encarna. Toda insubordinação contra o tirano é condenada mesmo quando a intenção é instituir um poder mais justo. Assim, o luteranismo advoga um pessimismo político segundo o qual, apesar do papel de representante da autoridade divina assumido pelo soberano (TROELTSCH, 1958), o mundo resta submisso à força do mal.

A figura do soberano que entra em cena no palco barroco alemão traz como bagagem os princípios teológico-políticos luteranos. E seu rosto é bifronte: em cena ele é tirano (*Tyrannendrama*) e mártir (*Märtyrer drama*).

O problema dessa cisão tende a ser resolvido no século XVII distinguindo-se o rei como pessoa e o rei como governante (KANTOROVICZ, 1998). Benjamin, no entanto mostra que a solução presente nos dramas barrocos (*Trauerspiele*) alemães é dialética: estas duas faces do rei são mantidas imbricadas. O monarca é uma figura marcadamente

antinômica: enquanto criatura após a queda original é réprobo miserável, mas ao mesmo tempo é o maior dentre os homens por ser o detentor de uma dignidade investida por Deus.

A face tirânica do príncipe é dominante no contexto de uma teoria da soberania que nasce sob os auspícios do estado de exceção. O paradigma do príncipe tirano nas montagens teatrais desde a Idade Média é a figura de Herodes o rei judeu considerado pelos primeiros cristãos como o anticristo e posteriormente tratado “como símbolo da criação pervertida” (BENJAMIN, 1984, p.93). A imagem alegórica do monarca seiscentista inspirada na epopeia herodiana aponta para a importante compreensão barroca da história como história naturalizada: o delírio do monarca é como um vulcão “destruindo-se, e destruindo toda a sua corte” (BENJAMIN, 1984, p.94).

“O soberano representa a história”, e seu fracasso se estende aos seus súditos. A exigência de responsabilidade em decorrência da repercussão social e política da decisão principesca instala o soberano em um estado de sofrimento constante e esta compleição martirizada ocupa o palco nos dramas de martírio.

O martírio mostra o estoicismo da ação do soberano: enquanto mártir, o príncipe a despeito da dor física e da morte, ergue os olhos para a salvação cristã e morre feliz na imitação de Cristo. Até mesmo a tortura e a morte tornam-se aqui redenção e provocam o mais alto êxtase. A dissolução da carne constitui ao mesmo tempo a libertação da alma dessa prisão carnal, o devir da vida eterna, e com a extinção do invólucro físico começa a tremular a luz divina. Desse ponto de vista, o barroco é uma arte triunfante, um triunfo sobre as dores e a morte. “A tensão entre o mundo e a transcendência, fazendo aparecer, nas metamorfoses do corpo que sofre e goza, a fragilidade mortal, a precariedade da figura humana presa na secularização do tempo.” (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.64).

3. O OUTRO: A HISTÓRIA COMO CATÁSTROFE

3.1. História-natureza

A natureza era considerada pelos poetas do século XVII força cuja “vontade de destruição periodicamente [era] renovada”(BENJAMIN, 1984, p.112). Os acontecimentos históricos são equiparados a acontecimentos naturais. A história é paralisada. Essa natureza

petrificada tem como emblema o fóssil, signo de uma certa “história da natureza” (*Naturgeschichte*), assim como a ruína seria o emblema da natureza decaída. A natureza para o barroco tem pois implicações teológicas.

Com a expulsão do paraíso o homem foi condenado e a natureza amaldiçoada. A natureza que era somente signo do poder criador de Deus se torna o alvo privilegiado da maldição divina. Na Idade Média a materialidade da natureza passa a ser associada ao demoníaco.

Na narrativa bíblica da transgressão adâmica o sentido teológico da morte auxilia a compreender a relação com a história: o homem pecador é expulso do paraíso para que não tenha acesso à “árvore da vida” cujo fruto alimentava a vida eterna, e assim, ele se torna mortal. A morte é, portanto, sinal visível do ingresso do homem na história, no ciclo de geração e corrupção, da degeneração do corpo. E este corpo como cadáver indica que a vida humana é volta à natureza (volta ao pó), excluindo qualquer perspectiva de eternidade. O cadáver é o testemunho do inexorável e instável devir histórico fixado na natureza – é da ordem da história natural, por conseguinte, assumir uma forma inegavelmente paradoxal: a instabilidade da história e a fixidez da natureza.

