

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**GABRIEL NUNES DE SOUZA JINKINGS**

**ALEGORIA E HISTÓRIA NATURAL NO *TRAUERSPIEL-BUCH* DE WALTER  
BENJAMIN**

GOIÂNIA  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

GABRIEL NUNES DE SOUZA JINKINGS

#### 3. Título do trabalho

ALEGORIA E HISTÓRIA NATURAL NO TRAUERSPIEL-BUCH DE WALTER BENJAMIN

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Nunes De Souza Jinkings**, Usuário Externo, em 03/02/2025, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Professor do Magistério Superior**, em 03/02/2025, às 12:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5137315** e o código CRC **FD36D69C**.

---

Referência: Processo nº 23070.000002/2025-37

SEI nº 5137315

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**GABRIEL NUNES DE SOUZA JINKINGS**

**ALEGORIA E HISTÓRIA NATURAL NO *TRAUERSPIEL-BUCH* DE WALTER  
BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Area de concentração: Filosofia

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da arte

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Milani Damião

GOIÂNIA  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Jinkings, Gabriel Nunes de Souza  
Alegoria e História Natural no Trauerspiel-Buch de Walter Benjamin  
[manuscrito] / Gabriel Nunes de Souza Jinkings. - 2025.  
129 f.

Orientador: Profa. Dra. Carla Milani Damião.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Filosofia (Fafil), Programa de Pós-Graduação em Filosofia,  
Goiânia, 2025.  
Bibliografia.

1. Trauerspiel. 2. origem. 3. alegoria. 4. história natural. 5. símbolo.  
I. Damião, Carla Milani, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE FILOSOFIA

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 02/2025 da sessão de Defesa de Dissertação de GABRIEL NUNES DE SOUZA JINKINGS, que confere o título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás, **área de concentração em Filosofia.**

Aos quinze dias do mês de Janeiro do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas, na sala de defesas do Programa de Pós Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “ Alegoria E História Natural: A Crítica Ao Modelo Estético Classicista E Ao Historicismo Literário No Trauerspiel-Buch De Walter Benjamin”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Carla Milani Damião (FAFIL-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Imaculada Maria Guimarães Kangussu (UFOP), membra titular externa; **cuja participação ocorreu através de videoconferência**, Professor Doutor Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado (UNIFESP), membro titular externo; **cuja participação ocorreu através de videoconferência**. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Carla Milani Damião (FAFIL-UFG) , Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quinze dias do mês de Janeiro do ano de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

ALEGORIA E HISTÓRIA NATURAL  
NO *TRAUERSPIEL-BUCH* DE WALTER BENJAMIN



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Professor do Magistério Superior**, em 15/01/2025, às 13:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado, Usuário Externo**, em 15/01/2025, às 15:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Ferreira De Almeida, Coordenador de Pós-Graduação**, em 15/01/2025, às 15:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5073761** e o código CRC **2F5B9B51**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.000002/2025-37

SEI nº 5073761

## AGRADECIMENTOS

*À minha mãe, Elisete Auxiliadora Nunes de Souza, que desde cedo me ensinou que o caminho dos estudos é a mais poderosa forma de resistência diante das imposições imediatas da vida, sobretudo considerando o contexto e a realidade de onde viemos. Seu esforço incansável, sua escuta atenta e seu amor constante foram, sem dúvida, fundamentais para que eu chegasse até aqui.*

*À Leticia, minha companheira, esposa e amiga, sou profundamente grato por suas confidências, seus conselhos sábios e pela escuta sempre dedicada, que me ofereceram conforto e orientação nos momentos mais difíceis. Seu amor e parceria tornam esta jornada muito mais significativa.*

*Às tias Jovita e Jucélia, que sempre me incentivaram nos estudos e ofereceram o apoio material necessário à minha formação.*

*Aos demais familiares, pelo apoio, pela dedicação e pelas palavras de incentivo à realização deste trabalho.*

*À professora Carla Milani Damião, minha orientadora, por me acolher com tamanha generosidade desde a minha chegada a Goiânia. Sua orientação foi indispensável nos momentos de dúvida, seus conselhos, inestimáveis nas adversidades, e o tempo que dedicou ao longo do mestrado foi um apoio fundamental. Refletir sobre o pensamento de Walter Benjamin sob a luz de suas aulas e de sua erudição não apenas abriu novos caminhos para minha formação filosófica, mas também suscitou questões que continuarão a me acompanhar ao longo da vida.*

*Aos amigos que fiz em Goiânia, que me acolheram de maneira exemplar e se tornaram parte do meu convívio e da minha formação.*

*À professora Sara Juliana Pozzer da Silveira, pelo acompanhamento durante a graduação e por iluminar meus primeiros passos no estudo da Teoria Crítica.*

*Aos membros da banca, professor Francisco Pinheiro Machado e professora Imaculada Kangussu, agradeço por terem aceitado participar da defesa deste trabalho. Suas análises e contribuições criteriosas foram imprescindíveis para aprimorar esta pesquisa, ampliando suas perspectivas e fortalecendo seu rigor acadêmico.*

*Agradeço igualmente à professora Jeanne Marie Gagnebin e ao professor Marc Berdet, cujas considerações atentas e profundas durante o exame de qualificação foram essenciais para o refinamento e o delineamento deste trabalho.*



*Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, assim como aos servidores e técnicos administrativos, pelo suporte prestado nos momentos necessários e pelo compromisso com a manutenção do programa. Em especial, expresso minha gratidão à Marlene, cujo acolhimento na minha chegada a Goiânia, dedicação e aconselhamento nos momentos decisivos foram fundamentais ao longo desta trajetória.*

*Por fim, expresso minha gratidão à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro por meio da bolsa de estudos.*

## RESUMO

A presente pesquisa examina o percurso filosófico de Walter Benjamin na reabilitação da alegoria na obra *Origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*) e sua conexão com a concepção de história natural em dois sentidos distintos: *Naturgeschichte*, entendida como uma história paralisada que adquire a aparência de natureza; e *Natürliche Geschichte*, uma história desprovida da intervenção humana. Para desenvolver essa abordagem, Benjamin formula duas críticas centrais: (1) uma crítica ao conhecimento e ao subjetivismo no âmbito da historiografia, apresentada no “Prefácio Epistemo-Crítico” (*Erkenntniskritische Vorrede*); e (2) uma crítica à estética do símbolo, que contribuiu para a desvalorização da alegoria, exposta na segunda parte de sua obra, intitulada “Alegoria e *Trauerspiel*” (*Allegorie und Trauerspiel*). Nesse percurso, o primeiro momento concentra-se em demonstrar como Benjamin propõe uma “história filosófica” estruturada em torno da categoria de origem (*Ursprung*), buscando superar a dicotomia entre a contingência histórica e as ideias atemporais. Aqui, o conceito de história natural assume um papel central ao sustentar uma visão objetiva da história, em que qualquer questionamento sobre a realidade deve necessariamente emergir de uma interpretação histórica concreta. Nossa tese propõe que, por meio desse esforço, Benjamin oferece à filosofia uma perspectiva renovada para repensar as relações entre permanência e mutabilidade no âmbito da história. No segundo momento, dedicamo-nos a uma revisão do conceito de alegoria em Walter Benjamin, abordando as distâncias e críticas que ele apresenta à construção histórica do conceito no romantismo. Nossa hipótese é que a supressão da alegoria barroca em favor do símbolo durante o século XVIII não decorreu apenas em função de um conflito de valores estéticos. O favorecimento do símbolo também está relacionado ao conhecimento negativo proporcionado pela temporalidade da alegoria, que expõe a ilusão de um *eu* estável e atemporal. Na estética do símbolo, Benjamin identifica uma tentativa de encobrir a decadência e a fragmentação inerentes à vida. A análise do estudo de Benjamin, bem como de autores que contribuíram para essa discussão, nos conduz à conclusão de que a alegoria foi marginalizada porque enfrentá-la implica confrontar o conflito entre o *eu* e sua condição temporal.

**Palavras-chave:** *Trauerspiel*; origem; alegoria; história natural; símbolo.

## ABSTRACT

This research examines Walter Benjamin's philosophical trajectory in rehabilitating allegory in *The Origin of German Trauerspiel* (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*) and its connection to the concept of natural history in two distinct senses: *Naturgeschichte*, understood as a paralyzed history that takes on the appearance of nature; and *Natürliche Geschichte*, a history devoid of human intervention. To develop this approach, Benjamin formulates two central critiques: (1) a critique of knowledge and subjectivism in historiography, presented in the "Epistemo-Critical Preface" (*Erkenntniskritische Vorrede*); and (2) a critique of the aesthetics of the symbol, which contributed to the devaluation of allegory, discussed in the second part of his work, titled "Allegory and Trauerspiel" (*Allegorie und Trauerspiel*). In the first stage of this study, the focus is on demonstrating how Benjamin proposes a "philosophical history" structured around the category of origin (*Ursprung*), seeking to overcome the dichotomy between historical contingency and timeless ideas. Here, the concept of natural history assumes a central role in sustaining an objective view of history, wherein any inquiry into reality must necessarily emerge from a concrete historical interpretation. Our thesis argues that, through this effort, Benjamin offers philosophy a renewed perspective for rethinking the relationship between permanence and change within history. In the second stage, we undertake a reassessment of the concept of allegory in Walter Benjamin, addressing the distances and critiques he presents regarding the historical construction of the concept in Romanticism. Our hypothesis is that the suppression of Baroque allegory in favor of the symbol during the 18th century did not stem merely from a conflict of aesthetic values. The privileging of the symbol is also linked to the negative knowledge provided by the temporality of allegory, which exposes the illusion of a stable and timeless self. In the aesthetics of the symbol, Benjamin identifies an attempt to conceal the decay and fragmentation inherent to life. The analysis of Benjamin's study, along with the works of authors who contributed to this discussion, leads us to conclude that allegory was marginalized because confronting it means facing the conflict between the self and its temporal condition.

**Keywords:** *Trauerspiel*; origin; allegory; natural history; symbol.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>CAPÍTULO I - A OBRA SOBRE O <i>TRAUERSPIEL</i> ALEMÃO E A CIÊNCIA DA ORIGEM [URSPRUNG]</b> .....	13
<b>Primeira parte</b> .....	13
1.1.1 - Contexto e motivações da obra sobre o <i>Trauerspiel</i> alemão .....	15
1.1.2 - O teatro alemão do século XVII: <i>Trauerspiel</i> .....	20
1.1.3 - <i>Trauerspiel</i> e expressionismo: uma arqueologia.....	23
1.1.4 - O declínio como fenômeno: crítica ao historicismo literário e à nostalgia na filosofia do classicismo.....	28
<b>Segunda parte</b> .....	33
1.2.1 - Crítica do conhecimento.....	33
Apresentação contemplativa: o tratado e o mosaico.....	33
Beleza e Verdade .....	37
1.2.2 - Uma nova filosofia da história .....	39
1.2.3 - Origem como história natural.....	44
1.2.4 - Mônada, enteléquia, proto-fenômeno e a totalidade histórica.....	50
1.2.5 - O soteriológico, <i>Tikkun</i> ou o futuro aberto .....	53
1.2.6 - A origem do <i>Trauerspiel</i> alemão .....	56
Silenciamento e equívocos na recepção do <i>Trauerspiel</i> alemão .....	57
<i>Trauerspiel</i> e Tragédia [ <i>Tragödie</i> ].....	61
<b>CAPÍTULO II - AS APORIAS ENTRE HISTÓRIA E NATUREZA: SÍMBOLO E ALEGORIA</b> .....	65
<b>Primeira parte</b> .....	65
2.1.1 - O esteticismo simbólico .....	69
2.1.2 - A desvalorização histórica da alegoria.....	72
<b>Segunda Parte</b> .....	77
2.2.1 - O contraste nas relações de tempo e identidade entre símbolo e alegoria.....	77
2.2.2 - O limiar entre o clássico e o moderno: origem, desenvolvimento e teoria da alegoria como forma de expressão .....	85
2.2.3 - Crítica à integração estética: forma e conteúdo.....	93

2.2.4 - Alegoria como expressão da história-natureza.....	100
O enigmático e a crítica.....	102
O fragmentário, a interrupção e a morte.....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>124</b>

## INTRODUÇÃO

O contato com as obras de juventude<sup>1</sup> de Walter Benjamin suscita questões fundamentais acerca da crítica que ele dirige aos modos de conceber o conhecimento, à forma como a arte revela esse conhecimento e à problematização de sua transmissão e assimilação. Destaca-se, em suas reflexões, a abordagem crítica de Benjamin em relação à construção histórica que fundamenta essas formulações, ou seja, a maneira como esses conhecimentos se inserem na tradição, concebida como *Bildung*<sup>2</sup>. Longe de desqualificá-la, ele demonstra que é precisamente por meio dela que se torna possível elaborar o presente, ressignificando o passado.

O estudo sobre o *Trauerspiel* alemão nos permite confrontar o estado de coisas que fundamentou a história da arte até Benjamin, bem como compreender como suas reflexões abriram caminho para o questionamento de diversos dogmas. Nesse percurso, evidencia-se que apenas por meio do exercício crítico é possível formular, ainda que com cautela e desconfiança, juízos sobre o que se conhece desta história. Contudo, mais do que respostas definitivas, o que emerge são perguntas. Entre elas, algumas nos chamaram particular atenção: qual é a relevância, no contexto da época de Benjamin, da reabilitação da alegoria? Quais fatores no conceito de alegoria, tal como formulado no século XVIII, contribuíram para sua desvalorização? Além disso, como o conceito de alegoria se articula com o de história natural? De que maneira essa interação nos leva a reconsiderar a relação entre permanência e mutabilidade na história? Essas interrogações, suscitadas pela leitura benjaminiana, constituem o eixo central deste trabalho.

Ao abordar o tema da crítica, não é surpreendente que tenhamos optado por esse enfoque, já que Benjamin nos ensina a examinar a tradição filosófica com uma lente de estranhamento e detenção crítica. Quando se trata de Filosofia da Arte, esse olhar crítico se

---

<sup>1</sup> *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão, As afinidades eletivas de Goethe* e o livro sobre o *Trauerspiel*. Na respectiva ordem: (BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011); (BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009; pp. 11-121); (BENJAMIN, Walter. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”. In: *Gesammelte Schriften*. Band I: Abhandlungen. Edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. 3. Vol. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974; pp. 203-430).

