



HISTÓRIA, CULTURA E *TROMPE L'OEIL*: O BARROQUISMO ALEGÓRICO DO DEUS ABSCONSO PROJETADO NA INDEFINIÇÃO DA MODERNIDADE

Tereza de Castro Callado*

Resumo – A perda do *ethos* representada na ideia do *Trauerspiel* caracteriza, no pensamento de Walter Benjamin, a *facies hippocratica* da história. Esse conceito de *physis* do século XVII é interpretado como a pré-história do processo de desfiguração da cultura em barbárie no seu estágio tecnicista. O fenômeno da estagnação conceitual em que o conhecimento foi indevidamente apropriado (*Haben*) repercute no estado de indefinição, gerando, por um lado, a melancolia e, por outro, a reflexão.

Palavras-chave: Benjamin. História. Cultura. *Ethos*. Melancolia.

A camada metafísica do *Trauerspiel* descoberta pelo trabalho filológico de Walter Benjamin sobre a dramaturgia alemã do século XVII traz à tona o sentimento de desamparo da mentalidade da época que transpira do conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) daquele gênero estético. Esse sentimento está diretamente relacionado à rigidez de inspiração luterana, então associada à responsabilidade do cristão, segundo as teses afixadas no portal da Catedral de Wittenberg. Se, por um lado, o conteúdo dessas teses desacreditava a graça da indulgência atribuída à ação, por encontrar nela um elemento de interesse que não condizia com a atitude penitente do cristão, acirrou, por outro, o abismo entre o ser e a existência. Se a esfera da crença gerou o fortalecimento de uma vida interior, que produziu, na época, a *hegemonia cristã incontestada*, mesmo assim ele não foi capaz de dissipar, na constituição da criatura, a contradição imanente do homem, nunca antes do barroco tão dilacerantemente projetada no claro-escuro do conflito entre as duas crenças – católica e luterana – e tão bem representada na pintura, sobretudo na expressão holandesa do lusco-fusco, na indefinição do contorno, no realce alarmante da transitoriedade, e de uma polarização abissal entre bem e mal, destino e fé. Essas duas ordens se esbatiam, exacerbando as contingências da condição de mortal. Nesses poucos sintagmas, podemos encontrar as palavras-chave que

* Professora de Filosofia da Universidade Estadual do Ceará (Uece). E-mail: mterecall@yahoo.com.br

determinam o esforço heroico do século XVII de conviver com a contradição natural do mundo e da criatura entre a ordem desejada e o movimento natural do mundo e das coisas. Se a ordem deveria pôr fim ao tumulto nascido no calor da doutrina, gerado pelo conflito entre Reforma e Contrarreforma, e debelar o caos das guerras civis religiosas, a dinâmica da razão arrebatava o homem às suas antigas convicções e o deslocava ao espaço de um cosmo onde a terra perdia o seu lugar privilegiado, de acordo com a crença medieval, de centro do universo, com as descobertas recentes de Copérnico entronizando o sol como ponto central, o que concederia, mais tarde, a Luís XIV, na França absolutista, a alcunha máxima de Rei Sol. As investidas de uma hegemonia contra outra não oferecem perspectiva conciliatória. Perde-se o ponto de referência de uma verdade. Vive-se uma época de indefinição, porque, embora o Renascimento e a Reforma tenham destronado as crenças que caracterizavam o medieval, o poder da Igreja Católica, em sua expressão teológica, continuou forte suficiente para esbater-se com o novo plano espiritual representado pelo protestantismo. Além disso, a seqüela deixada pelos conflitos em que se dilui a antiga coesão da teocracia medieval apenas empalidece diante do novo adversário que vem surpreender o espírito da época: o pensamento cartesiano. Ele é, agora secularizado, o instrumento regulador instalado no pensamento e deve assumir a responsabilidade de administrar a vida política, desvinculando-a da religião. Surge a Razão de Estado, que, de certa forma, aplacava o "ideal extravagante da paixão teocrática do barroco" (BENJAMIN, 1984, p. 91)¹. Mas o prestígio da racionalidade não consegue contornar as consequências da cisão e, antes de determinar e consolidar uma nova orientação, desloca o foco da autoridade, e esta passa a ser interrogada. O dualismo da época encontra, na verdade, sintonia nas doutrinas de influência entre corpo e alma de Descartes (BENJAMIN, 1984, p. 241). E se, por um lado, o intento da política é coibir iniciativas de sublevação como a Fronda, com vista ao restabelecimento da ordem, cresce, por outro, a insatisfação do espírito do tempo, atrofiado em uma atmosfera impermeável a qualquer apelo e estéril a qualquer promessa. Brota daí um traço espiritual ímpar, em que evolui o drama barroco. Nele a aparência caótica da natureza apenas encobre uma tessitura de leis próprias que não se deixam reger no império da racionalidade. Ele é esse esforço titânico de superar as antinomias entre uma ordem necessária e a propriedade dinâmica da natureza. O drama barroco do século XVII, antes de ser uma interrogação, surge como uma resposta para a dor de uma realidade que apenas pode ser representada na alegoria. Ele consiste na ideia, antes de ser conceituado. Isso vale como crítica à fossilização do elemento conceitual para dizer o todo. E como a ideia se deixa reconhecer pelos fenômenos que circulam em torno dela sendo simultaneamente reflexão e rigidez: espontaneidade da reflexão que rompe com o "mundo imutável e eterno de Aristóteles", e rigidez difícil de ser rompida devido ao estatuto

1 - Com a paz da Westfália, em 1648, finalmente se separam Igreja e Estado.

moralizante do pensamento luterano, pois "a vida é medo e ilusão". A expressão da indefinição barroca é o regaço em que história e natureza colidem e realizam sua imanência por meio da representação. Que só pode ser pensada na figura linguística da alegoria, como aquela plausível em dizer a inesgotabilidade da natureza e contornar a complexidade que o mundo da época exige. Ela reproduz não apenas aquele traço eruptivo da tragédia que diz respeito, no plano individual, ao destino de toda criatura. Trata-se aqui de todas as criaturas, abandonadas à graça da salvação. Esse obstáculo a estimula a ir buscar o sentido para além de si mesma. A ambiguidade e a diversidade de significados constituem a marca essencial da estética barroca que representa a *facies hipocratica* da história (BENJAMIN, 1993, p. 145). Portanto, compete à estética barroca o desvendamento da realidade histórica em imanência com a natureza – recurso que distancia o espírito do barroco do ideal renascentista.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin (1993) expõe a veiculação do drama barroco ao *destino da criatura*, em que desaparecem os traços da tragédia antiga, ditada pelas moiras para ceder seu lugar à marcha de catástrofes da história, gerada pelo poder de um homem sobre outro.