A temporalidade barroca é a vivência da destruição, denúncia da efemeridade das coisas, experiência da queda. A busca pela natureza é a tentativa de interromper o movimento destruidor do tempo. A fixidez da natureza escapa ao tempo.

O tempo barroco, aponta para o estado de criação e não para a redenção futura. “Não é a eternidade que se contrapõe ao fluxo desesperado da crônica do mundo, mas a restauração de uma intemporalidade paradisíaca.” (BENJAMIN, 1984, p.241)

A concepção benjaminiana do tempo histórico recepciona de forma peculiar a noção de tempo messiânico, própria ao judaísmo e à crítica neorromântica. O tempo messiânico se caracteriza pela

[...] ausência de qualquer ideia de progresso histórico, por uma visão crítico-pessimista do real de forma que a vinda do Messias, a redenção, ou, nos termos da cabala de Louria ‘a restauração do mundo’, cava um abismo impossível de transpor entre a história da opressão do povo judeu e aquela da liberdade messiânica. (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.54).

Benjamin resgata da concepção messiânica a conclusão de que o progresso histórico é ilusão.

O ideal de estabilização que passa a vigorar no século XVII promove a secularização do tempo, na medida em que esta estabilidade não se encontra numa perspectiva escatológica, fora da história. O príncipe deve governar sob o estado de exceção visando impedir a desestabilização do poder e da sociedade, efeito do império da catástrofe. O ideal de estabilidade permite que o súdito abra mão de sua liberdade e que o exercício da violência por parte do soberano seja legitimado. O sacrifício é aceito em nome da garantia terrena da paz.

A história naturalizada significa que o curso dos acontecimentos não segue um ritmo aleatório e indeterminado. O tempo da história naturalizada é o tempo da repetição que registra a constância na natureza humana: nascimento, vida e morte. E o emblema da morte – a caveira, é o signo do que sobrevive fora da história.

No drama barroco (*Trauerspiel*) a alegoria é a instância onde se processa a secularização do tempo-espço, da simultaneidade, da presentificação e identificação entre presente e passado através da apresentação simultânea dos acontecimentos. Assim, a alegoria engloba a repetição como estrutura temporal característica.

3.2. Alegoria e história

A assimilação da cena histórica à teatral leva à convocação dos protagonistas da ação histórica para escrever dramas barrocos (*Trauerspiele*), e torna-se uma exigência para os dramaturgos ter conhecimentos acerca da vida política. O vínculo entre drama barroco (*Trauerspiel*) e história é patenteado pela referência que se encontrava implícita no termo *Trauerspiel*: designava tanto as encenações teatrais quanto os acontecimentos históricos. E esses acontecimentos são marcados pela violência que se concretiza na sucessão de catástrofes – cataclismos naturais, a decadência do corpo, as guerras entre os povos, os infortúnios pessoais. A noção de catástrofe em Benjamin remete ao judaísmo: segundo o messianismo judaico, a redenção que ocorreria num tempo fora da história seria antecedida por um período de catástrofes. (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p.34).

A relação do espetáculo com a história é especular: em cena se apresentam os fatos da história seiscentista. O mundo barroco é envolto em espelhos: há os livros de aconselhamento, também chamados “espelhos dos príncipes”, a relação especular entre a história e o teatro e a utilização do espelho-objeto que mostra no palco as outras possibilidades de visibilidade das cenas: deformações, ampliações, miniaturizações, etc. A figura do espelho pressupõe modelos referenciais, paradigmas a serem imitados, indica a probabilidade de semelhança.

De acordo com a concepção barroca da história apreendida no drama barroco (*Trauerspiel*) alemão, o movimento histórico sinaliza para o passado, para o momento da queda quando o homem perdeu o direito ao Paraíso e passou a ter sua existência marcada pela efemeridade, pela ação devastadora do tempo. E, contrariamente à esperança medieval que compreendia a fragilidade e a perecibilidade humanas como “etapas no caminho da redenção, o drama alemão mergulha inteiramente na desesperança da condição terrena” (BENJAMIN, 1984, p.104): o mundo é para o cristão barroco prisão, maldição, cativeiro, enfermidade e morte.