<sup>2</sup> Em Benjamin, *Bildung* não se limita à formação educacional ou à mera aquisição de conhecimentos, mas representa um processo cultural e histórico de autodesenvolvimento individual e coletivo que se dá por meio de uma assimilação crítica da tradição. Embora *Bildung* esteja profundamente vinculada à tradição, Benjamin se distancia da concepção clássica que idealiza uma continuidade harmônica entre o passado e o presente. Para ele, *Bildung* é compreendida como um campo de tensões, no qual o passado não deve ser simplesmente preservado ou reverenciado, mas ressignificado de maneira crítica, levando em conta as demandas e experiências do presente. Assim, longe de ser estática, *Bildung* assume um caráter dinâmico, permitindo que, por meio do distanciamento entre diferentes épocas, seja possível refletir e construir novos sentidos.

mantém igualmente relevante. Como pode ser formulado através da leitura de Jeanne Marie Gagnebin (2011), para além da concepção de crítica filosófica, Benjamin desenvolve o que pode ser descrito como uma “filologia a contrapelo”<sup>3</sup>. Perspectiva que busca evidenciar as tensões entre passado e presente, a autora destaca a separação histórica desses momentos como um pré-requisito essencial para a crítica.

O confronto entre filologia e crítica, presente desde os primeiros escritos de Benjamin e debatido intensamente em seu círculo de amigos, longe de buscar uma conciliação harmônica, molda seu pensamento de maneira a atingir uma crítica singular. Trata-se de uma abordagem que valoriza a paciência e a atenção aos detalhes, possibilitando uma análise precisa e oportuna, isto é, não “para se opor à necessidade de intervenção na urgência da situação, mas, pelo contrário, configurar um exercício de precisão”<sup>4</sup>. Para Benjamin, a linguagem e as palavras são componentes materiais valiosos da historicidade, proporcionando, assim, uma crítica histórico-filosófica privilegiada<sup>5</sup>.

Diante disso, este trabalho propõe uma revisão do conceito de alegoria em Walter Benjamin, considerando as distâncias e críticas apresentadas por ele. Partimos da hipótese de que a desvalorização da alegoria barroca em favor do símbolo, ocorrida no século XVIII, não resultou apenas de um conflito de valores — em que o símbolo representa e (eventualmente) designa, enquanto a alegoria designa, mas não representa. Esse favorecimento do símbolo também está relacionado ao conhecimento negativo proporcionado pela natureza temporal da alegoria, que inclui a desintegração da ilusão de um *eu* temporalmente estável.

Na reabilitação da alegoria proposta por Benjamin, percebe-se que a compreensão histórica da alegoria a partir do romantismo a levou à desvalorização, ao presumir que, em comparação com o símbolo plástico, seria possível alcançar a unidade entre o objeto sensível e o supra-sensível no belo sensível por meio do simbólico. Essa perspectiva implicava que a

---

<sup>3</sup> Trata-se de uma definição feita na homenagem que Ernani Chaves (2013) presta a Jeanne Marie Gagnebin em “Característica de Walter Benjamin, por Jeanne Marie Gagnebin”. Ele destaca o cuidado interpretativo da autora em relação à concepção de filologia em Walter Benjamin: “Uma concepção de filologia que Benjamin esboçara na sua tímida, acanhada resposta às duras críticas de Adorno, que nada tem em comum com a filologia praticada na universidade alemã desde o século XIX e que Nietzsche já criticara tão radicalmente. Uma filologia que não significa a certeza de que a verdade será encontrada na sua luz radiante, mas, ao contrário, aquela que pressupõe, antes de tudo, o desmantelamento dessa ilusão. Uma filologia ‘a contrapelo’. Quem foi ou é aluno, orientando de Jeanne Marie ou mesmo quem é apenas seu leitor atento, sabe bem o que significa esse cuidado filológico: é como se estivéssemos, novamente, aprendendo a ler, como se outra ‘cartilha do ABC’ nos fosse apresentada. Enfatizar a diferença entre *Vorstellung* (representação) e *Darstellung* (apresentação), para dar apenas um exemplo, não é uma bobagem acessória, resultado de um exercício tirânico de erudição, ou ainda uma simples aula de gramática alemã, mas a assinalação de uma diferença conceitual, que implica em consequências decisivas para o entendimento da filosofia de Benjamin” (CHAVES, 2013, p.18).

<sup>4</sup> GAGNEBIN, 2011, p.138.

<sup>5</sup> GAGNEBIN, 2011, p.138.

totalidade da forma estética poderia ser prefigurada na forma humana, ou seja, que a forma humana poderia constituir uma unidade completa em si mesma. Para Benjamin, entretanto, a estética do símbolo reflete uma tentativa de ocultar a desintegração da vida enquanto declínio.

Não cabe aqui examinar em detalhe as fontes primárias do romantismo que Benjamin cita em sua obra para reconstruir e criticar historicamente o conceito de alegoria. Busca-se, antes, a partir de estudos atualizados que abordam o desenvolvimento histórico dos conceitos de alegoria e símbolo desde o século XVII, contribuir para a compreensão dessas noções e evidenciar como Benjamin, por meio da crítica e da diferenciação, elabora sua própria concepção do termo.

Ao longo desta revisão, o estudo permitiu associar o conceito de alegoria em Benjamin a outro conceito fundamental de sua obra sobre o *Trauerspiel*: o de história natural. Nesse contexto, a leitura de Theodor Adorno desempenhou um papel importante, oferecendo uma orientação decisiva para essa associação. Adorno apresenta uma interpretação do livro sobre o *Trauerspiel* que se revela frequentemente mais revolucionária do que poderia ser percebido em uma leitura inicial. Além das visíveis homenagens a seu amigo<sup>6</sup> e mentor, Adorno direciona o debate para o âmbito histórico-filosófico, onde surge o conceito de história natural<sup>7</sup>. Segundo Adorno, tanto Georg Lukács quanto Benjamin observaram a transformação do histórico em passado *Gewesen*<sup>8</sup> como uma transição para a natureza. Para Lukács, essa segunda natureza se apresentava como um calvário [*Schädelstätte*], enigmática e cifrada, exigindo interpretação e envolvida em categorias teológicas e escatológicas. Benjamin, por outro lado, também realizou essa “inflexão ontológica”<sup>9</sup>, percebendo o ente como escombros e fragmentos que se

<sup>6</sup> Ainda que houvesse uma troca recíproca entre estes dois pensadores, evitar idealizar essa relação é crucial. É amplamente reconhecido que ela esteve constantemente sujeita a jogos de influência, conflitos e disputas. No texto introdutório do tradutor ao curso de Adorno sobre *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de Benjamin, João Paulo Andrade comenta que o texto de Adorno sobre Kierkegaard mobilizou vários conceitos benjaminianos presentes no *Trauerspiel-buch*. Ele destaca a ironia de Adorno ter sido premiado com uma vaga em Frankfurt por este trabalho, considerando que Benjamin teve sua tese *Habilitation* sobre o *Trauerspiel* recusada pela mesma universidade. Notavelmente, o texto de Adorno não fazia menção direta a Benjamin: “Assim, o ‘Drama Barroco’ começava a se instilar na Faculdade de Filosofia desde fevereiro de 1931. Com ou sem citação, as conferências seguintes de Adorno apenas deram continuidade a essa trajetória” (ANDRADE, 2021, pp.532-531).

<sup>7</sup> ADORNO, Theodor W. “Ideia de História Natural”. In: *Primeiros escritos filosóficos*. Traduzido por Verlaïne de Freitas, São Paulo, Editora Unesp, pp. 457-485, 2018.

<sup>8</sup> Adorno utiliza o termo no contexto da análise do conceito de *Naturgeschichte* para descrever o processo pelo qual Lukács e Benjamin concebem a transformação do histórico em natureza. Nesse movimento, o que pertence ao passado — aquilo que “tem-sido” *Gewesene* — é percebido como algo que perdeu sua fluidez histórica e, por consequência, se cristalizou, assumindo o caráter de natureza. Em outras palavras, a história que se apresenta paralisada, ou seja, incapaz de se movimentar ou de se rearticular no presente, adquire um aspecto semelhante ao da natureza, como algo fixo, imutável e dado. Dentro dessa compreensão, a paralisação histórica, vista como natureza, implica também numa transformação do vivente em algo inerte. Todo ser que é capturado por essa paralisia deixa de participar ativamente do fluxo histórico e se reduz a um “ter-sido” *Gewesen*, uma existência que já passou, que foi historicamente ativa, mas agora não interage ou influencia o presente.

<sup>9</sup> Cf. ADORNO, 2018, pp. 476-477.



apresentam de maneira decadente e transitória, sob a forma alegórica. Ele foi além, ao incorporar à filosofia da história a tarefa de interpretar esses elementos. Adorno reconheceu em Benjamin a superação das tradicionais aporias entre natureza e história, destacando a interação dialética entre esses elementos e o surgimento de uma nova forma histórica que se distingue do idealismo<sup>10</sup>.

Nossa hipótese sustenta que a reabilitação da alegoria em Benjamin oferece uma nova perspectiva sobre a relação entre permanência e mutabilidade na história. A alegoria emerge como uma forma de conhecimento capaz de desvelar a aparente fixidez da história naturalizada, expondo o caráter transitório da natureza. Através da “dialética da alegoria”, torna-se possível decifrar as aparências imutáveis da história, que assumem uma “fisionomia de natureza”, e recuperar, nas ruínas e fragmentos, a possibilidade de um significado histórico. Essa articulação complexa, mediada pela alegoria, assume, em nossa interpretação, um papel central no livro do *Trauerspiel*, culminando no tema “Alegoria e história natural”.

Ao longo deste estudo, buscamos estruturar nossa investigação em conformidade com a organização presente na obra de Benjamin. Entretanto, em determinados momentos, como na análise do “Prefácio Epistemo-Crítico”, concentramos nossa atenção em conceitos e noções que evidenciam a relação entre alegoria, história natural e história-natureza. Por essa razão, o leitor encontrará recortes específicos dedicados a esses aspectos, especialmente quando tratamos do prefácio.

A análise aprofundada das peças dos *Trauerspiele* seria, sem dúvida, relevante para o desenvolvimento de nossa pesquisa. No entanto, esbarramos em desafios que tornaram essa abordagem inviável dentro dos limites deste trabalho. Além da dificuldade de acesso a esses textos devido à escassez de traduções do alemão, sua complexidade é ampliada pelo uso de dialetos variados, que não apenas refletem a estrutura particular da língua alemã, mas também remetem a um período em que a constituição da língua era ainda mais fragmentada. Um estudo dessa natureza exigiria um tempo e um aprofundamento que ultrapassam as possibilidades deste trabalho.

Diante do exposto, a estrutura do trabalho está organizada em dois capítulos, cada um subdividido em duas partes.

O primeiro capítulo, intitulado “A obra sobre o *Trauerspiel* alemão e a ciência da origem [*Ursprung*]”, dedica-se a explorar o contexto e a importância dos estudos de Walter Benjamin sobre os *Trauerspiele*. Na primeira parte, analisamos a relevância histórica e cultural deste

---

<sup>10</sup> ADORNO, 2018, p.473-477.

estudo, abordando também sua conexão com temas contemporâneos a Benjamin, como o advento do teatro expressionista e o anseio por um retorno ao classicismo. Este último, entendido como uma expressão de nostalgia provocada pelo impacto da Primeira Guerra Mundial, foi intensificado no contexto da República de Weimar.

Na segunda parte, examina-se o conceito de origem (*Ursprung*) e suas relações com a noção de história natural, entendida aqui em dois sentidos. Primeiramente, como *Naturgeschichte* — aqui traduzido como “história-natureza” para distinguir-se da outra acepção —, está vinculado à análise histórica e à alegoria, introduzindo a ideia de uma história paralisada. Por outro lado, *Natürliche Geschichte*, ou “história natural”, refere-se a uma história adjetivada para diferenciar a história das obras de arte daquela propriamente humana. A essa análise, soma-se a leitura de Adorno, que sublinha a relevância destes conceitos em Benjamin no contexto histórico-filosófico de sua época.

No segundo capítulo, intitulado “As aporias entre história e natureza: símbolo e alegoria”, a primeira parte é dedicada à análise da crítica de Benjamin ao uso do símbolo pelos românticos, conforme elaborada na segunda parte do *Trauerspiel-Buch*. Para essa discussão, recorreremos à reconstrução histórica dos conceitos de símbolo e alegoria por meio dos estudos de Tzvetan Todorov<sup>11</sup> e João Adolfo Hansen<sup>12</sup>. Essas fontes sustentam a tese de que, com o predomínio de uma estética simbólica emergente no romantismo e a ausência de uma teoria robusta sobre a alegoria, estabeleceu-se um contraste marcante entre essas duas formas de expressão, favorecendo amplamente o símbolo. Nesse contexto, a alegoria foi frequentemente desvalorizada, percebida como uma técnica fria, mecânica e arbitrária, incapaz de se configurar como uma forma de expressão genuína, mas reduzida a um simples modo de designação. O símbolo, em contrapartida, era exaltado como perfeito segundo a natureza, com uma relação imediata entre o expresso e o significado.

Na segunda parte deste capítulo, investigamos a rejeição da alegoria pelo romantismo em favor da predominância do símbolo, problematizando essa oposição. Exploramos como essa dicotomia se desenvolve no romantismo e de que forma Benjamin constrói uma concepção própria, ao resgatar o significado teológico do símbolo, conferindo-lhe uma dimensão que ultrapassa o sentido romântico e reabilitando a alegoria por meio de sua manifestação nos *Trauerspiele*. Para fundamentar essa análise, recorreremos à interpretação de Paul De Man em sua obra *Blindness and Insight* (1971), destacando as distinções nas relações de tempo e identidade que caracterizam as formas de expressão simbólica e alegórica.

---

<sup>11</sup> TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979.

<sup>12</sup> HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Ed. Hedra, 2006.

A contribuição de Bettine Menke foi essencial para essa análise. Em seu artigo “Ostentation der Faktur ‘und Theorie’” (2016), Menke apresenta um panorama geral da situação histórica da alegoria. Menke considera Benjamin e De Man, embora em épocas diferentes, como figuras centrais na reabilitação da alegoria, ou melhor, na reavaliação e valorização da alegoria após sua desvalorização<sup>13</sup>. Isso possibilitou uma análise aprofundada dessa forma de expressão, fazendo com que a alegoria, a partir de 1970, com De Man, adquirisse um perfil histórico como conceito.