Se fosse possível exorcizar o drama dessa época de todo o adereço sem prejudicar-lhe a essência, revelar-se-ia uma moralidade estoica que esse momento histórico, por medida de secularização, induzida pela Contrarreforma, exigiu que fosse velada no pretexto profano. Em um estado de coisas em que a "expressão imediata e autêntica do homem está excluída" (BENJAMIN, 1993, p. 60) e uma vez que a experiência com o sentido atrofiou, vive-se uma época de convenção: a alegoria é expressão da convenção para registrar essa melancolia sobretudo ao reconhecer que o conceito ainda é o único veículo por meio do qual o mundo se dá a conhecer, portanto: "A alegoria é o único divertimento... que o melancólico se permite" (BENJAMIN, 1993, p. 163)².

Com a alegoria, o melancólico tem a possibilidade de encontrar um sentido para as coisas. Nesse caso, ela se confunde com a indefinição. Isso significa que a alegoria, no drama, expande o sentido para além do ser significado. Muitas vezes, no lugar de um desfecho, o drama termina com um "apelo": "As interpretações alegóricas estão proibidas, pela culpa, de encontrar em si mesmas o seu sentido" (BENJAMIN, 1984, p. 247)³. A culpa consiste em trair o mundo em busca do saber, uma vez que o saber é posse. Ao fragmentar os bens da tradição, a alegoria libera, com esse expediente, a possibilidade de recuperar sua verdade. A estrutura alegórica consiste no contraste entre a concepção cristã de uma *physis* culpada e uma *natura deorum*. É de forma melancólica, mas também enigmática que a alegoria encara o

2 - "Ist doch Allegorie das einzige und das gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich bietet."

3 - O destino só se torna inteligível como categoria histórico natural no espírito da teologia restauradora da Contrarreforma. A alegoria situa o processo histórico, como destino, no plano da culpa adamítica (BENJAMIN, 1993, p. 108).

destino como *enteléquia do acontecimento na esfera da culpa* (BENJAMIN, 1993, p. 153). A relação antinômica desse recurso estético está no abandono do homem à fé e, apesar da melancolia, no desejo recôndito de "prazer e uma paz duradoura" (MÉCHOULAN, 1985, p. 183). A alegoria moderna absorve o drama da alegoria do século XVII e o processa de forma atualizada, imersa na aporia da época, isto é, com intensidade política. Sobre aquele, diz Benjamin (1993, p. 73):

O que é decisivo na tendência barroca de fugir do mundo não é a antítese entre a história e a natureza, mas a total secularização da história no estado de Criação [...]. A história migra para a cena teatral⁴.

A noção de história do século XVII é caracterizada pela justaposição de ícones, pela coleção de objetos memoráveis (BENJAMIN, 1993, p. 73). Na realidade, a história é "panoramática", a chave para sua compreensão está no cenário. Na perspectiva de uma compreensão, o alegorista vai contemplar, entre os adereços, os objetos dispersos e os fragmentos de um mundo de onde o valor emigrou e que dessa forma se esvaziou de toda significação. Esses objetos emblemáticos se acumulam sobretudo na corte. Ela é o palco de intrigas e disputas, e detém, por isso, um poder de dramaticidade, cujo personagem principal é o soberano. Com base nessa observação, Benjamin (1993) propõe a representação (*Darstellung*) para o método da investigação filosófica. A compreensão da história encontra-se nas cenas que se desenrolam em torno do drama do século XVII. Nesse teatro de natureza lúdica – *Trauerspiel* –, como se chama o drama alemão desse período, *Trauer* significa luto, e *Spiel*, jogo. O drama é jogo com o qual se pode dissipar a tristeza que acomete o príncipe diante da exigência de uma decisão irrevogável. Essa *acedia* atinge mais profundamente o príncipe. Ele vivencia uma situação ambígua: encarna a história e pertence à ordem da criação. A natureza é submissa ao tempo que "tudo destrói", mas é também "o caminho pelo qual se pode escapar do tempo" (BENJAMIN, 1984, p. 114-115). Salvar as coisas para a eternidade é um traço que mostra a alegoria como uma "semente cristã". Mas o barroco substitui a aspiração medieval à eternidade pelo desejo de uma intemporalidade, que se realiza na fruição do instante diante dos jogos e espetáculos:

"O espetáculo pastoral dispersa a história como um punhado de sementes no solo materno" (BENJAMIN, 1993, p. 73)⁵, expressando o caráter efêmero do tempo, e, simultaneamente, nele, a criatura se aliena da situação de conflito, pois, uma vez que o acontecimento

4 - "Denn nicht die Antithese von Geschichte und Natur, sondern restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande hat in der Weltflucht des Barock das letzte Wort [...]. Die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein."

5 - "Und gerade Schäferspiele streuen die Geschichte wie Samen in den Mutterboden aus."

histórico não representava nenhum modelo a ser seguido, a criatura era o único espelho em cuja moldura o mundo moral se revelava⁶.

Uma noção de responsabilidade política em que todos têm obrigação diante da *res publica* era desconhecida do barroco. A participação do súdito consistia na obediência às determinações do soberano. Como "toda a história era desprovida de virtude" (BENJAMIN, 1984, p. 114), desponta, nessa época, a necessidade de se regular a história pela lei, como instância última de ordenação e medida, uma vez que a criatura não representa nenhuma garantia nessa direção. No entanto, contraditoriamente, "a criatura era o único espelho em cuja moldura o mundo moral se revelava". Já na Antiguidade, a alegoria constituía representação (*Darstellung*) emblemática de um sentido. Ela é, portanto, expressão da convenção.

O desnudamento, vetado na era medieval como símbolo do demoníaco, foi interpretado pela exegese barroca como emblema do desnudamento da virtude. Diante dessa situação, o príncipe deve fazer com que se cumpra a norma. O barroco desenvolveu a noção de culpabilidade – para aquele que não cumprisse as determinações do monarca – em oposição à noção de responsabilidade. Esta cabia unicamente ao soberano, na direção do poder (KOSELLECK, 1999, p. 23).

Para a época, toda a vida histórica era desprovida de virtude. A virtude nunca apareceu de forma menos interessante que nos heróis desses dramas barrocos, que somente pela dor física do martírio podiam responder ao apelo da história (BENJAMIN, 1993, p. 72).