Esta condição desesperançada é condicionada pela variação do cenário teológico-político de várias cidades alemãs a partir da reforma protestante: os grandes dramaturgos alemães do barroco eram luteranos.

A doutrina católica e a doutrina protestante tinham uma meta comum: a salvação da alma imprescindível desde o pecado original que instaurou a culpa por toda a eternidade.

Para os católicos a redenção era garantida pela autoridade eclesiástica que ministrava os sacramentos e pela realização de boas obras, que funcionavam como materialização da graça. No entanto, o cisma perpetrado por Lutero deve-se à negação de qualquer possibilidade de salvação mediada pela Cúria, pois para este teólogo é impossível ao homem descobrir os desígnios de Deus. Afirma que a condição humana é de servidão ao pecado, o que implica em completa incomunicabilidade com a esfera divina. Qualquer ação humana é meramente sinal da condição de pecado, conseqüentemente, “jamais poderemos praticar algum ato que nos justifique diante de Deus e, assim, contribua para nos salvar (...). Os atos virtuosos nenhum valor possuem no tocante à salvação.” (SKINNER, 1996, p.288)

O cerne da teologia luterana funda-se na doutrina da justificação *sola fide* (pela fé somente). A garantia da salvação por intermédio das boas obras seria uma falácia da instituição católica. Está ao alcance do homem, no entanto, perceber a graça de Deus que é dada como um ato amoroso da divindade, sem nenhum mérito humano, àqueles a quem predestinou para a salvação. Cabe pois, ao fiel ter “uma fé plenamente passiva na justiça de Deus e, em decorrência, na possibilidade de obter a redenção e a justificação por meio de sua graça misericordiosa.(...) Seus pecados jamais são apagados, mas sua fé garante que deixem de pesar contra ele.” (SKINNER, 1996, p.290). Os reinos cristãos de profissão luterana desvincularam a ação histórica do processo de salvação.

As consequências políticas dos pressupostos teológicos luteranos são extraordinárias. Ao afirmar que o mundo todo é ordenado por Deus e tudo o que nele ocorre necessariamente constitui um reflexo da vontade divina, a autoridade temporal torna-se um desígnio de Deus para o mundo. “Ao negar o efeito especial e miraculoso das obras, ao abandonar a alma à graça da fé, e ao considerar a esfera secular indiretamente religiosa, e na verdade destinada à demonstração das virtudes burguesas, o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever (...).”(BENJAMIN, 1984, p.161)

Nesse ambiente teológico da inexorável desvalorização das coisas criadas, esvaziadas de sentido e importância, desprovidas de função dentro de um processo de salvação, a conduta alegórica torna-se uma exigência, uma possibilidade de valorização e transcendência, num mundo marcado pela imanência e mundanidade. Há o desejo de transcendência que, no entanto, não é satisfeito devido à ausência de perspectiva escatológica. O que existe no barroco

[...] é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação. O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de aniquilar a terra, numa catástrofe final. (BENJAMIN, 1984, p.90)

O processo de secularização que perpassa o século XVII não significa exclusão de preocupações religiosas e sim a impossibilidade de uma “solução religiosa, exigindo ou

impondo, em seu lugar, uma solução profana.” (BENJAMIN, 1984, p.102) Apesar da cisão promovida pela reforma protestante na cristandade europeia, que dissipou a possibilidade de inserir as ações históricas num processo redentor, o século permaneceu cristão, adiando o confronto direto com o cristianismo que ocorreria com o romantismo.

A secularização do processo histórico rompe com a crença na probabilidade de um juízo final. A filosofia da história decorrente desta perspectiva que nega o *eschaton* tem como ideal “o apogeu, uma ideia de ouro da paz e das artes, instaurada e garantida in *aeternum* pela espada da igreja, e estranha a qualquer dimensão apocalíptica.” (BENJAMIN, 1984, p.103). O drama barroco (*Trauerspiel*) alemão se desenvolve nesse ambiente.