Em síntese, nossa pesquisa buscou destacar a relevância do estudo da alegoria e da formulação de uma história natural em Walter Benjamin, considerando sua relação com o contexto histórico-filosófico. Esse estudo evidencia a transição de uma concepção idealista do tempo — associada ao tempo mítico do trágico e à plenitude do símbolo — para uma perspectiva que reconhece o caráter devastador e fragmentário do tempo e da história<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> É interessante ressaltar a importância que Bettine Menke atribui tanto a Walter Benjamin quanto a Paul de Man nesse contexto, apesar da significativa distância histórica entre eles e do fato de Benjamin ter tido um maior envolvimento com a tradição cultural que originou a oposição entre símbolo e alegoria. No artigo “Ostentation der Faktur ‘und Theorie’” (2016), Menke confere um peso quase equivalente aos dois pensadores em diversos momentos. Um exemplo notável pode ser observado na seguinte citação: “Nun haben Benjamin und de Man die seit dem 18. Jahrhundert eingeübte und im 19. Jahrhundert vollendete Abwertung der Allegorie, die ganz im Dienste der Profilierung eines Modells des Schönen als der darstellenden Verkörperung totalisierend geschlossener Ganzheit stand und in der notorischen Entgegensetzung von Symbol und Allegorie evident schien, nicht nur einer Umwertung unterzogen; sie haben damit die Allegorie einer Aufwertung zugeführt, deren Aufgabe dem Vorgänger des vorliegenden Bandes als Formen und Funktionen der Allegorie Ende der 1970er Jahre vor Augen stand” – [Benjamin e De Man não apenas reavaliaram a desvalorização da alegoria, que se iniciou no século XVIII e se consolidou no século XIX, posicionando-se completamente a serviço da construção de um modelo do belo como a encarnação representativa de uma totalidade fechada e que parecia evidente na oposição notória entre símbolo e alegoria; eles também promoveram uma valorização da alegoria, cuja importância foi reconhecida no predecessor deste volume, ‘Formas e Funções da Alegoria’, no final da década de 1970] (MENKE, 2016, p.116). Ao destacar a posição de Menke, queremos deixar claro que não pretendemos atribuir o mesmo peso a Walter Benjamin e Paul de Man, reconhecendo as distâncias históricas e as complexidades específicas enfrentadas por cada um em suas respectivas épocas. Ao invés disso, ao tratar das contribuições de De Man, buscamos investigar como o estudo do *Trauerspiel* de Benjamin permitiu uma compreensão mais aprofundada da oposição entre símbolo e alegoria, bem como de que maneira essas formas artísticas podem ser analisadas a partir da emancipação dessa oposição.

<sup>14</sup> GAGNEBIN, 2013, p.31.

## CAPÍTULO I - A OBRA SOBRE O *TRAUERSPIEL* ALEMÃO E A CIÊNCIA DA ORIGEM [*URSPRUNG*]

### PRIMEIRA PARTE

A obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origem do Drama Barroco Alemão)<sup>15</sup> reúne as principais reflexões dos estudos de Walter Benjamin até 1925, sendo considerada sua produção mais importante e abrangente desse período<sup>16</sup>. A estrutura do livro pode ser organizada em três partes principais, cada uma dedicada à crítica de pilares fundamentais da cultura alemã do século XIX. Primeiramente, no prefácio epistemo-crítico (*Erkenntniskritische Vorrede*), Benjamin questiona a ideia de sistema. Em seguida, na primeira parte, intitulado *Trauerspiel* e Tragédia (*Trauerspiel und Tragödie*), ele contesta o *status* canônico da Tragédia, que ocupa o lugar de gênero superior na hierarquia poética idealista alemã, uma compreensão baseada na definição do trágico elaborada na *Poética* de Aristóteles, portanto, desatualizada em seus pressupostos. Já na segunda parte, Alegoria e *Trauerspiel* (*Allegorie und Trauerspiel*), Benjamin busca recuperar o conceito autêntico de símbolo, distorcido pelo Romantismo e pelo Idealismo alemão: no Romantismo, pela ideia de reconciliação, e no Idealismo, pela concepção da relação entre o sensível e o suprassensível no belo. Em oposição a esses pilares, Benjamin introduz três conceitos fundamentais: o tratado ou ensaio esotérico, o *Trauerspiel*, e a alegoria<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> É mister salientar as dificuldades presentes nas traduções disponíveis em português da obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: a tradução de Sérgio Paulo Rouanet, intitulada “Origem do drama barroco alemão” (BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984); e a tradução de João Barrento, *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013). Neste trabalho, utilizaremos a tradução de Rouanet, não por considerá-la a mais fiel ao original, mas por ser a mais adequada à leitura que faremos dessa obra. Ora, Rouanet opta por associar o termo *Trauerspiel* ao drama barroco, mesmo que, em suas palavras, seja uma escolha feita “a contragosto”. Ele justifica sua decisão ao considerar que Benjamin reputa ser este um drama que nasce neste período e, embora Benjamin ocasionalmente se refira a *Trauerspiele* pós-barrocos, esses dramas surgem com significativas afinidades estruturais com as do barroco. Nesse sentido, Rouanet defende sua tradução como uma que não distorce as intenções de Benjamin. (Cf. Nota de tradutor, ROUANET, 1984, p. 9-10). A tradução de João Barrento parece problemática, pois associa o termo *Trauerspiel* ao trágico [*Tragödie*]. Essa vinculação é algo que buscamos distanciar a partir da leitura de Benjamin, que faz duras críticas a essa associação. Sempre que a tradução utilizada se afastar do original, indicaremos os termos ou passagens do original, seja no corpo do texto, seja em notas de rodapé. Em relação ao termo “*Darstellung*”, tanto Rouanet quanto Barrento optam por traduzi-lo como “representação”. No entanto, Jeanne Marie Gagnebin alerta que essa escolha pode induzir à falsa impressão de que Benjamin se alinha à filosofia da representação, da qual ele claramente se distancia (GAGNEBIN, 2005, p. 184). Gagnebin sugere que “*Darstellung*” seja traduzida como “apresentação” ou “exposição”, e “*darstellen*” como “apresentar” ou “expor”. Portanto, adotaremos a tradução de “*Darstellung*” como “apresentação” ao longo deste trabalho.

<sup>16</sup> Cf. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. “Anmerkungen der Herausgeber”, vol. I/3, 1991, p. 868;

<sup>17</sup> Cf. ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2003, p. 122.

O livro foi pensado como *Habilitationsschrift* “tese de livre-docência” com intenções de adquirir a *venia legendi* para estudos da germanística moderna na Universidade de Frankfurt am Main<sup>18</sup>. Os planos de habilitação de Benjamin são antigos e, inicialmente, focavam na filosofia da linguagem sob a orientação de Richard Herberz, professor em Berna. Em uma carta a Gershom Scholem, Benjamin descreve o tema que pretendia abordar à época – uma investigação sobre o grande problema da palavra e do conceito (linguagem e *logos*) – com o pedido de sugestões bibliográficas. No entanto, as dificuldades econômicas impediram a habilitação na Suíça, e a alta inflação na Alemanha levou Benjamin a renunciar a esse primeiro plano. No segundo projeto de habilitação, o *Trauerspiel-Buch*, ele retoma as questões da linguagem, agora desenvolvidas no prefácio epistemo-crítico da obra<sup>19</sup>.

No início de 1923, Benjamin inicia seu processo de habilitação em Frankfurt. Com grande entusiasmo, Gottfried Salomon, professor associado de sociologia na universidade, intercede a seu favor, conectando-o ao professor de literatura alemã Franz Schultz e entregando-lhe tanto a dissertação<sup>20</sup> quanto o trabalho de Benjamin sobre “As Afinidades Eletivas de Goethe”<sup>21</sup>. Apenas em março, após algumas negociações, Benjamin é aceito formalmente como candidato à livre-docência<sup>22</sup>.

Daí em diante, até o final de março ou início de abril de 1925, Benjamin se dedicou ao *Trauerspiel-Buch*<sup>23</sup>. Conforme mostra Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, várias vezes Benjamin demonstrou em cartas, ter conhecimento sobre a situação totalmente desfavorável à candidatura de livre-docência: “Quanto a mim, a tarefa de me firmar em Frankfurt também não me parece fácil. [...] Ainda não sei se serei bem-sucedido. Em todo caso, estou decidido a produzir um manuscrito, ou seja, prefiro ser expulso com desonra e humilhação do que me retirar por conta própria”<sup>24</sup>.

Não se sabe ao certo se Benjamin, com o projeto, visava realmente estabelecer-se no meio acadêmico, uma vez que suas expectativas em relação a isso eram ambivalentes. Por um

<sup>18</sup> Cf. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, 1991, p.868.

<sup>19</sup> Cf. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, 1991, pp.868-870.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009; pp. 11-121.

<sup>22</sup> Cf. SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 120; TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, 1991, p.871.

<sup>23</sup> TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, 1991, p. 873.

<sup>24</sup> No original em alemão: “Was mich betrifft, so liegt die Aufgabe, mich in Frankfurt durchzusetzen, auch nicht leicht auf mir. [...] Auf alle Fälle bin ich entschlossen ein Manuscript anzufertigen, d. h. lieber mit Schimpf und Schande davongejagt zu werden als mich selbst zurückzuziehen” (TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, 1991, p. 873).

lado, ele desejava a estabilidade financeira que a academia poderia proporcionar; por outro, mantinha uma desconfiança sobre o funcionamento da filosofia acadêmica e da historiografia literária. Sua percepção das circunstâncias parece antecipar o desfecho esperado: o fracasso da habilitação.

Em fevereiro de 1925, diante da peculiaridade e complexidade de seu texto – um trabalho que desafiava as convenções acadêmicas pela erudição densa e pela estrutura quase barroca –, Hans Cornelius, com o apoio de Max Horkheimer, viu-se incapaz de emitir um julgamento compatível com a profundidade da obra apresentada por Benjamin. Optaram, assim, por solicitar que ele retirasse sua candidatura, evitando o constrangimento de uma reprovação formal. Essa recusa marcou um divisor de águas na trajetória de Benjamin, relegando-o definitivamente à condição de crítico e ensaísta independente, destinado a forjar sua subsistência com sua própria escrita.

O fracasso na habilitação não representou o fim do livro de Benjamin sobre o *Trauerspiel* alemão. Após diversas tentativas, a obra foi finalmente publicada pela editora Rowohlt em janeiro de 1928. Em uma carta posterior, de 1932, Benjamin reflete: “o Barroco foi o cavalo certo, mas eu era o jóquei errado”<sup>25</sup> ao comentar que a cátedra de Friedrich Gundolf em Heidelberg foi dada ao melhor especialista em Barroco, o professor particular Richard Alewyn, em Berlim. Mesmo após abandonar suas ambições acadêmicas, Benjamin esperava que sua obra sobre o Barroco fosse adequadamente reconhecida no meio, especialmente por especialistas como Alewyn (1902-1979). Embora sua afirmação de que seu livro “não tenha sido mencionado por nenhum acadêmico alemão”<sup>26</sup> não seja totalmente precisa, a recepção de sua obra pela germanística e pela pesquisa sobre o Barroco permaneceu, de fato, marginal<sup>27</sup>.

### *1.1.1 - Contexto e motivações da obra sobre o Trauerspiel alemão*

A escolha de Walter Benjamin pelo estudo da literatura do período barroco não foi uma decisão tomada ao acaso. Entre 1916 e 1917, várias cartas revelam as influências literárias e o contexto histórico que precederam e se seguiram à guerra, levando Benjamin a optar por essa

<sup>25</sup> No original em alemão: “Daß Barock schon das rechte Pferdchen und nur ich der falsche Jokei gewesen bin” (STEINER, 2010, p. 69).

<sup>26</sup> No original em alemão: “Von keinem deutschen Akademiker irgend einer Anzeige gewürdigt worden” (STEINER, 2010, p. 69).

<sup>27</sup> Cf. STEINER, Uwe. “Die Problematik der Kunst: Kritik und allegorisches Kunstwerk” In: Walter Benjamin: An Introduction to his work and thought. University of Chicago Press, 2010, pp. 68-69.

linha de pesquisa. Klaus Garber (2005), ao examinar as correspondências de Benjamin, evidencia as esperanças e frustrações associadas a esse projeto, que reflete a percepção de Benjamin sobre seu período. A obra de Andreas Gryphius, fundamental para esse projeto, surge como símbolo da ameaça de esvaziamento do vigor da vida. Em uma carta de 1917 a Gershom Scholem, Benjamin menciona ter recebido, em seu aniversário, uma belíssima edição antiga do poeta. Ele considera o trabalho de Gryphius emblemático do perigo iminente: o enfraquecimento da chama vital. Para Benjamin, o estudo do *Trauerspiel* e sua relação com a literatura que lhe era contemporânea, o expressionismo, se justificava não, pela exaltação da morte e da ruína, mas sim pelo modo como essas obras corporificam o “reconhecimento da desqualificação do valor supremo da vida”<sup>28</sup>.

Com um olhar crítico voltado para o contexto social da Alemanha do pós-guerra, isolada do restante do mundo e profundamente afetado pela instabilidade material que essa realidade lhe impunha, Benjamin passou a encarar sua escrita como um ato político, um meio de confrontar as anomalias sociais de seu tempo. A dedicação a um projeto intelectual crítico, para ele, deveria necessariamente considerar as condições sociais daquele momento, em especial as dificuldades enfrentadas no campo intelectual na Alemanha, onde a precariedade material afetava profundamente a produção cultural e filosófica<sup>29</sup>. Quem quisesse manter um trabalho intelectual sério no contexto da Alemanha de Benjamin precisava, de fato, estar ciente das contradições inerentes à sociedade burguesa. Essa consciência deveria incluir não apenas a constante crise econômica, mas também os efeitos mais profundos de uma vida voltada exclusivamente para a sobrevivência, resultando em uma submissão quase automática às exigências imediatas da materialidade. Essa disposição suprimia qualquer impulso para uma vida dedicada à reflexão crítica e à experiência social genuína, empurrando o indivíduo para uma conformidade que inviabilizava a crítica radical das estruturas dominantes. Benjamin via essa subordinação aos “instintos de sobrevivência” como parte de um processo maior de alienação, em que o sujeito se afastava de um entendimento mais profundo da história e das forças que moldavam seu tempo<sup>30</sup>.

Como observa Bernd Witte, esses acontecimentos representaram para Benjamin uma verdadeira catástrofe. Proveniente de uma família da alta burguesia, ele encontrou-se em uma

---

<sup>28</sup> Cf. GARBER, Klaus. Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005; No original em alemão: “Gewährung der Disqualifikation auch des höchsten Lebens” (GARBER, 2005, p.80).

<sup>29</sup> Conforme ele demonstra no texto “Viagem à Inflação” (*Inflationsreise*). No português este texto é traduzido por João Barrento: (BENJAMIN, Walter. Viagem à inflação. In: \_\_\_\_\_. *Imagens de pensamento*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

<sup>30</sup> WITTE, 2017, p.56.

posição de desalinhamento em relação à sua própria classe social. Entre 1923 e 1924, enfrentou uma situação de extrema precariedade financeira, o que o levou a uma guinada em direção a uma práxis política, identificando-se com os socialmente desfavorecidos e reconhecendo nessa condição uma experiência recorrente: a crise histórica não apenas persiste, mas se transforma em uma condição permanente<sup>31</sup>.