O sofrimento é o apelo ao interior dos personagens do drama barroco. A forma como a natureza da criação é estruturada na melancolia distancia-se completamente da concepção rousseauiana (BENJAMIN, 1993, p. 72), baseada no princípio de uma natureza pura. A natureza representada na corte se aproxima da noção hobbesiana em que a consciência é *causa belli civilis* e se transforma em moral privada: "*Auctoritas, non veritas facit legem*" (É a autoridade, não a verdade, que faz as leis) (KOSELLECK, 1999, p. 30). A lei é o ponto arquimediano, única referência na realidade política (KOSELLECK, 1999, p. 31) devastada por disputas do século XVII, uma vez que a criatura é marcada pela fragilidade. A dissipação do *taedium vitae* oriundo dessa realidade só pode ser encontrada no esforço contemplativo motivado pela reflexão que o melancólico encontra na alegoria:

O olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante. [...] Não é por acaso que o objeto desse exame é o torso. Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino (BENJAMIN, 1993, p. 154)⁷.

6 - "*Der Kreatur ist der Spiegel, in dessen Rahmen allein die moralische Welt dem Barock sich vor Augen stellte*" (BENJAMIN, 1993, p. 72).

7 - "... da verwandelt mit einem Schlage der allegorische Tiefblick Dinge und Werke in erregende Schrift. [...] Nicht umsonst vollzieht sich das am Torso. Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelehrtheit drauf trifft."

A descontinuidade projetada na estrutura do texto alegórico que visa, em primeira instância, ao desnudamento álgido da condição da criatura na ambivalência história-natureza é descoberta na própria constituição da memória, na anamnese que interfere sobre o efêmero para prolongá-lo. Só pela reminiscência é possível à alegoria apontar para a verdade, uma vez que a filosofia "não pode se expressar no tom de revelação" (BENJAMIN, 1984, p. 59). Dessa forma, a obra "mortificada" pela crítica renasce no seu elemento eterno, na beleza que dura enquanto objeto do saber. Nela,

O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmo interior se resseca. Nos rebus áridos que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja (BENJAMIN, 1993, p. 154)⁸.

Essa intuição está na origem (*Ursprung*), que contém a história do indivíduo, porque, no conceito de origem, "a história é aberta". Mesmo na sua aparência incompleta, o fragmento (torso) evoca a figura inteira. Na visão da Idade Média, o mundo cristão é capaz de ver na morte o início de uma nova vida. A alegoria daquela época é didática e mística. Na alegoria barroca, o destino conduz à morte. Ela é expiação, expressão da sujeição da vida culpada à lei da vida natural. Mas também expressão máxima de possibilidade de sentido, na perspectiva teológica assimilada pela estética alegórica. Esse vínculo nos chega até hoje, embora a teologia não se apresente na sua transparência. Ela se deixa conhecer, na alegoria moderna, no jogo de desvelar-encobrir e não como discurso revelado do dogmatismo religioso da tradição. Isso explica por que, na alegoria do século XVII, embora "o destino seja a força elementar da natureza interferindo no processo histórico, não é só natureza: o Estado de Criação reflete o Estado de Graça" (BENJAMIN, 1993, p. 110)⁹.

Numa época de indefinições, é preciso trair a sua crença para sobreviver. É assim que a alegoria se comporta com o objeto. Ela o fragmenta para que o sentido possa sobreviver pela ausência. Na esfera da política, trai-se para se sobreviver não em si, mas pelo Estado absolutista, diz Koselleck (1999). Nessa situação, a consciência pode matar. A indefinição alterna os papéis de vítima e de carrasco, como num jogo (KOSELLECK, 1999, p. 23). A habilidade de dizer outra coisa da alegoria coincide com a assimilação dos extremos, o que corresponde, na realidade da corte, à dupla face do príncipe, ou seja, por um lado, na dignidade concedida por Deus e na miséria de sua condição, e, por outro lado, na contradição da situação do

8 - "Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet, in den dünnen Rebus die bleiben, liegt Einsicht, die noch dem verworrenen Grübler greifbar ist."

9 - "Es (Schicksal) ist die elementare Naturgewalt im historischen Geschehen, das selber nicht durchaus Natur ist, weil noch der Schöpfungsstand die Gnadensonne widerstrahlt."

monarca, como dono do poder e tirano, e contrariamente símbolo da fragilidade da criatura. Lembra Benjamin (1993, p. 53) que o que fascina, no drama, é a oscilação da condição do príncipe: "a abjeção de sua personalidade" encontra seu extremo *na convicção da época quanto à força sacrossanta de sua função*¹⁰. Como exemplo do primeiro caso, Benjamin cita Herodes. A corte que deveria funcionar como último reduto da ordem é o palco da traição. Cresce nesse espaço a responsabilidade do monarca. Ele encarna a história, a ordem. Quando, a contragosto da Cúria, caiu a teoria teocrática do Estado, foi reconhecida a inviolabilidade absoluta do monarca. O privilégio que lhe dava a condição de *legibus solutus* (liberado da lei) o obrigava ao dever de manter a paz ao se fazer fidedigno, mas estava simultaneamente preso à lei (*legibus alligatus*) por imposição da dignidade de que é investido. É por isso que o drama barroco realça esse aspecto do caráter do governante como a virtude da 'απαθεια' (apatia), ausência de paixões, na linguagem estoica. O tirano e o mártir são a face de Jânus do monarca¹¹. Sua vontade pessoal não lhe dá direito de intervir. A virtude do príncipe era vista como um expediente para a manutenção do governo, sem representar qualquer sinal de moralidade. O dever de fazer-se crível está inteiramente a serviço da soberania que exige a todo custo impedir o estado de exceção. A posição de legislador o obriga a uma decisão, a uma posição irreversível, seja sobre o destino de um súdito ou do reino. Dessa forma, o século XVII viu emergir na figura do príncipe o poder divino. O súdito é isento da responsabilidade política, que cabe inteiramente ao soberano. Segundo Frédéric Atger, o príncipe é o Deus cartesiano transposto para o mundo político, lembra Benjamin, e como tal zela pela estabilização da história, na Razão¹².