Benjamin designou o abandono de uma visão escatológica da história por secularização. E recorre a um drama (*Trauerspiel*) de Gryphius – *O legista magnânimo, ou a morte de Emilien Paul Papinian* – como paroxismo da secularização no teatro: o protagonista, o herói desse drama não é o mártir cristão, mas um estoico romano e suas motivações não são mais religiosas mas da ordem social e ética. O herói não visualiza a possibilidade de transcendência. Sua atitude é de dignidade ética – controle das próprias paixões – e “essa dignidade é a mais anti-histórica que se possa imaginar – a do estoico.” (BENJAMIN, 1984, p.111)

A história seiscentista isenta de qualquer perspectiva escatológica não aponta para um futuro derradeiro de consumação da catástrofe – o juízo final. O homem seiscentista encontra-se desolado, confinado em sua situação de pecador inaugurada com a transgressão adâmica. A remissão se dá na

[...] regressão a um estado original da Criação. Aqui, como em outras esferas da vida barroca, o que é decisivo é a transposição de dados inicialmente temporais para uma simultaneidade espacial fictícia. Essa transposição leva-nos a um aspecto profundo dessa forma dramática. Enquanto a Idade Média mostra a fragilidade da história e a perecibilidade da criatura como etapas no caminho da redenção, o drama alemão mergulha inteiramente na desesperança da condição terrena. (BENJAMIN, 1984, p.104)

A construção alegórica nos dramas barrocos (*Trauerspiele*) está intimamente relacionada com a situação teológico-política da Alemanha protestante do século XVII.

[...] a alegoria assumiu entre os alemães uma orientação mais ética, consistente com a seriedade do seu caráter nacional. Com os progressos da reforma, o simbólico tendeu a desaparecer como expressão dos mistérios religiosos (...) O antigo amor pelo visual manifestou-se (...) em representações simbólicas de natureza moral e política. Agora a própria alegoria precisava tornar visível a verdade recém-descoberta. Um grande escritor de nossa nação (...) chama a era da reforma a época emblemática. (CREUZER, apud BENJAMIN, 1984, p.190)

As alegorias do drama barroco (*Trauerspiel*) combinam natureza e história. “Na esfera da intenção alegórica a imagem é fragmento (*Bruchstück*)” (BENJAMIN, 1984, p.198) que se relaciona diretamente com o que há de “heterônimo, incompleto e despedaçado” na natureza, ou seja, com a história. E “a fisionomia alegórica da natureza-história” aparece no palco dos *Trauerspiele* como ruína.

A natureza apresentada pela alegoria é “o eternamente efêmero”. “A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza.” (BENJAMIN, 1984, p.199) A história entra no palco - que é a natureza - como escrita. E “a natureza em que se imprime a imagem do fluxo histórico é a natureza decaída” (BENJAMIN, 1984, p.202). O *Trauerspiel* apresenta a fisionomia alegórica da natureza-história como ruína. Sendo o cenário do *Trauerspiel* um amontoado de ruínas, a história que ali está escrita impõe-se não como uma sequência progressiva, linear a caminho da redenção na expectativa da vida eterna. A história apresentada é um processo de decadência, é a história do inalienável caráter transitório da existência humana, é o percurso de toda criatura em direção à morte, à inevitável condição de cadáver. Benjamin complexifica a questão da relação entre natureza e história. Não é uma natureza imutável sob a qual se assenta uma história linear e progressiva. É uma natureza-história que age no tempo sob o poder incontrolável das forças naturais de destruição. A história é esse processo natural de inevitável degenerescência. “A natureza é o eternamente efêmero” (BENJAMIN, 1984, p.201) e é esta natureza que é reconhecida no século XVII como história.

“As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p.200). E o que são as “ruínas no reino das coisas”? Elas são o testemunho de uma totalidade que foi destruída. Indiciam fantasmagoricamente a construção que ali existia. Enquanto indícios, as ruínas são um vasto campo de reconstrução imaginária de totalidades prováveis. A interpretação das ruínas em busca da

totalidade aniquilada que elas revelam não é unívoca, pois cada pedaço carrega uma ampla gama de possíveis construções. Os fragmentos encerram significações de um todo semântico aniquilado.