O declínio<sup>32</sup>, enquanto fenômeno, também se manifesta no nível intelectual para além das condições materiais que dificultavam a produção acadêmica séria nesse período. Isso se evidencia nos anos que sucederam a Primeira Guerra Mundial, quando muitos intelectuais reconheceram a necessidade de reconstruir o pensamento e redefinir o que seria a verdadeira “causa” alemã. No entanto, poucos foram capazes de compreender que esse processo deveria ser conduzido por meio de uma reelaboração crítica do próprio passado, não o de um indivíduo, mas da própria tradição, concebida enquanto *Bildung*. Em uma carta a Florens Christian Rang (1864 - 1924), em resposta ao convite para fazer parte de seu círculo, *Guilda Alemã dos Construtores*, Benjamin manifesta sua preocupação em relação à atual situação do germanismo. O grupo de Rang tinha em mente a necessidade de reparar os danos causados pelos alemães às nações vizinhas, como Bélgica e França. Benjamin, embora criticasse o caráter excessivamente individualista da visão do grupo, chegou a se declarar a favor de uma nova política. No entanto, ele fez críticas severas à inclusão de Martin Buber no grupo, com quem já havia tido divergências (para citar exemplos, destaca-se a recusa de Benjamin ao sionismo, expressa em uma carta enviada a Buber em 1916, na qual aborda o uso da linguagem e introduz a crítica à sua instrumentalização, crítica essa que encontra sua máxima expressão no fragmento sobre a linguagem<sup>33</sup>; Além disso, houve a recusa do convite para participar da revista *Der Jude*, em parte devido ao entusiasmo de Buber em relação à guerra. Por fim, há a divergência conceitual

---

<sup>31</sup> WITTE, 2017, pp.56-57.

<sup>32</sup> Optamos por traduzir *Verfall* como “declínio” e não como “decadência”, pois o último termo carrega um juízo moral e remete ao grupo que se autointitulava decadentista no século XIX. Além disso, no século XX, Georg Lukács também utilizou o conceito de “decadência” em sua crítica literária para descrever as obras das vanguardas artísticas, contrastando-as com o “grande realismo” que ele considerava exemplar. Na obra de Benjamin sobre o *Trauerspiel* alemão, o “declínio” refere-se ao processo histórico como uma manifestação da transitoriedade e caducidade — ou seja, um inevitável processo de envelhecimento das obras, ideias e da própria natureza. Quando aplicado à sociedade, o termo sugere a falência de um projeto ou ideia. No contexto barroco, o declínio se refere ao pensamento classicista; no século XX, alude à queda do projeto burguês iniciado com a Revolução Francesa. Portanto, em nosso trabalho, o termo “decadência” será utilizado principalmente para designar um juízo moral ou de valor, especialmente ao nos referirmos às obras dos *Trauerspiele* sob a ótica do pensamento classicista, exceto quando explicitamente indicado em sentido diverso.

<sup>33</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Editora 34. Organização e tradução: Jeanne Marie Gagnebin, Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, p. 49-75, 2011.



entre mito e destino<sup>34</sup> — noções que Buber pretendia reavivar em seu tempo<sup>35</sup>). Benjamin argumentava que a defesa de uma Alemanha, bem como das relações entre judeus e alemães, não deveria ocorrer no contexto de sua proscrição internacional, pois isso configurava uma abordagem “mercenária” para obter a tolerância e o reconhecimento dos judeus pelos alemães<sup>36</sup>.

Diante da impotência perante as condições materiais aliada ao declínio intelectual da Alemanha no pós-guerra, Benjamin acreditava que a melhor maneira de defender a “inteligência” alemã era preservar seus “tesouros espirituais” da falsificação e do esquecimento<sup>37</sup>. Em Benjamin, emerge o ímpeto de “salvar” a historiografia autêntica das amarras da própria tradição, comparável a uma arca que resguarda os vestígios da história contra o dilúvio que ameaça apagá-los<sup>38</sup>. Percebemos nesse impulso uma forma embrionária do que Benjamin desenvolveria mais tarde nas *Teses sobre o Conceito de História*<sup>39</sup>. Nelas, sua crítica ao historicismo busca expor a relação intrínseca entre história, poder e identificação, uma conexão que se tornaria ainda mais evidente com a ascensão do nazismo, movimento que apropriava para si o conceito de germanidade. Benjamin pretende, assim, desarticular a narrativa linear e triunfalista da história oficial, revelando-a como um discurso que, ao selecionar e omitir, silencia os vencidos e legitima as estruturas de dominação.

Nessa conjuntura, o livro sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão* [*Ursprung des Deutschen Trauerspiel*], escrito entre 1923 e 1925, emerge a partir de duas grandes preocupações. A primeira delas é a tentativa de reconstituir a consciência literária alemã, resgatando uma parte reprimida e rejeitada de sua história. Isso implica não apenas confrontar um passado cultural negligenciado e rejeitado, e pensar as consequências que resultaram dessa atitude, mas também refletir, no presente, os padrões que se repetem de forma acrítica, sem uma consciência plena da realidade. No prefácio, Benjamin ressalta: “A renovação do patrimônio literário alemão, que se iniciou com o romantismo, até hoje mal afetou a literatura barroca”<sup>40</sup>.

<sup>34</sup> Ver em: BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Editora 34. Organização e tradução: Jeanne Marie Gagnebin, Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, p. 49-75, 2011.

<sup>35</sup> UDERMAN, 2024.

<sup>36</sup> WITTE, 2017, pp.58-59.

<sup>37</sup> WITTE, 2017, p.59.

<sup>38</sup> Essa preocupação culminou na publicação do livro *Deutsche Menschen* (Gente Alemã), uma coletânea de cartas selecionadas por Benjamin, que reúne correspondências de grandes figuras da ciência e da cultura alemãs, destacando a intelectualidade e os valores humanistas que atravessaram um século, de 1783 a 1883. Publicado sob pseudônimo em 1936, a obra reflete a tentativa de Benjamin em resgatar elementos da tradição cultural alemã em meio ao contexto de decadência da sociedade burguesa. No Brasil essa obra é traduzida por Daniel Martineschen: (BENJAMIN, WALTER. *Gente Alemã*. Uma série de cartas. Tradução de Daniel Martineschen. Florianópolis: Editora Nave, 2020).

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin*. Tradução de Wanda Ribeiro. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 109-125.

<sup>40</sup> BENJAMIN, 1984, p.70.

Essa formulação reflete um afastamento da estética romântica e uma tentativa de entender a emergência do expressionismo a partir de sua conexão com o fenômeno dos *Trauerspiele*, ou seja, do ponto comum entre as respectivas condições histórico-materiais e as formas de linguagem que deram origem a essas expressões artísticas. Em outras palavras, trata-se de uma arqueologia que não abarca apenas o movimento expressionista, mas também a própria modernidade.

Em segundo lugar, o trabalho reflete o compromisso de Benjamin com sua identidade judaica, ao explorar como a linguagem do *Trauerspiel*, a alegoria, pode expressar e dar forma ao luto. Nesse contexto, o luto faz uma menção indireta à literatura hebraica, onde o sentimento da perda dos nomes resulta em queixas e lamentações de um mundo mergulhado na confusão das significações abstratas<sup>41</sup>. O culto ao luto presta solidariedade à parte esquecida da literatura alemã e cultiva a relação judaico-alemã através da ligação com a lamentação hebraica<sup>42</sup>. Segundo Bernd Witte (2017, p.59), Benjamin acreditava que ao fazer isso, estaria renovando aquela essência espiritual (entre um judeu e um alemão) que compartilhou com Fritz Heinle (1894-1914), um poeta cujo sentimento de desespero diante da eclosão da Primeira Guerra Mundial o levou ao suicídio, junto com sua noiva, Rika Seligson.

Dessa forma, o compromisso político-filosófico de Benjamin inicia-se por meio de uma revisão profunda da crítica literária alemã e da questão da linguagem, aspectos intimamente ligados à sua identidade como judeu-alemão. Além disso, era fundamental compreender as condições históricas que exigiam um novo *pathos*, manifestado pela emergência do expressionismo. Em síntese, o trabalho sobre o *Trauerspiel*, enquanto ato político, buscava uma “salvação” da literatura, tal como Benjamin expressou em uma carta endereçada a Florens Christian Rang, amigo que ele considerava ser o “leitor ideal para o livro sobre drama barroco”<sup>43</sup>:

Entretanto, para mim, sempre estiveram em primeiro plano tradições nacionais limitadas: a alemã e a francesa. O fato de eu estar ligado à primeira de maneira profunda jamais escapa à minha consciência. Menos ainda poderia sê-lo em relação

---

<sup>41</sup> ROCHLITZ, p.120.

<sup>42</sup> Rainer Rochlitz observa que, desde 1916, Benjamin já teria começado seus estudos sobre o *Trauerspiel* alemão. Em uma de suas correspondências com Gershom Scholem, Benjamin menciona as afinidades entre sua investigação e os escritos cabalísticos de Scholem, especialmente no que diz respeito à “queixa e lamentação” na tradição hebraica. Nesse diálogo, Benjamin afirma que é como judeu que ele se sente impulsionado a estudar essa parte desprezada da literatura alemã. Posteriormente, em um texto curto intitulado “O significado da linguagem no *Trauerspiel* e na tragédia”, Benjamin explora como a linguagem pode funcionar como uma expressão do luto – luto por um mundo que, após a perda dos nomes, cai na confusão das significações abstratas, sem mais designar diretamente a essência das coisas. O *Trauerspiel* seria, portanto, um drama que se volta ao olhar da melancolia, de modo semelhante à dedicação de Albrecht Dürer, um século antes, à representação da melancolia (Cf. ROCHLITZ, 2003, pp.120-121).

<sup>43</sup> BENJAMIN, Briefe I, 1966, p.374.

ao meu trabalho atual, pois nada conduz mais profundamente e vincula mais intimamente do que uma ‘salvação’ da literatura antiga, como pretendo realizar<sup>44</sup>.

### 1.1.2 - O teatro alemão do século XVII: *Trauerspiel*

Como aponta Sérgio Paulo Rouanet (1984), ao tratar do *Trauerspiel*, Walter Benjamin parte do pressuposto de que seus leitores teriam, ao menos, um conhecimento factual sobre o gênero. No entanto, essa expectativa se mostrava bastante distante da realidade, tanto para o público alemão de sua época quanto, ainda mais, para os leitores brasileiros. Essas obras haviam sido relegadas ao esquecimento, e foi somente com o surgimento do expressionismo nos anos 1920 que o interesse pela cultura barroca foi parcialmente renovado.

O termo *Trauerspiel* tem origem na língua alemã e pode ser dividido em dois componentes principais: “*Trauer*”, que significa “luto” ou “tristeza”, derivado do verbo *trauern*, que se refere ao ato de lamentar ou sofrer por uma perda, e “*Spiel*”, que pode ser traduzido como “jogo”, “peça” ou “representação”. No contexto teatral, “*Spiel*” é entendido como uma peça ou um drama. Portanto, *Trauerspiel* pode ser traduzido literalmente como “drama de luto” ou “peça de luto”. Benjamin frequentemente alude à noção de “jogo” nesse tipo de drama, e ao destacarmos esse aspecto, podemos interpretar o termo como “drama de jogo lutuoso”, sugerindo um entrelaçamento entre a seriedade do luto e a formalidade lúdica da representação teatral. Esse tipo de drama, típico do barroco alemão, tratava frequentemente de temas como sofrimento e morte, diferenciando-se da tragédia clássica [*Tragödie*] ao se focar na representação da decadência e da ruína, sem a busca pela catarse ou pela heroificação do protagonista<sup>45</sup>.

Os *Trauerspiele* derivam do drama jesuítico, desenvolvido no sul da Alemanha e na Áustria. Esses escritos surgiram como um instrumento de propaganda da Contra-Reforma, reafirmando os valores católicos em um contexto de intensas tensões religiosas<sup>46</sup>. A poética dos *Trauerspiele* foi estabelecida por Martin Opitz (1587-1639), um poeta calvinista e tradutor de Sêneca, nascido na Silésia. A região silésia, aliás, tornou-se um dos principais centros do teatro barroco alemão, marcada pela presença tanto de protestantes quanto de católicos.

<sup>44</sup> No original em alemão: “Indessen für mich immer begrenzte Volkstümer im Vordergrund standen: das Deutsche, das Französische. Daß und in wie tiefer Weise ich an das Erstere gebunden bin, entschwindet meinem Bewußtsein niemals. Am wenigsten könnte es das über meiner gegenwärtigen Arbeit, denn nichts führt tiefer und bindet inniger als eine ‘Rettung’ ältern Schrifttums, wie ich sie vorhabe” (BRIEFE I, 1966, p.309)

<sup>45</sup> Cf. *TRAUERSPIEL*. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>>, acessado em 20.09.2024.

<sup>46</sup> ROUANET, 1984, p.24.

Otto Maria Carpeaux (2008) observa que os poetas silésios, formados como juristas e burocratas da corte, podem ter sido influenciados pela cultura católica de seus vizinhos, cuja formação jesuítica refletia profundamente os ideais do barroco<sup>47</sup>. Opitz, por sua vez, emerge como uma figura representativa da reação contra a Reforma Luterana, que não conseguiu atingir plenamente seus objetivos. A Alemanha foi, em grande parte, reconquistada pelo catolicismo, enquanto o restante permaneceu fragmentado por sectarismos religiosos<sup>48</sup>. Embora a língua alemã de Lutero tenha desempenhado um papel crucial, ela não conseguiu unificar a nação, que permaneceu dividida por uma complexa fragmentação linguística e pelos diversos dialetos regionais.

Opitz emerge como uma figura literária influente nas chamadas “sociedades literárias”, cujo objetivo central era aperfeiçoar a língua alemã e promover traduções de qualidade. Entre suas metas estavam o preciosismo marinista e a imitação do barroco estrangeiro, refletindo a busca por maior sofisticação linguística e estilística na literatura alemã da época. Sua pretensão era, em última instância, elevar a literatura alemã ao status de literatura clássica, integrando-a ao cânone das grandes tradições europeias. No entanto, ao basear-se nos modelos da Holanda contemporânea, ele acabou por torná-la barroca, algo que os classicistas do século XVIII não lhe perdoaram. Em vez de alcançar o ideal clássico, a obra de Opitz foi vista como um desvio do caminho clássico, sendo criticada pela excessiva ornamentação e complexidade típica do barroco, em oposição à simplicidade e harmonia valorizadas pelos classicistas<sup>49</sup>. Embora as formulações de Opitz reconheçam conscientemente a distância e as diferenças de conteúdo que separam o *Trauerspiel* barroco da tragédia [*Tragödie*], como Benjamin observa no seguinte trecho de Opitz:

‘A tragédia é igual em majestade à poesia heróica, com a diferença de que ela raramente tolera a introdução de personagens de baixa extração e de episódios medíocres: seus temas são a vontade dos reis, assassinios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, gemidos e outros semelhantes’<sup>50</sup>.