"A paixão teocrática do barroco é incompatível com sua Razão de Estado", diz Benjamin (1993). A separação entre moral e política não deixa que se perceba a virtude pessoal do monarca. Seu luto originado na percepção de sua fragilidade, como mortal, em contraste com a extrema responsabilidade da sua função – embora ele possa dispor da vida de seus súditos – e justamente realçado nessa contradição – constrange-o a governar sob o estado de exceção. O episódio da sujeição de Cristo à lei é a imagem modelar em que se projeta a situação de dualidade vivenciada pelo príncipe, que se encontra acima da lei, embora na obrigação *ex officio* de venerá-la por amor à equidade e não por medo ao castigo. O direito romano proclama o rei isento de qualquer obrigação perante a lei. Sua virtude está diretamente ligada à função de preservar o bem-estar da *res publica*, portanto a uma política para a qual não se impõe a sua *privata voluntas*. Não é por acaso que o cenário da alegoria é a

10 - "Immer von neuem fasziniert im Untergang des Tyrannen der Widerstreit, in welchem Ohnmacht und Verworfenheit seiner Person mit der Überzeugung von der sakrosankten Gewalt seiner Rolle im Gefühl des Zeitalters liegen." Essa contradição explica o abismo que se situa entre significado e significação, na alegoria.

11 - "Tyrann und Märtyrer sind im Barock die Janushäupter des Gekrönten" (BENJAMIN, 1993, p. 51).

12 - "Le prince est le Dieu cartésien transposé dans le monde politique" (BENJAMIN, 1993, p. 77).

corte, como lugar de disputa e intrigas, e contraditoriamente emblema da ordem. A alegoria explora a essência ambígua que exala da constituição do príncipe como criatura e simultaneamente representante de Deus na terra. Coincide com sua relação com a lei, que consiste em venerá-la sem submeter-se a ela. E o mesmo sentido dúbio se estende à vida pragmática: o incentivo às artes e ciências no século XVII desenvolve-se no espírito de *vanitas* e na prática do *carpe diem* exercidos ao lado do sentimento de perecibilidade da criatura dentro do espírito da história-natureza do barroco, intensificado pela aspiração à transcendência. Essa situação de ambiguidade faz do "príncipe o paradigma do melancólico" (BENJAMIN, 1993, p. 123)¹³, mas também, por sua função, emblema da lei. Um príncipe sozinho, sem o reino, é a criatura em sua fragilidade e é "destruído pela inércia do coração" (BENJAMIN, 1993, p. 135)¹⁴. A indecisão diante de uma resolução difícil é a *acedia*. O barroco tem consciência da responsabilidade e da solidão que seu cargo exige. Por isso, ele procura o preenchimento do espaço com o adereço, o preenchimento do emblema com o sentido e do cotidiano com as festividades. Seu tempo é um tempo fechado, representado por uma serpente alada mordendo a própria cauda. Não existe projeção para o futuro como existe na noção temporal linear do progresso até a utopia ou na concepção cristã até a redenção. O barroco não conhece escatologia. O mundo se resolve no presente, por isso o prazer do melancólico é a alegoria. Ela proporciona ao melancólico a reflexão (*grübeln*), que em alemão significa ruminar, isto é, pensar e repensar de natureza orgânica. Mas essa reflexão é mesmo assim o ato de contemplar a Ideia. Em *Melencolia I*, quadro de Albert Dürer, a melancolia está associada a influências astrais, ao poder de Saturno sobre o temperamento. Mas um quadrado mágico, o signo planetário de Júpiter, opõe-se às tristes forças de Saturno. A partir dessa dualidade, Benjamin (1993) aborda a multiplicidade de significados que pode existir no interior da alegoria. A magia de Júpiter exorciza a tristeza de Saturno da mesma forma que o bobo da corte dissipa com passes lúdicos a melancolia do príncipe. Mas um príncipe não pode exteriorizar sua perplexidade, sob o risco de ter constatada a fragilidade e neutralizado o poder real, como Shakespeare a desenvolve em *Rei Lear*. Quando o rei, despojado do cetro, do manto e da coroa, vai até o celeiro saber como vive o bufão, atinge, com o gesto nobre, o mais alto grau de dignidade real, mas contraditoriamente deixa de ser reconhecido como rei por não estar usando as insígnias reais. Falta-lhe o emblema. Se o pensamento de Shakespeare inaugura com essa contradição uma estética para a realidade do seu tempo, desponta, nessa aporia incorporada pela identidade – em que a aparência precede a substância –, uma estética para a modernidade. Com a finalidade de desmistificar a tragédia que se estabelece

13 - "Der Fürst ist das Paradigma des Melancholischen." No livro IX de *A República*, Platão reconhece uma situação ambígua no poder tirânico: o príncipe tirano depende da servidão dos súditos e está, com isso, fadado à infelicidade.

14 - "An der Trägheit des Herzens geht der Tyrann zugrunde".

no sentido fixo – o rei só é reconhecido pela sua aparência real –, o olhar irônico da alegoria transforma em desafio para si mesma essa cristalização do sentido e procede mineralizando-o para que nela qualquer coisa possa significar outra¹⁵.

Para os artistas do barroco, a natureza é o essencialmente efêmero, o que vai dar origem à noção de fragmento. A imagem alegórica é fragmento. Ela espelha a condição da criatura na representação da decadência da *physis*, perecível, incompleta, em contraste com a concepção de totalidade do classicismo, em que a tragédia introduz uma interrupção na ordem harmoniosa do cosmos, e onde o herói tem que cumprir seu destino individual.

Pela própria essência, era vetado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto, despedaçado (BENJAMIN, 1993, p. 154)¹⁶. A alegoria barroca assume, na vertigem, a fragilidade diante do abismo em que a vida se constitui, de onde a criatura se aliena na atração que o jogo exerce sobre si. Mas a imagem assumida pela alegoria para a descoberta de um sentido é também runa, isto é, pedra de natureza esotérica. Da mesma natureza mítico-mágica encontramos na concepção do *Trauerspiel* o artifício, que pode neutralizar a tristeza da mesma forma que pode desmistificar o herói, na medida em que o destino cumprido por ele divide-se entre todos os homens, é o destino da criatura, a que pertence também o soberano. A melancolia do príncipe é mais profunda, porque ele não pode expressá-la, ao sentir-se pertencente à ordem do destino, como qualquer mortal. Ele deve manter sua dignidade de soberano. Diz Benjamin que a fisionomia rígida da natureza continua soberana, e a história encarnada pelo príncipe, presa no adereço cênico. O príncipe tem que cumprir seu papel. Ele é um mortal que se fez personagem. A tristeza do personagem do drama se mostra na arte do prestidigitador, no jogo cênico, pois ele só tem direito à representação da dor. Não existe solidariedade à sua dor. Daí sua atitude estoica. Embora a dor seja a de todos os mortais, cabe-lhe, segundo a teoria leibniziana da mônada, em forma de microcosmo, incomunicável. Sabe-se que o drama é uma ideia:

E a ideia é mônada. O ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das ideias... nela reside preestabelecida a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva (BENJAMIN, 1993, p. 30)¹⁷.