Mas na mesma medida em que os destroços mostram o poder da destruição mostram também a capacidade de resistência do que sobrou frente a indomável força da natureza. É como destroços que as coisas conseguem permanecer no mundo, apesar do turbilhão de ventos, tempestades e corrosão impingidos pela natureza. Essas ruínas evidenciam a possibilidade de sobrevivência nesta luta desigual.

[...] composição alegórica a partir de fragmentos, não busca encontrar a significação original que teria se perdido, mas de preferência lhe dá uma nova, aquela da perda. A estrutura alegórica da imagem lida no palimpsesto testemunha a ruína de sua significação e de nossa distância em relação à história que produz essa imagem. (DUFOUR-EL MALEH, 1990, p.171).

É esta capacidade de permanecer apesar da adversidade que Benjamin ressalta como fundamental para a valorização da ruína pelo Barroco. Será este pedaço, este fragmento a matéria-prima do barroco.

O procedimento artístico barroco consiste, portanto, em acumular essas partes, em sobrepor pedaços sem um todo previamente estabelecido, na esperança de um milagre. “Essa literatura deveria chamar-se *ars inveniendi*.” (BENJAMIN, 1984, p.201) O barroco recorre a modelos para superá-los através da invenção e neste empenho deve deixar evidente sua atividade combinatória: não se cogita a possibilidade de estabelecer uma nova totalidade, o poeta alegórico deixa evidente que seu trabalho é montagem com estilhaços, deixa visível “a parede de alvenaria, num prédio que perdeu o reboco.” (BENJAMIN, 1984, p.201) Segundo Benjamin, para a alegoria barroca o sentido foi perdido. Não há mais totalidade a ser restaurada: só restam fragmentos, dados de um jogo, em que arbitrariamente o homem manipula as regras para que assim possa fazer um uso racional dos destroços desvitalizados. E esse processo de “construção” a partir de ruínas só é possível numa perspectiva temporal específica: o tempo barroco que suspende a escatologia e se fixa no fragmento. Porque esta é a via de acesso ao passado, os vestígios que se tornam documentos históricos.

A alegoria apresentada por Benjamin no *Trauerspielbuch* não é apenas a principal técnica retórica utilizada na arte do século XVII, é a forma privilegiada de exposição “barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio” (BENJAMIN, 1984, p.188). A alegoria expressa um relacionamento dialético entre natureza e história. A história “barroca” não é sequência de acontecimentos numa linha temporal, progressiva e otimista. A história veiculada na alegoria é a história como *facies hippocratica*, expressão do sofrimento do mundo. O rosto da história apresentado pela alegoria está marcado pelo tempo e a significação é maior quanto mais desfigurado estiver a face do moribundo. O emblema paradigmático da história é a caveira. “A alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira.” (BENJAMIN, 1984, p.188)

A célebre imagem benjaminiana da “*facies hippocratica* da história” reenvia para a analogia que remonta à Grécia antiga entre história e medicina. É no campo das artes médicas que se inicia uma investigação que excluía a intervenção divina restringindo-se apenas à capacidade humana de interpretar indícios.

Isso é particularmente evidente no caso da medicina hipocrática, que definiu seus métodos refletindo sobre a noção decisiva de sintoma (*semeion*). Apenas observando atentamente e registrando com extrema minúcia todos os sintomas – afirmavam os hipocráticos (séc. V A.C.)-, é possível elaborar “histórias” precisas de cada doença: a doença é, em si, inatingível. Essa insistência na natureza indiciária da medicina inspira va-se, com todas as probabilidades, na contraposição - enunciada pelo médico pitagórico Alcmeon – entre a imediatez do conhecimento divino e a conjecturalidade do humano. Nessa negação da transparência da realidade, implícita legitimação encontrava um paradigma indiciário de fato operante em esferas de atividades muito diferentes. Os médicos, os historiadores, os políticos, os oleiros, os carpinteiros, os marinheiros, os caçadores, os pescadores, as mulheres: são apenas algumas entre as categorias que operavam, para os gregos, no vasto território do saber conjectural. Os confins desse território, significativamente governado por uma deusa como Métis, a primeira esposa de Júpiter, que personificava a adivinhação pela água, eram delimitados por termos como “conjetura”, “conjeturar” (*tekmor, tekmairesthai*). Mas esse paradigma permaneceu, como se disse, implícito – esmagado pelo prestigioso (e socialmente mais elevado) modelo de conhecimento elaborado por Platão. (GINSBURG, 1989, p.155)