A poética do *Trauerspiel* acabou por seguir, em parte, os moldes aristotélicos e clássicos, o que gerou equívocos ao ser frequentemente interpretada como uma continuação direta da tragédia grega e renascentista<sup>51</sup>.

Os dramaturgos mais importantes citados por Benjamin no *Trauerspiel-Buch* são Andreas Gryphius (1616-1664), Daniel Caspar von Lohenstein (1635-1683), Johann Christian

<sup>47</sup> CARPEAUX, 2008, p.768.

<sup>48</sup> CARPEAUX, 2008, p.767.

<sup>49</sup> CARPEAUX, 2008, p.768.

<sup>50</sup> BENJAMIN, 1984, p.86.

<sup>51</sup> ROUANET, 1984, p.24.

Hallmann (1640-1704) e August Adolph Von Haugwitz (1647-1706). Todos influenciados por Martin Opitz, sendo Gryphius o herdeiro mais direto de seu legado e o que mais se aproxima do modelo clássico entre eles.

Carpeaux descreve Gryphius como sendo “o mais profundo ou pelo menos o mais profundamente emocionado poeta religioso de língua alemã, poeta da vida deste mundo, de visões calderonianas da ‘vida como sonho, perturbado pela angústia’”<sup>52</sup>. Embora protestante, isso não o impediu de tratar dos mesmos temas que as do teatro da Contra-Reforma: “a miséria deste mundo; as devastações e sofrimentos trazidos pela guerra cruelíssima arrancaram-lhe alguns dos seus sonetos mais sentidos (*Thraenen des Vaterlands Anno 1636*), confirmando-o na sua profunda melancolia, já próxima da loucura religiosa”<sup>53</sup>. Tais temas, retratam a experiência da Guerra dos Trinta Anos, que povoa a imaginação do poeta com “cemitérios, decomposição, demônios e anjos-mensageiros do Juízo final”<sup>54</sup>. O drama mais influente dessa época foi *Cardenio und Celinde*, que se destaca por se distanciar do cenário político, concentrando-se no retrato de dois amantes macabros, cujas ações os levam ao crime através de atos aterrorizantes. O casal, atormentado por suas próprias ações, é advertido por forças sobrenaturais e, por fim, renúncia ao amor culpado, optando por uma vida de pureza e redenção<sup>55</sup>. Parte das dificuldades interpretativas que a crítica enfrenta em relação às obras de Gryphius decorre da tensão entre a forma classicista de sua poesia e o conteúdo barroco que ela retrata. Essa contradição entre estilo e temática gera equívocos e mal-entendidos, especialmente ao tentar enquadrar sua produção dentro dos moldes estéticos dominantes.

Lohenstein, como observa Carpeaux, chega a beirar a caricatura ao intensificar os elementos presentes na dramaturgia de Gryphius<sup>56</sup>. Quatro das obras de Lohenstein levam o nome das personagens femininas que desempenham papéis centrais em suas narrativas. Segundo Ritchie Robertson (2023), essas obras podem ser divididas em três grupos, conforme a região onde se passam. Em *Sophonisbe* e *Cleópatra*, as tramas são ambientadas durante as guerras entre Cartago e Roma, sendo consideradas peças africanas. Já *Agrippina* e *Epicharis* situam-se no período do reinado de Nero, caracterizando-se como peças romanas. Por fim, *Ibrahim Bassa* e *Ibrahim Sultan* são peças turcas, ambientadas na corte otomana<sup>57</sup>. Essas peças são marcadas por cenas de extrema violência, como descreve Sérgio Paulo Rouanet: “Epicharis

---

<sup>52</sup> CARPEAUX, 2008, p.770.

<sup>53</sup> CARPEAUX, 2008, p.770.

<sup>54</sup> CARPEAUX, 2008, p.770.

<sup>55</sup> ROUANET, 1984, p.24.

<sup>56</sup> CARPEAUX, 2008, p.771.

<sup>57</sup> ROBERTSON, 2023, p.165.

é torturada no palco, tem a língua arrancada, e suicida-se. Multiplicam-se os personagens monstruosos, como Ibrahim Sultan, só ultrapassado por Nero em sua maldade abissal”<sup>58</sup>.

Johann Christian Hallmann introduziu inovações na literatura barroca ao incorporar elementos pastorais e operísticos, o que trouxe uma renovação significativa ao cenário dramático alemão<sup>59</sup>. Descrito como o “Ésquilo alemão”<sup>60</sup>, sua obra mais famosa, *Mariamne*, retrata o tema do uxoricídio, ou seja, o assassinato de uma esposa (Mariamne) pelo marido (Herodes). Benjamin, ao analisar esses dramas, aponta que é comum a mulher ser retratada como a figura vítima, como também se observa em *Catharina von Georgien* de Gryphius e em *Sophia* e *Mariamne* de Hallmann. Em Hallman, comenta Benjamin, atinge-se o apogeu da convergência entre drama barroco e drama pastoral. Em um de seus comentários a respeito ele demonstra de que forma ocorre essa fusão de estilos:

Assim Hallmann ‘recorre por um lado aos motivos pastorais no espetáculo sério, como o louvor estereotipado da vida bucólica e o motivo do sátiro, de Tasso, em *Sophia und Alexander*, e por outro lado transpõe para o teatro pastoral cenas trágicas, como despedidas heróicas, suicídios, julgamentos divinos sobre o bem e o mal, e aparições fantasmagóricas’

Por fim, Haugwitz, considerado por Benjamin como o menos talentoso dentre os dramaturgos barrocos, tem como obra mais conhecida a peça *Maria Stuarda*, situada no contexto turco. Embora notável, essa obra reflete as limitações estilísticas do autor em comparação com seus contemporâneos. Fortemente influenciado por Gryphius, Haugwitz demonstra uma falta de originalidade em sua produção, evidenciando uma dependência temática e formal que o distancia da inovação literária: “ele permanece completamente preso a um epigoneísmo infrutífero no que diz respeito ao conteúdo, forma e técnica da obra. A tragédia<sup>61</sup> ‘Maria Stuarda’ (Dresden 1683) também é completamente dependente de Gryphius e dos seus ‘Carolus Stuardus’ e ‘Catharina da Geórgia’”<sup>62</sup>. Dentre os dramaturgos, Haugwitz é o único que nunca foi protestante<sup>63</sup>.

### 1.1.3 - *Trauerspiel* e expressionismo: uma arqueologia

<sup>58</sup> ROUANET, 1984, p.25.

<sup>59</sup> ROUANET, 1984, p.25.

<sup>60</sup> BENJAMIN, 1984, p.83.

<sup>61</sup> Em Benjamin: *Trauerspiel*

<sup>62</sup> No original em alemão: “O bleibt er hinsichtlich der inhaltlichen, formalen wie auch technischen Gestaltung des Werkes vollends in einem unfruchtbaren Epigontentum stecken. In völliger Abhängigkeit von Gryphius und dessen ‘Carolus Stuardus’ und ‘Catharina von Georgien’ steht auch die Tragödie ‘Maria Stuarda’ (Dresden 1683)” (Cf. FROMMHOLZ, 1969).

<sup>63</sup> Cf. BERDET, 2018, p.26.

Após meses de pesquisa de fontes, leituras intensivas e busca por orientação, Benjamin retirou-se para Capri no início de maio de 1924, onde se dedicou à redação de seu trabalho. Durante sua estada, conheceu Asja Lascis, uma revolucionária russa de Riga, por quem se apaixonou.

O diálogo com Asja Lascis não apenas ampliou sua compreensão sobre a atualidade do comunismo radical, como também o incentivou a tornar sua recente pesquisa mais acessível, ao evidenciar a relação de suas ideias com o contexto material-histórico<sup>64</sup>. Durante uma de suas conversas, Asja Lascis, uma letã ativa no Partido Comunista, amiga de Brecht e diretora de teatro proletário infantil, lançou uma pergunta provocativa que revela as intenções profundas de Benjamin: “Qual o objetivo de analisar uma literatura morta?”<sup>65</sup>. Esse questionamento, carregado de crítica, mostra a tensão central de seu projeto para uma estética marxista: a pertinência de investigar obras aparentemente distantes do contexto histórico imediato. A essa provocação, Benjamin teria respondido, segundo nos conta Lascis:

“Em primeiro lugar, ofereço à ciência, à estética, uma nova terminologia. No drama moderno, os conceitos ‘tragédia’<sup>66</sup> e ‘drama barroco’<sup>67</sup> são usados indiscriminadamente, apenas como palavras. Mostro a diferença teórica entre tragédia e drama. Os dramas barrocos expressam desespero e desprezo pelo mundo, são dramas verdadeiramente tristes. Por outro lado, a atitude dos gregos e de outros autênticos tragediantes em relação ao mundo e ao destino é imperturbável. Essa diferença de atitude e sentimento é importante. Ela deve ser levada em conta e, portanto, a distinção entre os gêneros tragédia e drama. A dramaturgia barroca é, de fato, a origem dos dramas ‘tristes’ que foram difundidos na literatura alemã nos séculos XVIII e XIX”. “Em segundo lugar”, disse ele, “sua pesquisa não era apenas uma investigação acadêmica, mas tinha uma relação imediata com problemas atuais da literatura contemporânea. Ele enfatizou explicitamente que, em seu trabalho, ele se referiu à dramaturgia barroca em sua pesquisa formal como um fenômeno análogo ao expressionismo”. “É por isso que lidei tão extensivamente com os problemas artísticos de alegoria, símbolos e rituais. Até agora, os estudiosos da estética consideravam a alegoria um meio artístico de segunda categoria”. Ele queria mostrar que a alegoria é um meio de alto valor artístico e, mais ainda, é uma forma especial de percepção artística.

Na época, não fiquei satisfeita com suas respostas [...]. Naquela época, em Capri, eu não entendia exatamente a conexão entre a alegoria e a poética moderna. Em retrospecto, agora percebo como Walter Benjamin havia percebido com perspicácia os problemas formais modernos<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> WITTE, 2017, p.60.

<sup>65</sup> No original em italiano: “A che scopo occuparsi di una letteratura morta?” (Lascis, 1976, p. 100).

<sup>66</sup> Em alemão: *Tragödie*

<sup>67</sup> Em alemão: *Trauerspiel*

<sup>68</sup> No original em italiano: “In primo luogo fornisco alla scienza, all'estetica, una nuova terminologia. A proposito del dramma moderno si usano i concetti ‘tragedia’, ‘dramma’ indiscriminatamente, soltanto come parole. Io mostro la differenza teorica fra tragedia e dramma. I drammi barocchi esprimono disperazione e disprezzo del mondo, sono veramente drammi tristi. Per contro l'atteggiamento dei greci e degli altri tragici autentici nei confronti del mondo e del destino è imperturbabile. Questa differenza nell'atteggiarsi e nel sentire è importante. Deve essere tenuta in considerazione e da qui ha origine la distinzione fra i generi tragedia e dramma. La drammaturgia barocca è effettivamente l'origine dei drammi ‘tristi’ diffusi nella letteratura tedesca del diciottesimo e diciannovesimo secolo.”

In secondo luogo, disse, la sua ricerca non era solo un'indagine accademica, ma aveva rapporto immediato con problemi attualissimi della letteratura contemporanea. Sottolineò esplicitamente che nel suo lavoro indicava la

A pergunta de Asja Lacis antecipa uma crítica que Benjamin desenvolveria mais tarde, como bem observa Jeanne Marie Gagnebin, a respeito da necessidade de a estética marxista perceber a relevância de uma obra apenas quando esta estabelece uma dupla relação: o vínculo do autor com a luta de classes e a conexão da obra com o presente<sup>69</sup>. Em outras palavras, a estética marxista limita a crítica ao buscar apenas desvendar o potencial revolucionário das obras dentro de seu contexto material-histórico, focando exclusivamente em suas implicações imediatas. Em contraposição, Benjamin resiste ao insistir:

Na necessidade do desvio pela diferenciação linguística e conceitual, procurando na explicitação da diferença e do detalhe uma historicidade própria que pode ser – ou não – colocada em relação com o presente, mas que sempre especifica um momento singular do passado. Assim, a literatura ‘morta’, como a chama Asja, se transforma num manancial de singularidades que podem esclarecer a ‘viva’, justamente porque dela difere; mas esse esclarecimento recíproco tem por condição que se cumpra um movimento complexo: reconhecer a distância histórica que separa o passado do presente, em vez de buscar primeiro por supostas semelhanças, e reconhecer que essa distância também é apreendida de várias maneiras, segundo o modo nada inocente de sua transmissão. Distância e transmissão: esses dois conceitos percorrem a obra inteira de Benjamin<sup>70</sup>.

O próprio Benjamin expressa sua insatisfação com as abordagens histórico-literárias que se apropriam das manifestações artísticas sem realizar uma investigação adequada de suas formas. Essas abordagens, segundo ele, tentam se colocar no lugar do criador, partindo da premissa equivocada de que, por ter criado a obra, o artista seria também seu melhor intérprete<sup>71</sup>. Esse tipo de leitura, fundamentada em uma sugestibilidade psicológica, é o que Benjamin chama de empatia. Ele observa que essa abordagem era comum na crítica literária de sua época, atuando como um mecanismo de transmissão que, ao perpetuar ou omitir obras por meio da identificação afetiva, acaba reafirmando e consolidando cânones.

Embora as semelhanças entre o *Trauerspiel* barroco e o expressionismo não sejam evidentes à primeira vista, é precisamente essa distância que oferece a Benjamin uma perspectiva privilegiada sobre a situação contemporânea da literatura. Tal afastamento cria um

---

drammaturgia barocca nella sua ricerca formale come un fenomeno analogo all'Espressionismo. “Perciò ho trattato così diffusamente la problematica artistica dell'allegoria, dei simboli e del rituale. Gli studiosi di estetica hanno considerato finora l'allegoria un mezzo artistico di second'ordine.” Voleva dimostrare che l'allegoria è un mezzo d'alto valore artistico, anzi ancora piú, è una forma particolare della percezione artistica.