15 - Enquanto para Hegel (1993) o belo é a realização sensível da Ideia, para Benjamin, a verdade sobrevive na obra de arte. O processo de dessubstancialização do valor em que o sentido muda de um objeto para outro é compatível com o método da alegoria. Sua sensibilidade mimética à cultura só lhe permite encontrar a significação para além de si mesma, uma vez que a cultura aprisiona, em vez de permitir a emancipação.

16 - "*Unfreiheit, Unvollendung und Gebrochenheit der sinnlichenn und Gebrochenheit der sinnlichen der schönen Physis zu gewahren, war wesensmäßig dem Klassizismus versagt.*"

17 - "*Die Idee ist Monade. Das Sein, das da mit vor- und Nachgeschichte in sie eingeht gibt in der eigenen verborgen die verkürzte und verkunkelte Figur der übrigen Ideenwelt.*"

No processo de mimetização em que a alegoria se reconhece na natureza, a identidade dos personagens é a ruína, e como ruína se identifica no palco da história, uma vez que a vida para ele é ilusão, como comprova o drama espanhol *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, mas também representação na qual existe o caminho para o saber, que é verdade. "A beleza que dura é um objeto de saber, e nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido" (BENJAMIN, 1993, p. 159)¹⁸.

Para conhecer a beleza duradoura, é preciso que a obra de arte se torne ruína. É ao consumir-se o conteúdo objetivo (*Sachgehalt*) da obra de arte, que se dá a conhecer seu conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*). A beleza durável é um objeto de saber. Cabe à filosofia desvelar a verdade que existe nesse objeto belo: "a filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida na obra de arte" (BENJAMIN, 1993, p. 159)¹⁹.

A obra de arte é o rastro (*Spur*) de uma época. Existe, na estrutura de toda obra de arte, um caráter histórico, liberado pelos "conteúdos factuais": a expressão política, ideológica e metafísica de uma época. A crítica filosófica deve mostrar que a função da estética é transformar esses conteúdos factuais, de valor histórico, em conteúdo de verdade (de caráter filosófico). Portanto, na obra de arte, pode aparecer a verdade, porque esta não tem um fim além de si mesma, não possui intenção. Sob esse ponto de vista, esclarece-se a diferença entre símbolo e alegoria. O símbolo é prisioneiro de um significado fixo. A alegoria atua de forma mimética sobre a realidade civilizatória: a fragmentação e a pluralidade de sentidos fazem parte dessa metodologia para questionar o saber. A obra de arte precisa morrer, tornar-se ruína (*Bruchstück*) para que seu conteúdo de verdade apareça. "Se desde sempre a natureza esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica" (BENJAMIN, 1993, p. 145)²⁰.

A alegoria é a princípio um expediente estético-figurativo indissociado do símbolo, portadora do recurso, na Idade Média, didascálico-místico²¹. Ao empalidecimento dessas propriedades na era posterior aglomeram-se outras com forte remanescente laico, incompatível, por razões teocráticas, com o dogma da fé. Benjamin recorre a ambas as qualificações para revitalizar o conceito. Para adaptá-lo à recuperação das coisas para a eternidade, inclui o questionamento do saber – tal como é concebido no nosso estágio cultural. Na Bíblia, o conhecimento vem ligado à ideia do mal, pois Demônio significa aquele que detém o conhecimento.

"Aquele mundo que se entregou ao espírito de Satã, traíndo-se, é o mundo de Deus. O alegorista o desperta no mundo de Deus" (BENJAMIN, 1993, p. 208)²². O saber no mundo

18 - "... (es) steht fest, dass ohne Wissenswürdiges im Innern es kein Schönes gibt".

19 - "Die Philosophie darf nicht versuchen, es abzustreiten, dass sie das Schöne der Werke wieder erweckt".

20 - "Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher".

21 - O fim pedagógico da alegoria medieval, na escolástica, a quem cabia a função de ensinar, é transposta para a esfera profana do barroco, com a expropriação dos bens eclesiásticos, motivada por Lutero. E uma vez secularizada, essa dimensão, agora laicizada, e não mais sacra (da alegoria), encontra respaldo na Paz da Westfália em 1648, quando Estado e Igreja finalmente se separam.

22 - "... jene Welt, die sich dem tiefen Geist des Satan preisgab und verriet, ist Gottes. Im Gottes Welt erwacht der Allegoriker".

profano é expresso pelo conceito. Uma vez que a alegoria possuiu na tradição um fundamento teológico, fragmenta o saber para descobrir no fragmento a possibilidade de encontrar o ser indefinível da verdade: "a verdade esquivava-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber" (BENJAMIN, 1993, p. 11)²³.

Para a teoria da alegoria de Benjamin (1993, p. 52), o saber é posse. Já a essência da verdade é de outra natureza: ela nunca perderá sua validade. Platão apresenta a verdade no *Symposium* como o "conteúdo essencial do belo", diz Benjamin (1984, p. 52). A incompatibilidade da essência *sui generis* da verdade com o conceito só permite que ela se revele num lampejo a que Benjamin (1993, p. 13) chama de iluminação profana: "Só este (Eros) pode testemunhar que a verdade não é desnudamento que aniquila o segredo, mas revelação que lhe faz justiça"²⁴.

Para tanto, a verdade não pode prescindir do conceito, único veículo pelo qual o conhecimento se dá ao mundo exterior, uma vez que a empiria não tem acesso à ideia. A alegoria, de natureza enigmática, por se basear também no princípio luterano da salvação, fundamentado em desígnio divino, zela pelo sentido que se situava para além da significação assumida pela palavra. O alegorista, para quem a verdade é bela, ultrapassa as regiões labirínticas da linguagem e se dirige ao outro, descerrando e tornando presente o particular, na medida em que o convida a integrar o reino da significação.

Conta Benjamin (1993) que os eruditos da época, talvez por considerarem a obra de arte como um milagre, acumulavam, sem nenhum rigor, os fragmentos, como se esperassem que dali surgisse, num passe de mágica, a significação, pois é mais ou menos assim que deve funcionar a alegoria para aquele que busca a verdade na obra de arte. A dispersão motiva a busca de um sentido. A desagregação chega a constituir o título de um drama, *A corte confusa*, e é também com o mesmo vocábulo "confusão" (*Wirrwarr*) que Friedrich Maximilian Klinger definiu o drama que deu nome ao *Sturm und Drang*. É nesse espírito de imprevisibilidade que possui o labirinto que está inserido o culto ao livro: quando inacessível em um lugar, logo aparece em outro, como chama inextinguível. O valor da obra de arte está na chama que brilha enquanto a obra se consome. É essa a filosofia que a alegoria assume como ruína. "A beleza que dura é objeto do saber" (BENJAMIN, 1993, p. 159)²⁵.