O conhecimento construído a partir de indícios, característico da prática médica antiga tem pontos de similitude com a interpretação do alegorista barroco. Nesse ponto retorna-se à questão inicial do Prefácio do *Trauerspielbuch* que é a crítica à teoria do conhecimento que objetiva a totalidade e que se inaugura com Platão, cuja filosofia não apenas desvaloriza o fragmentado, o excluído, o tosco – que a filosofia da história benjaminiana propõe-se a resgatar – mas todas as coisas do mundo sublunar.

Benjamin resgata em suas premissas gnosiológicas a conduta do crítico barroco – o alegorista. A imanência presente na literatura seiscentista cujos livros não tinham como função “difundir-se, ocupando no futuro, um espaço cada vez maior, e sim preencher no presente o lugar que lhe fora destinado.” (BENJAMIN, 1984, p.203), conseqüentemente trás como exigência que a crítica promova a “mortificação da obra”, excluindo assim as marcas da contingência e instalando o saber no que restou.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Benjamin parte da cena de uma representação (*Repräsentation*) teatral – o drama barroco (*Trauerspiel*) – para efetuar a exposição (*Darstellung*) de uma ideia – o drama barroco (*Trauerspiel*).

Segundo Benjamin o conhecimento que resulta da exposição da história barroca é vertiginoso: não há ponto fixo, nem no objeto que foi alegorizado, tampouco no sujeito que o interpreta. A comunicação unívoca – própria dos signos linguísticos em que seu significado apesar de arbitrário converte-se em parte de um código a ser utilizado por certa comunidade de usuários – torna-se ontologicamente inexecutável na alegoria. O conhecimento possível não tem a garantia da coerência fixada por um sistema previamente estabelecido, está sob o signo da ambiguidade. Ainda que seja feita a escolha por uma dada significação, não deixa de ser uma escolha, a saber, sinal de que infinitas outras significações potencialmente eram e são possíveis. O passado não está concluído e o futuro é a possibilidade de outras soluções para certas situações do passado: a alegoria registra que outras seleções podem continuamente ser realizadas.

Posto que, a natureza é decaída, a significação alegórica remete diretamente para a imanência da existência humana e de forma alguma mantém os elementos de transfiguração renascentista. É pura imanência. A obra de arte barroca quer durar, “prende-se com todas as forças ao eterno” (BENJAMIN, 1984, p.202), mas esse é um esforço vão. Somente o que dura “é o estranho detalhe das suas referências alegóricas: um objeto de saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas.” (BENJAMIN, 1984, p.202)

E, somente o olhar melancólico capta essas referências alegóricas. O portador desse olhar – o alegorista – é quem atribui significação ao objeto. “Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e, como emblema desse saber ele a venera.” (BENJAMIN, 1984, p.206)

Outro aspecto da vida barroca que a técnica alegórica dos *Trauerspiele* evidencia é a duplicidade dos mundos, concepção herdada da tradição cristã, principalmente a agostiniana. Para Santo Agostinho a história é o resultado do pecado original de Adão e Eva e que se estendeu por toda a humanidade. O bispo de Hipona estabelece duas cidades: a cidade dos homens, onde estes são permanentemente castigados e a cidade de Deus que está sendo construída pelos eleitos pela graça divina. Esta última é que daria sentido à história e todos os acontecimentos históricos estariam sob a égide da providência divina: os tormentos seriam da ordem da Cidade de Deus e os episódios bíblicos como, por exemplo, a vinda do Messias, seriam manifestações da Cidade de Deus. Mas ontologicamente esta herança medieval é subvertida: não se trata da cidade dos homens e da cidade de deus, mas de esferas diferentes em um mesmo espaço – “o mundo real das coisas e (...) um mundo ideal de causas e significações.” (HÜBSCHER, apud BENJAMIN, 1984, p.216) O mundo da realidade e o mundo dos sonhos e das significações. E novamente a alegoria se aproxima da melancolia no ambiente do mundo dos espectros: “os espectros, como as alegorias profundamente significativas, são aparições que se manifestam no reino do luto (*Trauer*). Elas são atraídas pelos lutosos, pelos que ponderam sobre sinais e sobre o futuro.” (BENJAMIN, 1984, p.217)