Allora non fui soddisfatta delle sue risposte. Gli domandai se riscontrasse analogie anche nella visione del mondo della drammaturgia barocca e di quella espressionista e quali interessi di classe esprimessero. Rispose vagamente e aggiunse poi che stava leggendo Lukács e cominciava ora a interessarsi a un'estetica materialista. Allora, a Capri, io non avevo capito esattamente il legame tra allegoria e poetica moderna. Retrospectivamente mi rendo ora conto di come Walter Benjamin avesse sagacemente intuito i problemi formali moderni.

<sup>69</sup> GAGNEBIN, 2011, p.140.

<sup>70</sup> GAGNEBIN, 2011, p.140.

<sup>71</sup> BENJAMIN, 1984, p.76.



horizonte inexplorado, obscurecido pelos vícios da transmissão, que impede uma compreensão plena dessas formas. O ponto em comum que possibilita a comparação entre um gênero literário do século XVII e outro do início do século XX é o fenômeno do declínio histórico.

Partindo da premissa de que toda obra de arte é uma ressonância de seu momento histórico, Benjamin observa, ao comparar o *Trauerspiel* barroco com o Expressionismo, que os poetas de ambos os gêneros compartilhavam uma preocupação central: o instrumento linguístico e a ressonância das lamentações<sup>72</sup>. Em cada um desses períodos, a linguagem revela-se como um meio de expressar o luto e o declínio<sup>73</sup>, refletindo as tensões e as crises de suas respectivas épocas.

Para uma melhor compreensão, é essencial traçar uma comparação entre as condições históricas que moldaram cada um desses movimentos. O *Trauerspiel* alemão, por exemplo, emerge no contexto da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), um conflito devastador entre protestantes e católicos, impulsionado pelas tensões da Reforma Protestante e da Contra-reforma Católica. Esse período mergulhou o país em uma série de perversidades, que iam desde saques e violências até punições impostas por ortodoxias religiosas fanáticas.

Diante desse cenário, a maioria dos poetas barrocos, como Andreas Gryphius, Daniel Caspar von Lohenstein e Johann Christian Hallmann, todos protestantes, procuravam refletir essa realidade utilizando elementos da tragédia grega, a exemplos de obras como *Judite* e *Antígona*. Nessas obras, as protagonistas são apresentadas como vítimas de opressões políticas e religiosas, um aspecto que, como bem descreve Marc Berdet, ressalta o paralelo entre a condição do homem barroco e as figuras heróicas da antiguidade:

Simbolizam também, em uma época em que a Saxônia havia cedido a Silésia aos Habsburgos, essa região que o tirano católico submete à opressão como método de conversão. Herdeiro de Opitz, o luterano Andreas Gryphius (1616-1664) proclama uma resistência passiva: no drama *Papinianus*, o magnânimo jurista recusa-se a encobrir o fratricídio insano do qual o rei Caracala se declarou culpado. Ele permanece fiel ao monarca e se recusa a fugir ou rebelar-se diante de sua ira homicida: para Papinianus (que parece representar as posturas de Gryphius), Deus escolheu esse absolutismo instável para os homens, e o homem devoto deve assumir a tarefa política que lhe foi confiada. [...]. Ritmado por longos monólogos em forma de lamentos e reviravoltas teatrais tão didáticas quanto artificiais, o *Trauerspiel* expressa, [...], o ponto de vista dos protestantes que sofrem com as ambições políticas dos Habsburgos, aliados à Igreja Católica Romana. Por volta do final dos anos 1660, toda esperança de

<sup>72</sup> BENJAMIN, 1984, p.77.

<sup>73</sup> É importante destacar em Benjamin uma diferença marcante entre os dois períodos: enquanto no Barroco observamos um processo que inclui queda e, por fim, renascimento, no Expressionismo, em contraste, identificamos apenas um movimento de declínio. Conforme ele sublinha: “E finalmente, não devemos esquecer, apesar de muitas analogias, uma grande diferença: na Alemanha do século XVII, a literatura desempenhou um papel no renascimento da nação, por menos que esta se preocupasse com seus escritores. Pelo contrário, os vinte anos de literatura alemã aqui mencionados para explicar a renovação do interesse no Barroco correspondem a um período de decadência, ainda que decadência produtiva e preparatória de uma nova fase” (BENJAMIN, 1984, p.78).

independência por parte da Silésia desaparece. Lohenstein e Hallmann abandonam suas críticas políticas e se submetem incondicionalmente à Casa de Áustria, e o próprio Hallmann converte-se ao catolicismo<sup>74</sup>.

Tal como os *Trauerspiele*, o Expressionismo emerge em um contexto de guerra – a Primeira Guerra Mundial –, momento em que a linguagem exige um novo *pathos* diante da violência e da catástrofe. Ao se deparar com uma das primeiras peças expressionistas, *As Troianas (Die Troerinnen)* de Franz Werfel, escrita em 1915, Benjamin identifica uma preocupação semelhante àquela presente no início do teatro barroco, especialmente nas obras de Martin Opitz em 1625. A necessidade de expressar o momento histórico, repleto de rupturas e crises, não poderia ser atendida pela concepção de obra como uma totalidade harmônica e autossuficiente, típica das obras simbólicas. Pelo contrário, era necessário um estilo linguístico distinto, capaz de corresponder à magnitude dos acontecimentos históricos e às tensões sociais da época. Daí a conexão que possibilita traçar correspondências entre os dois estilos:

É na dimensão da linguagem que aparece com toda a sua clareza a analogia entre as criações daquela época e as contemporâneas, ou do passado recente. O exagero é uma característica comum a todas. Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista do seu estilo procura, pelo contrário, mascarar, pela literatura, a ausência de produções socialmente válidas. Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um fazer artístico, que de um inflexível querer artístico. É o que sempre ocorre nas chamadas épocas de decadência. [...] É nesse querer que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura classicista alemã (BENJAMIN, 1984, p.77).

Esse contexto histórico e a linguagem formal nas quais as obras do *Trauerspiel* barroco se inserem oferecem uma chave para compreender a situação artística e histórica contemporânea de Benjamin. No entanto, essa leitura não deve ser entendida como uma mera retomada do barroco, evitando, assim, uma abordagem anacrônica que projeta o passado sobre o presente, ou vice-versa.

As semelhanças entre os períodos podem ser traçadas por meio da própria análise formal das obras expressionistas, que, ao provocarem um estranhamento, lançam nova luz tanto sobre o passado quanto sobre o presente. O que se realiza, portanto, é uma mudança de perspectiva,

---

<sup>74</sup> No original em espanhol: “También simbolizan, en una época en que Sajonia había cedido Silesia a los Habsburgos, esta región que el tirano católico somete a la opresión como método de conversión. Heredero de Opitz, el luterano Andreas Gryphius (1616-1664) proclama una resistencia pasiva: en el drama Papinianus, el legista magnánimo rechaza encubrir el fratricidio demente del que el rey Caracalla se ha declarado culpable. Permanece fiel al monarca y rechaza darse a la fuga o rebelarse ante su cólera homicida: para papinianus (que parece encarnar las posturas de Gryphius), Dios ha escogido este absolutismo inestable para los hombres, y el hombre devoto debe asumir la tarea política que le ha sido encomendada. [...] Ritmado por largos monólogos en forma de lamentos y de giros teatrales tan didácticos como artificiales, el Trauerspiel expresa [...], el punto de vista de los protestantes que sufren los efectos de las ambiciones políticas de los Habsburgos aliados con la Iglesia Católica Romana. Hacia fines de los años 1660, toda esperanza de independencia por parte de Silesia desaparece. Lohenstein y Hallman abandonan su crítica política para someterse incondicionalmente a la Casa de Austria, y el mismo Hallman se convierte al catolicismo” (BERDET, 2018, p.26).

que não implica em relativismo, pois Benjamin deixa claro que a tarefa da crítica é a busca pelo “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*), imerso na realidade histórica, mas muitas vezes imperceptível. Ou seja, não se trata de fugir da materialidade ou da análise imanente à obra. Se é possível sintetizar o empreendimento de Benjamin, Gagnebin o faz de forma precisa: “Benjamin afirma um conceito ao mesmo tempo enfático e totalmente histórico de verdade, que orienta a busca do crítico, quando ele visa não só a uma renovação da imagem do passado, mas também a uma transformação da apreensão do presente. Verdade histórica e crítica do presente coincidem”<sup>75</sup>. Dessa forma, um olhar sobre o passado (Barroco) – que Asja Lacis considerava uma literatura “morta” – se configura como uma atualização que possibilita uma leitura crítica do início do século XX (Expressionismo), ao mesmo tempo em que abre novas perspectivas para a transformação e interpretação do contexto histórico presente.

#### *1.1.4 - O declínio como fenômeno: crítica ao historicismo literário e à nostalgia na filosofia do classicismo*

No ensaio “Retrato de um Poeta Barroco [Andreas Gryphius]”<sup>76</sup>, Benjamin inicia com a seguinte afirmação: “Em todo o campo da história literária, é difícil encontrar algo mais ingrato do que apresentar a um leitor contemporâneo um retrato - pessoal e intelectual - dos poetas barrocos alemães”<sup>77</sup>. Essa colocação reflete sua crítica ao historicismo literário, especialmente direcionada a Friedrich Gundolf (1880-1931), um renomado estudioso da República de Weimar. A crítica de Benjamin ao trabalho de Gundolf não é isolada, mas parte de uma série de comentários que visam problematizar a abordagem histórica tradicional que Gundolf representava. Tal crítica insere-se num “projeto maior”<sup>78</sup> de Benjamin, que busca reconfigurar o modo de compreensão da história e da literatura, não apenas como um exercício de descrição factual, mas como uma forma de captar as relações complexas entre forma, contexto histórico e verdade nas obras literárias.

---

<sup>75</sup> GAGNEBIN, 2011, p.152.

<sup>76</sup> BENJAMIN, Walter. “Retrato de um poeta barroco [Andreas Gryphius]”. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Literatura*. Tradução, organização e prefácio de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Bárbarie, 2023.

<sup>77</sup> BENJAMIN, 2023, p.86.

<sup>78</sup> Mais tarde, esse projeto se manifesta em uma carta datada de 20 de fevereiro de 1930, comentada por Gershom Scholem, enviada de Jerusalém. Nela, Scholem expressa sua frustração com o afastamento de Benjamin em relação à literatura hebraica e menciona a ambição deste em se tornar o único “crítico autêntico” (*echter Kritiker*) da literatura alemã: “[...] speziell von der Warte Deiner präsumptiven Stellung als einziger echter Kritiker der deutschen Literatur aus keine Notwendigkeit eines Weges zum Hebräischen abzusehen ist” (BENJAMIN, Briefe I, 1966, p.511).

Em uma de suas críticas a Gundolf, Benjamin condena o uso dos conceitos de *Virtus* e *Fortuna* para descrever certos poetas. No caso dos poetas barrocos, Gundolf se refere a Gryphius como alguém que teria alcançado uma “rara conjunção de virtude e sorte”<sup>79</sup>, algo que, para ele, determinaria o valor histórico do autor. Benjamin despreza essa metodologia, pois, em sua visão, ela busca essencialmente canonizar o poeta, seja pela criação de mitos em torno de sua vida, seja atribuindo valor artístico apenas àqueles que correspondem à figura idealizada do “gênio”. Esse processo reflete um esforço em elevar o poeta a uma espécie de divindade, algo que Benjamin já criticava em seu ensaio sobre Goethe, onde questiona a tendência de alçá-lo ao *status* de deus olímpico, idealizado nos sonhos e valores do classicismo.

Para Benjamin, a figura do poeta barroco alemão estaria alheia a qualquer tipo de personalidade canônica<sup>80</sup>:

“Opitz, Lohenstein, Gryphius eram burocratas, altos funcionários a serviço da nobreza ou da cidade da Silésia, e a sua linha de vida, por arbitrária, é tão pouco fascinante como a silhueta em rico traje oficial no frontispício dos livros que o retrata. Ocupar-se com o mundo de suas formas, essa é a única maneira de aceder a esta poesia”<sup>81</sup>.

A vida do poeta, ou o conteúdo de sua existência humana, não é aquilo que revela a verdade de uma obra. A tentativa de interpretar as obras de um poeta por meio de sua biografia, como faz Gundolf em seu *Goethe*<sup>82</sup>, busca transformar a vida do poeta em uma narrativa mítica. A vida humana não pode ser equiparada a uma obra de arte. A relação entre a vida do criador e sua criação não é direta, e a vida de quem cria não se confunde com a da própria obra, tampouco pode ser vista como uma forma heróica que o próprio sujeito molda<sup>83</sup>. A forma artística, por sua vez, permanece grandiosa e transcendente, acessível apenas através da linguagem<sup>84</sup>.

Para Benjamin, se aprofundarmos na forma da poesia barroca alemã, percebe-se que seu auge se manifesta nos *Trauerspiele*. Esses dramas, enquanto formas de *expressão*<sup>85</sup>, distinguem-se de outras formas de arte, pois não buscam apenas a estética, mas a expressão de um *pathos* particular. “Se essa poesia frequentemente se apresenta como obscura e carente de sentido em sua linguagem formal, é o estudo linguístico que a ilumina”<sup>86</sup>. Até então, as pesquisas sobre o Barroco não haviam se dedicado à análise imanente dessas obras, o que as

<sup>79</sup> Cf. Nota de tradutor, BENJAMIN, 2023, p.86.

<sup>80</sup> BENJAMIN, 2023, p.86.

<sup>81</sup> BENJAMIN, 2023, p.86-87.

<sup>82</sup> GUNDOLF, Friedrich. *Goethe von Friedrich Gundolf*. Berlim: G. Bondi, 1920.

<sup>83</sup> BENJAMIN, 2009, p.61-64.

<sup>84</sup> BENJAMIN, 2023, p.87.

<sup>85</sup> Tese a ser sustentada a partir do segundo capítulo do *Trauerspiel-buch* — “Alegoria e Drama Barroco” — de Walter Benjamin, ao qual será dedicada uma análise aprofundada.

<sup>86</sup> BENJAMIN, 2023, p.87.

relegou a uma má interpretação quando comparadas à tragédia clássica, ou mesmo ao esquecimento, sendo vistas como simples expressões da decadência do Renascimento.

Neste contexto, Benjamin se posiciona como uma figura que desafia a tradição literária dominante de sua época. Como bem observa Willi Bolle, seu projeto pode ser sintetizado na expressão “História literária a contrapelo”<sup>87</sup>. O empreendimento de Benjamin busca questionar as narrativas hegemônicas e lineares da história literária, oferecendo uma perspectiva crítica que se contrapõe à tradição de canonização de grandes obras e figuras, enquanto marginaliza poetas e produções menos reconhecidas, como os *Trauerspiele* alemães. Seu esforço configura uma reinterpretação radical, com o objetivo de resgatar essas obras a partir de uma nova compreensão histórica e estética.