O pressentimento do alegórico barroco que inicia os homens num saber herdado pelas contingências históricas da modernidade pode ser explicado também pela análise à *Melancolia I*, de Dürer (BENJAMIN, 1993, p. 128), em que os objetos do conhecimento dispersam-se inúteis em torno da melancolia, incapazes de colaborar na reflexão do melancólico, a

23 - "Die Wahrheit [...] entgeht jeder wie immer gearteteten Projektion in den Erkenntnisbereich".

24 - "... dass Wahrheit nicht Enthüllung ist, die das Geheimnis vernichtet, sondern Offenbarung, die ihm gerecht wird."

25 - "Schönheit die dauert ist ein Gegenstand des Wissens".

não ser para intensificar-lhe a inutilidade. Sabemos que o espírito que domina o barroco é o do luto, porque essa época experimenta a contradição da condição do homem como presença. Para o poeta barroco, a natureza é o eternamente efêmero, e só na transitoriedade o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história. Seu olhar perspicaz pode recolher num átimo de instante a redenção. Com o sentido de mostrar a transitoriedade da pompa, mas também sua superação (*Aufhebung*), os artistas da Renascença representavam as cenas do nascimento e da adoração de Cristo "nas ruínas de um templo antigo" (BENJAMIN, 1984, p. 200).

O próprio Cristo é colocado, com inexcusável sensorialidade, no plano do provisório, do cotidiano, do inconfiável [...]. A glória de um grande homem não perde nada quando se sabe que ele nasceu num estábulo e está envolto em fraldas, entre bois e burros (BENJAMIN, 1984, p. 205).

O barroco, sendo a arte do desperdício, excede-se no gesto. Seu traço é a grandiloquência, a fachada, a exaltação da aparência. Nele se aliena a interioridade, aliás inexistente, ou melhor, aliena-se do vazio intensificado pela fuga da substância, sempre buscada de novo no excesso. Por isso, a pluralidade de sentidos da alegoria moderna é herança da arte do desperdício no século XVII. É dessa forma mimética que ele se insurge contra a circunstância enganadora do novo que na verdade disfarça a perversão do sempre igual. Na alegoria barroca, o objeto alegórico é privado de sua vida. O alegorista apropria-se dele de forma ontológica. Armazena as coisas com a esperança de encontrar nelas um conhecimento oculto. Disso deriva sua paixão pelas bibliotecas. Elas lhe sugerem a possibilidade de algo que pode ser fixado em imagem.

Nos monumentos do barroco – as ruínas –, estão alojados alegoricamente os animais de Saturno, segundo Agrippa von Nettesheim (apud BENJAMIN, 1984). O cão é um deles. Sua natureza deixa uma possibilidade à interpretação que coincide com a ambiguidade, que é também a de Saturno: ele é leal, e o faro é marca de uma tenacidade peculiar, mas o baço – órgão vulnerável ao melancólico – é facilmente afetado nesse animal, provocando-lhe a raiva.

Mas a força da melancolia contém também ambiguidade. Se ela detém "o estado de espírito preso às entranhas da terra", sua "erupção" capacita a figura da alegoria para a rebeldia e para a apologia à exteriorização: "o barroco exalta as coisas antes que elas sejam entregues à consumação" (BENJAMIN, 1993, p. 48)²⁶.

"Se com a morte o espírito se libera, nela, o corpo é autorizado a significar. É como cadáver que o personagem do drama é reconhecido pela alegoria" (BENJAMIN, 1993, p. 193-194)²⁷.

26 - "*Es gibt keine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborene hauft und exalziert, bevor es sich dem Ende überliefert.*"

27 - "*... die Personen des Trauerspiels sterben, weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehen.*"

"O cadáver é o supremo adereço cênico" (BENJAMIN, 1993, p. 194)²⁸. Enquanto o símbolo é signo de ideias, "a alegoria é uma cópia dessas ideias [...] e não está livre de uma dialética correspondente" (BENJAMIN, 1984, p. 242). Na afirmação de Benjamin (1984, p. 242) sobre o emblema do que já passou, reconhece-se, além da dialética do cadáver como supremo adereço cênico, o remanescente da alegoria medieval como arte figurativa. Aplica-se também à passagem do fragmento à totalidade do sentido a imagem da caveira como a do torso. Ambos evocam o todo humano. O despojamento cristão se expressa na libertação do espírito pela morte – que representa superação da matéria, vista pela Idade Média como expressão do demoníaco. O cristianismo barroco tem uma sintonia com o cristianismo medieval na exaltação ao sofrimento físico, na desvalorização dos deuses da Antiguidade clássica e na preferência pela alegoria, ligados pelo mesmo objetivo religioso: a teologia da salvação, em que vai ser encontrada uma explicação para a essência da alegoria.

A alegoria aprofunda uma relação entre fragmentação e crítica ao aspecto emblemático do sagrado, que vamos encontrar no pensamento de Hofmannsthal (apud MARRAMAO, 1995, p. 35): "Nada há de sacro que seja puramente espiritual". Isso explica o êxodo do espiritual para a dimensão profana que desperta a atenção de Benjamin. Para compreender melhor essa realidade barroca, à primeira vista contraditória, uma vez que a alegoria se espoja na mundanidade para descobrir nela um sentido, embora passageiro, Benjamin (1993) cita a teoria de Hausenstein sobre a tendência, no barroco, à utilização de estratégia para assegurar-se mais rapidamente da metafísica – o que prova que o barroco não se libertou da teologia. Benjamin (1993, p. 48) ratifica essa ideia:

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 um dia de aniquilar a terra, numa catástrofe final²⁹.

Em *Imagens do pensamento*, Benjamin fala do caráter destrutivo:

O "caráter destrutivo" não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem que desobstruí-lo por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento.

28 - "Für das Trauerspiel des XVII J. wird die Leiche oberstes emblematisches Requisit schlechthin".

29 - "Die Jenseits wird entleert von alledem, worin auch nur der leiseste Atem von Welt webt und eine Fülle von Dingen, welche jeder Gestaltung sich zu entziehen pflegten, gewinnt das Barock ihm ab und fördert sie auf seinem Höhepunkt in drastischer Gestalt zu Tag, um einen letzten Himmel zu räumen und als Vakuum ihn in den Stand zu setzen, mit katastrophaler Gewalt dereinst die Erde in sich zu vernichten."