Os conteúdos materiais assimilados pelo *Trauerspiel* e oferecidos pelas condições da época, só podem ser compreendidos - diz Benjamin - à luz de conceitos teológicos, como, o martírio do corpo, a culpa, a salvação da alma, entre outros. Mas, faz-se necessário

esclarecer que Benjamin recepciona de forma particular os conceitos teológicos, que são dialeticamente tornados profanos.

O conteúdo do *Trauerspiel* está indissolúvelmente relacionado com a forma fragmentada da exposição alegórica, como já foi destacado anteriormente. Ao se investigar o significado das cenas de martírio e crueldade, constata-se que é sob essa forma, como corpo martirizado, despedaçado, fragmentado, que “a significação autêntica, fixa e escritural” (BENJAMIN, 1984, p.240) do corpo humano se torna legível. Somente no fragmento há possibilidade de metamorfose emblemática, de aquisição de significação e importância. E a “alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver.” (BENJAMIN, 1984, p.241)

Do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver. Não somente com a perda dos membros e com as transformações que se dão no corpo que envelhece, mas com todos os demais processos de eliminação e purificação, o cadáver vai se desprendendo do corpo, pedaço por pedaço. Não é por acaso que são exatamente as unhas e cabelos, cortados do corpo como algo de morto, que continuam crescendo no cadáver. Um *memento mori* vela na *physis*, a própria *mneme*. A obsessão medieval e barroca com a morte seria impensável se se tratasse de uma reflexão sobre o fim da vida humana. (BENJAMIN, 1984, p.241)

A dor física do martírio comporta ainda outra probabilidade: é o sinal da proximidade da morte, quase condição de sua consumação e a morte é elemento fundamental da alegorização. Para a dramaturgia seiscentista, mostra Benjamin, a morte não é fim mas início do reino da significação. O príncipe “barroco” encontra-se assim em profunda meditação cujo fundo melancólico é decorrente do intercâmbio incessante em sua atividade de poder entre tirania e martírio.

Os poetas barrocos apresentam (*Darstellung*) no drama (*Trauerspiel*) a natureza transitória da história humana sob a forma de alegorias. E esta representação (*Repräsentation*) indica a história humana não como inserida no plano divino da história da salvação, mas como experiência da morte, da ruína, da catástrofe. O homem encontra-se desolado entre os objetos mortos e apenas na alegoria descobre uma possibilidade de redenção que, no entanto, não elimina o sentimento de melancolia, pelo contrário, este se torna uma força necessária, constituidora do processo de alegorização.

O drama barroco alemão (*deutschen Trauerspielen*) é ele mesmo uma ruína. Destroço da ideia de *Trauerspiel*. É um amontoado de escombros, fragmentos alegorizado por um espectro do futuro: Walter Benjamin.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Apres. Notas Sérgio Paulo Roanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. La raison baroque. **De Baudelaire a Benjamin**. Paris: Galilée, 1984.

DUFOUR-EL MALEH, Marie-Cécile. **Angelus Novus. Essai sur l'oeuvre de WB**. Brüssel: OUSIA, 1990.

GINSBURG, Carlos. **Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História**. Trad. Federico Carotti. 3ª reimpressão. Companhia das Letras, 1989.

GUGLIELMINETTI, Enrico. **Walter Benjamin: tempo, ripetizione, equivocità**. Milão: Mursia, 1990.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei. Um estudo sobre teologia política medieval**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHMITT, Carl. **Political Theology. Four Chapters on the Concept of Sovereignty**. Transl. George Scwab. London: MIT Press, 1988.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. Rev. técnica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TROELTSCH, Ernst. **El Protestantismo e o Mundo Moderno**. 2. ed. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.