Não é de se admirar que Friedrich Gundolf, um dos principais representantes da tradição literária classicista, tenha se tornado alvo das críticas de Benjamin, especialmente considerando que seu prestígio e renome derivam justamente dessa tradição. Uma tradição que Benjamin buscava contrapor com tanta veemência, levando-o a reconstituir uma constelação histórico-conceitual que se apresenta como antítese antecipada ao classicismo:

República de “Weimar”, o nome oficial do Estado alemão a partir de 1919, denota a intenção de restaurar os valores do Classicismo, o legado de Schiller e Goethe, como se tivessem permanecido incólumes. Contra essa atitude Benjamin mobiliza uma outra tradição, recalçada: a do Barroco, em que a violência histórica não era camuflada sob teorias estéticas harmoniosas e, sim, ostentada<sup>88</sup>.

Com isso, Benjamin busca apresentar uma história da literatura que vá além da monumentalização do classicismo como fez Gundolf com Goethe, para revelar sua verdadeira face, marcada por contradições — como alguém que de “principal porta-voz do *Sturm und Drang*, movimento de emancipação literário-cultural da burguesia, acabou optando por um cargo vitalício a serviço da antiga classe dominante”<sup>89</sup>. Essas desarmonias proporcionam uma leitura autêntica da história, desmantelando qualquer ilusão ou nostalgia de uma era gloriosa que, na verdade, nunca existiu, especialmente diante das aspirações de retorno ao passado que surgiram após a Primeira Guerra.

Carla Milani Damiano (2013), seguindo uma linha semelhante à de Willi Bolle, destaca a relevância de problematizar a visão do classicismo como uma “era de ouro”, especialmente ao considerar o contexto histórico contemporâneo a Benjamin. Para isso, ela retoma o texto de juventude do filósofo, “Das Glück des antiken Menschen” (*A sorte dos antigos*), no qual Benjamin menciona Schiller, que “fala da separação entre homem e natureza, da dor desse

<sup>87</sup> BOLLE, Willi (Org.). Apresentação à coletânea de textos: Walter Benjamin. Documentos de cultura. Documentos de barbárie (Escritos escolhidos), São Paulo: Cultrix, 1986, p.9.

<sup>88</sup> BOLLE, 1986, p.9.

<sup>89</sup> BOLLE, 1986, pp.9-10.

rompimento, do qual surgem, como ‘sintomas’, a reflexão e o *sentimento de nostalgia*”<sup>90</sup>, numa comparação com outro texto, “Das Problem des Klassischen und die Antike” (*O problema do clássico e da Antiguidade*), para destacar a estratégia de Benjamin, em revelar as tensões entre oposições, isto é, através de seu próprio movimento dialético, que ela define como sendo uma “dialética ambivalente” ou “técnica de contrastes dialéticos” a fim de revelar as contradições históricas. Em seu comentário, ela demonstra como Benjamin se vale da construção histórica do conceito de clássico — marcado por uma aura de enaltecimento — para questionar a permanência dessa ideia frente aos problemas culturais de sua época:

[...], Benjamin considera o conceito de clássico sob as prerrogativas já descritas, ou seja, a constatação da perfeição helênica, cuja completude revelava uma estreita ligação entre homem, natureza e o divino, levando em conta também a tese de que, da antiguidade grega aos nossos dias, teria ocorrido um ‘crescimento histórico’ análogo ao crescimento orgânico da humanidade. Faltaria, porém, a essas prerrogativas, uma maior problematização histórica. Em suas palavras, faltaria saber como, por exemplo, o ‘clássico perfeito’ (*vollendete Klassik*) ou a ‘soberania da arte’ (*Herrschaft der Kunst*) se relacionavam com os poderes de sua época, mantenedores da escravidão. Neste sentido, Benjamin conclui, dizendo que qualquer estudo sobre o ‘clássico’ deve levar em conta as relações histórico-sociais; caso contrário, não estará completo.

A exposição dessas contradições feita por Benjamin implode as teorias que buscam revitalizar um passado ideal ou projetar um estado de totalidade perdido. Assim, apresentar uma história objetiva da literatura implica também, criticar o mito do classicismo, manifestado no sentimento de nostalgia. O anseio por um passado harmônico, na verdade, revela um diagnóstico da cultura: seu declínio.

Daí surge a necessidade de traçar um paralelo entre o *Trauerspiel* e a vanguarda expressionista. Enquanto o primeiro expõe o processo de declínio do pensamento clássico alemão no século XVII, o segundo, ao recorrer a deformações miméticas que remetem ao barroco alemão, permite que Benjamin associe a decadência do classicismo ao declínio do espírito burguês na Alemanha de seu tempo<sup>91</sup>. Essa dialética ambivalente não apenas evidencia as tensões históricas, mas as esgota, abrindo espaço para que um novo conteúdo surja e amplie os contornos dos problemas históricos contemporâneos. Esses contornos, por sua vez, permitem delinear uma fisionomia autêntica da história, resistindo às tentativas daqueles que ameaçam falseá-la:

Ao mito do Classicismo de Weimar — à tentativa oficiosa de restaurar, depois da Grande Guerra, o legado cultural de Goethe e Schiller, como se tudo tivesse permanecido incólume, e projetar uma cultura setecentista, palaciana e provincial, sobre o mundo das metrópoles modernas — a esse mito, Benjamin opõe as marcas da história recente: guerra e pós-guerra, trauma da derrota e culpa, revolução frustrada, inflação galopante, pauperização, assassinatos políticos. Sobre esses acontecimentos, ele se manifesta em textos paralelos ao ‘*Trauerspielbuch*’, como ‘Crítica da violência’

<sup>90</sup> Os destaques são da autora (DAMIÃO, 2013, p.56).

<sup>91</sup> SCRAMIM, 2020, p.245.

(1921) ou ‘Panorama imperial — Viagem pela inflação alemã’ (1923/27). Eles constituem o subtexto moderno das observações sobre o barroco, espaço-tempo para onde se desloca o crítico historiógrafo para melhor identificar a fisionomia de sua época<sup>92</sup>.

Se retomamos, nesse contexto, a ideia de que a forma da arte como sendo expressão da história, o expressionismo não apenas dialoga com o seu próprio presente, mas também retoma elementos de seu passado recente. Quando Benjamin se volta ao barroco em busca de referências, uma questão mais pertinente do que aquela levantada por Asja Lacis seria, conforme sugere Willi Bolle: “Como o trinômio alegoria-melancolia-drama barroco se articula com os gêneros literários urbanos da Modernidade?”<sup>93</sup>. Esse questionamento é crucial para compreender a relação entre a forma alegórica barroca e sua reconfiguração nos movimentos artísticos modernos, indicando um paralelo crítico que não se limita à nostalgia ou anacronismo, mas que revela uma profunda interação entre passado e presente.

Dessa forma, a chave para compreender as vanguardas artísticas do início do século XX, como o expressionismo, Benjamin intui bem, pode residir na compreensão de seu código estético – a alegoria – enquanto expressão da melancolia. Para Willi Bolle, Benjamin se dedicou intensamente a decifrar esse código ao longo de sua vida, passando de uma “melancolia que gera a revolta” para uma “organização de uma memória da melancolia”<sup>94</sup>. Essa memória, composta como uma constelação, reflete os sentimentos da classe média no início da modernidade, que testemunhava sua própria decadência. Nesse contexto, Benjamin se propõe a escrever a história desse declínio, revelando como a expressão na arte molda o retrato cultural e histórico da época<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> BOLLE, 1988, p.45.

<sup>93</sup> BOLLE, 1988, p.43.

<sup>94</sup> BOLLE, 1988, p.56.

<sup>95</sup> BOLLE, 1988, pp.55-56.

## SEGUNDA PARTE

### 1.2.1 - Crítica do conhecimento

Apresentação contemplativa: o tratado e o mosaico

No prefácio epistemo-crítico (*Erkenntniskritische Vorrede*) de sua obra sobre o *Trauerspiel*, Benjamin desenvolve uma reflexão metodológica sobre a natureza da verdade, a qual se distingue do conhecimento. Inspirando-se na doutrina platônica, ele concebe a verdade não como um conhecimento dado como unidade no conceito, mas como uma unidade no ser (ideia), possuidora de um *status* ontológico independente da consciência, o que faz com que a verdade escape a qualquer tipo de questionamento. Trata-se de um desenvolvimento de caráter duplo, a investigação tem em vista uma relação objetiva com o ser (um ordenamento objetivo virtual)<sup>96</sup> e uma relação subjetivamente mediada pelo indivíduo na linguagem e história<sup>97</sup>.

Embora as reflexões de Benjamin sobre a verdade se inspirem na doutrina platônica, ele não pode ser classificado como neoplatônico ou antimaterialista. Sua principal contribuição, que o distingue dessas tradições, está na introdução do elemento temporal na doutrina das ideias, estabelecendo uma conexão intrínseca entre linguagem e verdade. Assim, mesmo ao buscar captar o teor de verdade e a essência das coisas, Benjamin preserva a valorização do elemento material, ou seja, dos fenômenos.

Como destaca Beatrice Hanssen, Benjamin buscava superar o caráter ahistórico da doutrina das ideias de Platão, propondo uma “história filosófica” inovadora, centrada na categoria da origem. Essa abordagem visava superar a aparente oposição entre a contingência histórica e as ideias transcendentais, tradicionalmente vistas como atemporais. Para Benjamin, a origem não elimina a historicidade, mas, ao contrário, integra-a como um aspecto essencial do pensamento<sup>98</sup>.

Hans Heinz Holz complementa essa perspectiva, observando que, embora Benjamin não utilize explicitamente o conceito de “ideia” em sua obra tardia — devido a reservas ligadas à crítica marxista e ao risco de interpretações equívocas —, o conceito permanece implícito. Em sua abordagem, as ideias continuam vinculadas à realidade material e só podem ser acessadas

<sup>96</sup> BENJAMIN, 1984, p.56.

<sup>97</sup> Cf. HOLZ, Hans Heinz. “Idea”. In: *Conceptos de Walter Benjamin*, Michael Opitz y Erdmunt Wizisla (eds.), Buenos Aires, Las cuarenta 2014, p.595.

<sup>98</sup> Cf. HANSSEN, Beatrice. “Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung Des Deutschen Trauerspiels.” *MLN*, vol. 110, no. 4, 1995, pp. 810.



por meio da mediação do sujeito, preservando sua dimensão metafísica sem ignorar sua base histórica<sup>99</sup>.

Como forma de contemplação, a unidade da verdade não se submete à representação no sentido da filosofia da *Vorstellung*, mas sim deve ser “apresentada”<sup>100</sup> na acepção substantiva de *Darstellung* por meio da mediação entre fenômenos e conceitos. “É característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão da apresentação”<sup>101</sup>. Essa afirmação evidencia uma preocupação fundamental no pensamento de Benjamin: a forma pela qual as ideias devem ser apresentadas. Se a apresentação se torna, portanto, a tarefa primordial da filosofia, surge a questão central: qual é a forma adequada para colocar esse exercício em prática? Para Benjamin, essa metodologia encontra expressão no tratado. Segundo ele, o tratado não é apenas um veículo para transmitir a verdade, mas uma forma em que a apresentação está intrinsecamente vinculada ao seu conteúdo. O tratado é capaz de revelar as articulações internas das ideias sem submetê-las a esquemas externos, permitindo que a verdade emergja de maneira imanente à própria forma.

Dessa perspectiva, Benjamin rejeita a ideia de que a filosofia possa codificar a história por meio de um método puramente lógico, como no *more geometrico* dos sistemas filosóficos tradicionais. Para ele, a lógica sistemática, ao buscar uma formalização rigorosa, corre o risco de reduzir as ideias a abstrações, distanciando-se da singularidade histórica e da complexidade que as caracteriza. O tratado, por outro lado, ao articular ideias em sua concretude e historicidade, permite que a filosofia se aproxime de sua tarefa essencial: não apenas interpretar a história, mas codificá-la de forma que sua apresentação revele a dinâmica entre as ideias e a realidade. Assim, a forma do tratado é, para Benjamin, não apenas uma escolha estilística, mas um compromisso metodológico com a verdade.

O problema do sistema, para Benjamin, reside em sua tendência didática de ignorar os extremos, relativizando-os. Ao tentar capturar a verdade como algo externo, como se ela pudesse ser aprisionada em uma “teia de aranha” de raciocínios lógicos (dedução e indução), o sistema termina por degradar as ideias em conceitos.

---

<sup>99</sup> HOLZ, 2014, p. 591.

<sup>100</sup> A distinção entre representação (*Vorstellung*) e apresentação (*Darstellung*) é fundamental para compreender a análise na segunda parte deste trabalho, que aborda o antagonismo entre símbolo e alegoria e a subsequente supressão desta última. O símbolo pertence ao campo da filosofia da representação, enquanto a alegoria se alinha à nova formulação de apresentação desenvolvida por Benjamin. Para um estudo mais aprofundado sobre essa distinção entre representação e apresentação, ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”. *Kriterion: Revista de filosofia*, v. 46, p. 183-190, 2005.

<sup>101</sup> BENJAMIN, 1984, p.49.

Refletir sobre uma forma de exposição histórica em Benjamin nos leva a considerar sua dupla intenção crítica: ao historicismo, que ele entende como uma visão ingênua e acrítica da história, pautada pela linearidade e pela falsa ideia de progresso; e à ciência literária burguesa, que tende a tratar as obras do passado como objetos isolados, desvinculados de seus contextos históricos e de seus processos de transmissão. Com isso, Benjamin propõe uma forma de apresentação que se baseie em uma compreensão crítica da história. Essa abordagem busca integrar cada momento histórico como uma unidade formal em si mesma, recusando tanto a linearidade quanto a causalidade e a homogeneidade típicas de uma pesquisa que se apresenta como puramente objetiva, mas que, ao fazê-lo, frequentemente oculta os extremos. A exposição histórica, para Benjamin, deve revelar as tensões e as contradições, respeitando a singularidade de cada momento sem perder de vista a totalidade do processo histórico.