O excerto sobre o caráter destrutivo é antecipado na teoria da alegoria, em que o objetivo de encontrar saídas a induz a ver caminhos por toda parte, sobre os fragmentos, mesmo diante de um obstáculo ao sentido – no vazio.

Assim também, no *Laocoonte*, de El Greco, a nuvem sombria e pesada que paira sobre a cabeça do herói e seus filhos acorrentados por serpentes à terra deve expressar a situação em que o homem do barroco se vê tolhido à sua expressão autêntica e imediata. A alegoria busca o significado no grito inaudito que o herói não consegue exalar, de tanto horror. Esse grito surdo, que fica na intenção, deve percorrer os desvios da representação (*Darstellung*) até alcançar o sentido. A privação da transcendência impulsiona o espírito da época a aspirar, na espiritualidade, à realização do sentido, mas seu êxtase é ameaçado constantemente pela sombra de uma catástrofe. O fato de a alegoria ser convenção da expressão³⁰ deve-se a um remanescente esotérico-teológico na sua estrutura, pois o desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita – o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente – impele essa escrita a complexos de sinais, a hieróglifos... No exagero das metáforas, a palavra escrita tende à expressão visual.

É a dor da ausência de um sentido que a alegoria representa, e ela deve encontrar consolo para a renúncia ao estado de Graça, na regressão ao estado da Criação (BENJAMIN, 1993, p. 62). Isso impede o drama de assumir o elemento escatológico do drama religioso. É por isso que, no drama de Calderón de la Barca, o monarca tem o poder de redimir (BENJAMIN, 1984, p. 104) na medida em que aconselha: "Faze o bem!". Calderón vai além do drama barroco alemão nesse sentido. Nele a reflexão é capaz de manipular a ordem do destino, o que não é possível no drama barroco, em que o moralismo luterano não permitiu um "confronto entre a perplexidade terrena do homem e o poder hierárquico do príncipe", o que o impedia de assumir a fragilidade de criatura (BENJAMIN, 1984, p. 107). O conflito do príncipe é a acedia. Se não é lícito ao teatro secular de Calderón transpor os limites da transcendência, ele *tenta assegurar-se dela, por desvios, como num jogo*³¹. Da mesma forma que a virtude do príncipe exercida com fins de governo, outras imposições como "A pátria, a liberdade, a religião eram apenas pretextos para a asserção da virtude individual" (BENJAMIN, 1993, p. 70)³². A solução de conflitos éticos era confiada, no drama, principalmente em Lohenstein, à história natural, o que exigia dos eruditos o domínio das metáforas oriundas da história natural (BENJAMIN, 1993, p. 70). Revela-se a tendência à aspiração, no barroco, de uma intemporalidade paradisíaca, imanente à repetição natural, própria do ato constante da criação. Só ela pode abrandar o fluxo torrencial do tempo e não a eternidade, em que o barroco vê apenas

30 - "*Die Allegorie des XVII Jahrhunderts ist nicht Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention*" (BENJAMIN, 1993, p. 153).

31 - "*Wenn dennoch dass weltliche Drama an der Grenze der Transzendenz innehalten muss, sucht es auf Umwegen, spielhaft, ihrer sich zu vergewissern*" (BENJAMIN, 1993, p. 62).

32 - "*Vaterland, Freiheit, Glaube sind dieser nur die beliebig vertauschbaren Anlässe zur Bewährung der privaten Tugend.*"

a fixidez fria e irredutível do sempre igual, acolhido pelo símbolo. O tempo exerce um papel preponderante para o barroco. A experiência do transitório impregna toda essa estética, provocando o sentimento de que "o homem passa pela terra sem deixar vestígios, como o riso pelo rosto ou o canto dos pássaros pelo bosque" (BENJAMIN, 1984, p. 144).

"É a morte que marca a linha de demarcação entre a *physis* e a significação", diz Benjamin (1993, p. 145). A alegoria acompanha o fluxo do tempo dramaticamente móvel e torrencial (BENJAMIN, 1993, p. 144). E na sua versão mimética da modernidade, continua a acompanhar a velocidade tecnológica, tentando descobrir o Outro contra o "novo sempre-igual" e que jamais se fixa, devido à falta de consistência. A pressão da temporalidade e da transitoriedade vive a era emblemática. A alegoria tem urgência em tornar visível a última verdade descoberta. Na alegoria moderna, a imagem fala o que a escrita, gasta e desacreditada, não consegue mais expressar. O antigo amor pelo visual manifesta-se em representações visuais de natureza moral e política. Essa paixão da alegoria pelo imagístico tem sua origem em um tempo remoto quando simbologias místicas da natureza foram confiadas, em forma enigmática, a representações hieroglíficas, e essa forma é retomada na Renascença quando os eruditos utilizaram-se de símbolos (rebus) em monumentos dos logradouros públicos, colunas e arcos para comunicar fatos da vida política, em vez de sinais gráficos. Para Perio Valerian, "falar hieroglificamente é desvelar fatos de natureza divina e humana" (BENJAMIN, 1993, p. 149). Dessa forma, inteira-se a alegoria da história da criação à salvação. Acreditava-se que os "hieróglifos egípcios guardavam a tradição de iluminar certos aspectos obscuros da natureza", vetados ao homem comum. Pensa Opitz que o uso do enigmatismo preservaria a verdade descoberta, "com fins ao culto do temor de Deus, dos bons costumes e da boa conduta" (BENJAMIN, 1993, p. 151). É essa uma forma de zelar pelo essencial do sentido. A teologia encontrou na obra de Cassinus Polyhistor Symbolicus, sobre a escrita e o seu hermetismo, o meio adequado para preservar "as máximas de alta política relativas à sabedoria da vida" (BENJAMIN, 1993, p. 150).

Com a Reforma, o simbólico tende a desaparecer como expressão dos mistérios religiosos. Descobre-se que a propriedade da alegoria tanto se manifesta no elemento linguístico quanto na arte figurativa ou cênica da qual ela se origina. Ao comparar o símbolo com a alegoria, Benjamin (1993) descobre ser esta uma figura tardia, baseada em ricos conflitos culturais, quando perdido o sentido original da competência, na autoridade, e substituída esta pela autoridade hierárquica, e portanto, na alienação do sentido, o mundo mergulha outra vez no caos provocado pela queda.

O caráter desse dispersar-se é estampado no drama do século XVII. A alegoria tal como o barroco a concebeu traz impressa, na sua atuação labiríntica para a busca do sentido e aquisição da verdade, a acedia do príncipe diante de uma decisão de natureza irrevogável. O príncipe sofre de indecisão diante de uma atitude que ele deve tomar, portanto de um ato grandiloquente, que só compete à sua posição, entre Deus e o homem, e que o obriga à infalibilidade, apesar de sua constituição frágil de criatura.

"A tarefa do filósofo", diz Benjamin (1984, p. 59), "é restaurar, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega à consciência de si". Benjamin (1993) vê, nas ideias platônicas, palavras e conceitos verbais divinizados. Percebe que o drama barroco é uma ideia e que a ideia é "algo de linguístico". Mas uma vez que a filosofia não pode arrogar-se o direito de se expressar no tom de revelação, esse fim só pode ser cumprido por meio da anamnese³³, quando a ideia se libera da realidade, para poder, de novo, ter a capacidade de nomear, porque, contrariamente ao símbolo, a "apoteose barroca é dialética" (BENJAMIN, 1993, p. 139), enquanto o elemento significativo do simbólico é duradouro. Ele não permite o dinamismo. "A unidade do elemento sensível e do supra-sensível em que reside o paradoxo do símbolo teológico é deformada numa relação entre manifestação e essência" (BENJAMIN, 1984, p. 182), repara o filósofo, que, na tese sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, denuncia a iniciativa desse movimento de deformar o símbolo teológico. A estratégia de dissolver "a ética no mundo do belo, realizada na estética teosófica dos românticos" (BENJAMIN, 1984, p. 182) era uma tendência considerada fraudulenta desde o classicismo, em que o brilho de uma falsa harmonia, expresso no símbolo, camufla a verdade histórica. Estes desconheciam a indistinção entre escrita e alegoria e relegavam esta ao plano da imagem conceitual. A expressão do drama barroco é conferida à alegoria e não ao símbolo, uma vez que esta consegue transitar entre os extremos. O símbolo, tal como foi desenvolvido pelos estetas românticos "em busca de um saber do absoluto" (BENJAMIN, 1993, p. 138), apresenta-se como signo de ideias sempre igual a si mesmo, já a alegoria mergulha no abismo que separa o ser visual e sua significação (BENJAMIN, 1993, p. 144).

Se ao símbolo só interessa alcançar o humano na sublime plenitude do ser, a alegoria se imanta ao desenrolar da história no tempo para denunciar o que nela há de sofrido, de incompleto, de frustrado. A imagem que ela exhibe é a de uma caveira (BENJAMIN, 1993, p. 145), sob a forma de um enigma, pois o cerne da visão alegórica se compromete com o espírito do barroco na representação do cenário humano do sofrimento e do declínio. A experiência com a alegoria sateliza o núcleo da natureza na imanência que ela comprovou ter com a história da criatura. Superior à infração à moral no drama de martírio é a condição da criatura. Nele o estrangulamento da esperança é crítico da noção de utopia resultante do traçado linear da racionalidade, que emprestaria um sentido à existência. A alegoria se motiva no estágio de deliquescência civilizatória e perda do *ethos* histórico, sentido pelo barroco, a buscar a multiplicidade. A profusão de significados da alegoria, que chega a gerar o "desperdício", introduz a distorção das formas como marca da vertigem motivada por novas descobertas principalmente pelo expatriamento do centro, para sondar no periférico, no excluído, no marginal a

33 - O momento redentor no *Fausto* de Goethe não está ligado à fixidez *simbólica* do domingo de Páscoa, mas a um domingo da ressurreição, quando a memória, estimulada pelo repicar dos sinos de Páscoa, retorna ao mesmo domingo festivo da infância, pela *anamnese*.

possibilidade de significação, porque a verdade não possui fim nem intenção. Ela pode estar em qualquer lugar.

Nesse sentido, o método do investigador é representação das ideias, por meio de um desvio, o reino do particular, onde se aloja o fenômeno. Diz Benjamin (1993) que toda a arte moderna é alegórica, na medida em que ela quer revelar um conhecimento que não se mostra à primeira vista³⁴. A ideia permite que o drama barroco trabalhe com extremos. Somente uma teoria voltada para a representação das essências pode salvar a linguagem do perigo dos conceitos gerais como acontece com o símbolo. Amplamente desenvolvida e aperfeiçoada no drama barroco, a essência da alegoria está com certeza ligada à hipótese de ter o vocábulo barroco sua origem na palavra utilizada pelos eruditos medievais para identificar um raciocínio complicado de uma determinada estrutura lógica.

History, culture and *trompe l'oeil*: the allegorical baroque of God *absconso* designed upon the vagueness of modernity

Abstract – The loss of *ethos* represented in the idea of *Trauerspiel* characterizes in the thought of Walter Benjamin the facies hippocratica of history. This definition of *physis* of the XVII century is interpreted as the prehistory of the process of transformation of culture into barbarity in its technical stage. The phenomenon of conceptual stagnation in which knowledge is possession (*Haben*) reflects, in the state of vague stance, melancholy and the reflection.

Keywords: Benjamin. History. Culture. *Ethos*. Melancholy.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *O drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Imagens do Pensamento*. In: BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única Obras Escolhidas II*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

34 - *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, dá-nos um exemplo da persistência ao sentido por caminhos labirínticos. A catástrofe, à qual vai sucumbir o personagem Gustav von Aschenbach, é antecipada na imagem de uma capela mortuária em estilo bizantino, em que o escritor é despertado pelo desejo iminente de visitar Veneza. Já na cidade italiana, após a contemplação do belo representado pela figura nórdica de Tadziu, que personifica Eros, segundo descrição do próprio Aschenbach, este morre vitimado por cólera. A epígrafe que o livro traz é de Hartmann von Aue, escritor alemão medieval, "*Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode Anheim gegeben*" ("Aquele que contemplou o belo, este já pode entregar-se à morte"). Em *Morte em Veneza*, a morte é emblema da realização de Aschenbach no belo.

BENJAMIN, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

KOSELLECK, R. *Crítica e crise: uma patogênese do mundo burguês*. Tradução Luciana Villas-Boas Castello Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

MARRAMAIO, G. *Poder e secularização*. Tradução Guilherme A. G. de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

MATOS, O. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATOS, O. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Kant e Descartes*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MATOS, O. C. F. Imaginação e feitiço: metamorfoses da ilusão. *Discurso*, n. 29, p. 239-251, 1998.

MÉCHOULAN, H. *L'État baroque: 1610-1652*. Paris: Vrin, 1985.

Recebido em maio de 2015.
Aprovado em setembro de 2015.