Mas então, qual é o fundamento que sustenta a eficácia pedagógica do tratado, capaz de abarcar toda essa gama de exigências? Benjamin ressalta que o tratado “alude, ainda que de forma latente, àqueles objetos da teologia sem os quais a verdade é impensável”<sup>102</sup>. Ao contrário do método matemático, que busca enquadrar as ideias em um esquema predeterminado, o tratado opera a partir do Ser próprio das ideias, incorporando os objetos da teologia como elementos essenciais para a compreensão da verdade. Tais objetos não podem ser reduzidos a uma relação de mera intenção ou finalidade; eles demandam um engajamento que ultrapassa as limitações inerentes ao método lógico e sistemático:

A quintessência do seu método é a apresentação. Método é caminho indireto, é desvio. A apresentação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado. Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado<sup>103</sup>.

A ideia de que o método é desvio aponta para uma abordagem contemplativa na descrição de um objeto, uma atitude que exige que a observação atravessasse cuidadosamente as múltiplas camadas de sentido e as dimensões multifacetadas do objeto de estudo. Esse processo não busca dominar ou reduzir o objeto à subjetividade do observador, mas reconhece que ele possui uma coerência própria, independente da vontade de quem o analisa. Assim, o método “desvia” da tentação do juízo determinador e dos automatismos psicológicos, evitando que o pensamento se imponha ao objeto de forma arbitrária.

Esse desvio não significa dispersão ou falta de rigor, mas um retorno contínuo ao princípio, à imanência do objeto. O pensamento avança e retrocede, regredindo com minúcia ao próprio objeto, num movimento que poderia ser descrito como um ciclo de respiração

---

<sup>102</sup> BENJAMIN, 1984, p.50.

<sup>103</sup> BENJAMIN, 1984, p.50.

intelectual<sup>104</sup>. É como se, no estudo do objeto, fosse possível reproduzir uma mimese da sua forma de existência<sup>105</sup>, isto é, sair de si, romper com o próprio esquema, encontrar-se com o outro e, dessa forma, proporcionar uma descrição fiel da experiência. Essa dinâmica específica que caracteriza a episteme proposta, Benjamin chama de “apresentação contemplativa”<sup>106</sup>: uma forma de conhecimento que não limita ou subjuga o objeto, mas estabelece uma relação de respeito e equivalência entre o eu e a coisa.

Para exemplificar a apresentação contemplativa, caracterizada por movimentos de desvio, distensão e interrupção, Benjamin recorre à imagem do mosaico:

Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte<sup>107</sup>.

A apresentação contemplativa, ao buscar uma aproximação rigorosa do objeto, conduz inevitavelmente à sua fragmentação, tal como exemplificado por Benjamin na imagem do mosaico. Esse processo de estilhaçamento evidencia a impossibilidade de uma unidade imediata e transparente, pois a complexidade do objeto resiste a qualquer tentativa de apreensão direta. Nesse sentido, o método lógico-matemático se revela inadequado para lidar com as ideias, uma vez que estas não se submetem a uma organização linear e causal. No entanto, isso não implica a negação da totalidade, mas sim a necessidade de concebê-la de outra maneira. Trata-se de uma totalidade que não se apresenta de forma homogênea e contínua, mas que só pode ser apreendida a partir de um distanciamento adequado, como no mosaico, onde cada fragmento, ainda que disperso, contribui para a composição e o significado do conjunto.

Segundo Pinheiro Machado, a imagem do mosaico busca evidenciar a relação entre o singular e o todo<sup>108</sup>: a qualidade do brilho do esmalte depende da “mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”<sup>109</sup> por parte do indivíduo. Isso significa que, embora o elemento singular não possua, por si só, uma conexão imediata com a coerência inicial do mosaico, ele delinea os contornos que permitem a apreensão de sua grandeza. Assim, é na

<sup>104</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.50.

<sup>105</sup> Cf. PINHEIRO MACHADO, 2004, p.51.

<sup>106</sup> BENJAMIN, 1984, p.51.

<sup>107</sup> BENJAMIN, 1984, pp.50-51.

<sup>108</sup> PINHEIRO MACHADO, 2004, p.52.

<sup>109</sup> BENJAMIN, 1984, p.51.

relação entre a imersão no detalhe e a visão do conjunto que o brilho do mosaico se manifesta, revelando a interdependência entre o particular e o universal na construção do significado.

Benjamin, contudo, não limita a apresentação das ideias exclusivamente ao tratado, mas o propõe como um modelo a ser refletido. Ao se referir ao tratado medieval, ele reconhece sua inserção em um contexto histórico específico e compreende a impossibilidade de uma mera retomada anacrônica. Para Benjamin, todo resgate do passado no presente implica uma reatualização que não apenas preserva, mas transforma a ideia, conferindo-lhe uma nova configuração. Nesse sentido, pensar uma “apresentação contemplativa da verdade” neste contexto não é mais aquele medieval, mas a possibilidade de sua reelaboração na modernidade.

### Beleza e Verdade

Em um segundo momento, ancorando-se em sua interpretação do *Banquete* de Platão, Benjamin estabelece duas teses sobre a relação entre a verdade e a beleza, que interligam-se com sua crítica do modo de exposição da verdade. Na interpretação de Benjamin, (1) a verdade, enquanto domínio das ideias, torna-se o teor de verdade do belo, (2) assim como a verdade é bela<sup>110</sup>.

Trata-se aqui de uma outra leitura do *Banquete*, como notada por Jeanne Marie Gagnebin. No contexto do *Banquete*, a verdade é bela no sentido de Eros. “[...] o Eros platônico aspira ao belo (moço!) e à beleza, porque a beleza representaria a Verdade, existiria como um reflexo sensível do Bom e Verdadeiro em si que é puramente inteligível”<sup>111</sup> Segundo Gagnebin, na interpretação clássica da hierarquia ontológica que Platão propõe, o caminho que vai da atração pela beleza física ao entendimento da Beleza em si — passando pela admiração por corpos e almas belas e culminando na ideia de Bem/Beleza em si —, tal leitura confere ao desejo erótico uma natureza elevada: ele é visto como um movimento que, embora seja inconsciente para a maioria dos amantes, busca atingir um ideal moral. Nesse contexto, cabe à dialética platônica expor esse propósito mais profundo, sugerindo que o impulso físico ou espiritual adquire sentido ao aproximar-se de seu objetivo final: a compreensão da essência do belo, uma forma de inteligibilidade que transcende o material e se eleva ao Bem em si<sup>112</sup>.

Na interpretação de Benjamin, os conceitos tradicionalmente opostos de aparência (*Schein*) e essência (*Wesensgehalt*) são reconfigurados por meio de uma abordagem dialética, que dissolve a hierarquia vista anteriormente, entre os âmbitos da beleza e da verdade. Essa

<sup>110</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.52.

<sup>111</sup> GAGNEBIN, 2005, p. 189.

<sup>112</sup> Cf. GAGNEBIN, 2005, p. 189.

perspectiva rejeita a ideia de que a busca pela verdade corresponde a um processo de desvelamento total que extingue o mistério subjacente. Para Benjamin, a verdade não é algo a ser “brutalmente” exposto, mas sim uma dimensão que se auto desvela gradativamente, mantendo e respeitando seu caráter enigmático. Esse movimento não apenas preserva a riqueza do segredo, mas também permite que a verdade se manifeste de maneira legítima, como uma experiência que faz justiça à sua própria essência<sup>113</sup>.

Assim, a relação entre aparência e essência está intrinsecamente ligada à questão de como é possível fazer justiça ao ser, ou seja, ao modo como essa relação pode se efetivar. Na leitura de Benjamin sobre o *Banquete*, Platão enfrenta esse problema ao atribuir à verdade a função de sustentar e conferir legitimidade ao ser da beleza. Desse modo, a beleza não se restringe ao domínio do brilho ou da aparência (*Schein*), mas alcança sua realização na verdade, que lhe serve de fundamento. Por sua vez, a verdade, para se concretizar, não pode permanecer no plano abstrato; ela precisa manifestar-se no âmbito da história e da linguagem, revelando-se indissociável do sensível. Nesse processo, verdade e beleza se integram mutuamente, como aponta Gagnebin:

[...] Como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível “em si”, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva). Somente pode ser real enquanto exposição e apresentação de si através da beleza<sup>114</sup>.

No entanto, essa auto-revelação deve ser compreendida como um vislumbre, pois as ideias, diferentemente do lugar que ocupam em Platão, estão em constante devir – tornando a busca por elas um processo infinito. Isso ocorre porque o ato de decifração conduz continuamente a novas configurações de signos, que, por sua vez, desdobram-se em outras. Hans Heinz Holz observa que essas relações entre signos remetem a uma concepção de “gramática cabalística”, na qual a revelação de Deus nas escrituras ocorre de forma cifrada, em hieróglifos. Dessa maneira, Deus, em sua revelação, manifesta-se como algo oculto, assim como a significação revela sua própria ocultação. Trata-se, portanto, de uma “gramática infinita do ser”<sup>115</sup>.

A tese sustentada por Holz é a de que Benjamin mantém, ao longo de sua vida, a concepção de que a verdade permanece oculta em sinais que demandam decifração. Contudo, Benjamin apresenta novas formulações que ampliam essa perspectiva, como o conceito de alegoria e o de “imagem dialética”. Na alegoria, vislumbra-se a promessa de uma *restitutio in*

<sup>113</sup> Cf. GAGNEBIN, 2005, p. 190.

<sup>114</sup> GAGNEBIN, 2005, p. 190.

<sup>115</sup> Cf. HOLZ, 2014, pp.601-611.

*integrum*: os indivíduos tristes são convocados como testemunhas de sua comunidade perdida. Já no conceito de “imagem dialética”, a precariedade histórica da dialética é suspensa no tempo. Essa imagem, embora desconectada do fluxo temporal e da realidade da vida, ao se manifestar como “imagem da dialética”, apresenta a ideia como um vislumbre<sup>116</sup> – percebida através das correspondências ou das semelhanças não-sensíveis. Em última análise, trata-se de um processo de decifração do que não está evidente, no entanto, não desvenda totalmente a verdade; deve ser entendida como um estado de vigília, onde apenas lampejos podem ser captados, reafirmando a impossibilidade de uma revelação em sua totalidade.

Ao situar a busca da verdade na empiria, isto é, enquanto manifestação fenomênica, Benjamin atribui à crítica de arte o papel de alcançar a interpretação objetiva que se aproxima da disposição oferecida pela ideia. É aqui que a filosofia ganha valor na articulação dos conceitos, responsáveis por ordenar os fenômenos de acordo com as características expressas na constelação da ideia. Cada fenômeno é, assim, posicionado conforme a interpretação objetiva da ideia, cuja imagem se forma pela constelação dos fenômenos, como astros que, à sua disposição, revelam o significado a ser compreendido.

A ideia como constelação tem em sua configuração um nexos intrínseco, em que cada extremo encontra seu semelhante. Esse nexos é justamente o conceito, que liga cada ponto, dando forma à ideia. Como Benjamin sugere: “Do mesmo modo que a mãe só começa a viver com todas as suas forças quando seus filhos, sentindo-a próxima, se agrupam em círculo em torno dela, assim também as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta”<sup>117</sup>. Estaria relegado ao conceito uma dupla tarefa: a salvação dos fenômenos e a apresentação das ideias. Tais asserções introduzem as bases de sua abordagem epistemológica para uma história filosófica que ele define como a “ciência da origem”<sup>118</sup>.

### 1.2.2 - Uma nova filosofia da história

Theodor Adorno oferece uma leitura do livro sobre o *Trauerspiel* de Benjamin que revela aspectos frequentemente mais revolucionários do que um leitor iniciante poderia captar à primeira vista. Embora a tese de Benjamin tenha sido rejeitada em 1925, ela encontrou espaço na academia em fevereiro de 1931, quando Adorno, ao proferir seu discurso inaugural, “A Atualidade da Filosofia” (*Die Aktualität der Philosophie*), na Universidade de Frankfurt,

---

<sup>116</sup> Cf. HOLZ, 2014, p. 639.

<sup>117</sup> BENJAMIN, 1984, p.57.

<sup>118</sup> No original em alemão: “Wissenschaft vom Ursprung” (GS I, p. 227).

abordou ideias correlatas. Já no verão do ano seguinte, Adorno ministrou um curso<sup>119</sup> especificamente sobre o *Trauerspiel-Buch*, documentando debates sobre temas centrais da obra, com destaque para o conceito de história-natureza e seu papel crítico na fundamentação de uma história anti-idealista. Paralelamente, Adorno apresentou a conferência “Ideia de História Natural” (*Die Idee der Naturgeschichte*), na qual explorou as implicações desse conceito para o historicismo, destacando como esse conceito poderia superar dicotomias tradicionais entre natureza e história.

O interesse de Adorno pelo *Trauerspiel-Buch* de Benjamin vai além de simples coleguismo ou homenagem a um amigo. É amplamente reconhecido que a relação entre os dois filósofos foi marcada por dinâmicas de influência, conflitos intelectuais e disputas conceituais<sup>120</sup>. O fascínio de Adorno pelo trabalho de Benjamin surge, sobretudo, de sua necessidade de explorar o potencial crítico e metodológico da obra, especialmente no que se refere ao questionamento da ciência e da história do espírito apresentados no prefácio epistemocrítico. Para Adorno, as reflexões de Benjamin forneciam uma base essencial para repensar as premissas da filosofia da história e da crítica cultural. Isso culmina em sua palestra sobre história-natureza, onde ele polemiza contra as concepções de história predominantes nas escolas filosóficas de seu tempo, especialmente na fenomenologia e na nova ontologia de Martin Heidegger<sup>121</sup>.

Embora Benjamin não mencione Heidegger diretamente em seu prefácio epistemocrítico, os ecos de um projeto anterior voltado à filosofia da linguagem tornam-se perceptíveis. No início de seu planejamento para a *Habilitationsschrift*, Benjamin havia direcionado sua investigação para a problemática da relação entre palavra e conceito (linguagem e *logos*), mas enfrentou dificuldades em encontrar bibliografia adequada. Em troca de correspondências com Gershom Scholem, solicitou sugestões e recebeu a indicação da tese de livre-docência de Heidegger, o livro sobre Duns Scotus. Após a leitura, Benjamin expressou uma crítica contundente à obra. A discussão sobre linguagem, ideia e conceito, desenvolvida no prefácio epistemocrítico, parece refletir influências e rupturas desse projeto inicial<sup>122</sup>. Adorno percebe essa conexão de maneira acurada ao direcionar as reflexões do livro de Benjamin contra teorias filosóficas como as de Heidegger, enfatizando a dimensão crítica da abordagem benjaminiana.

<sup>119</sup> TIEDEMANN, Rolf (org.) et al. “Curso de Adorno sobre Origem do drama barroco alemão, de Benjamin, no semestre de verão de 1932. Atas”. Tradução de João Paulo Andrade. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 535-575.

<sup>120</sup> Cf. ANDRADE, 2021, p. 532.

<sup>121</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. “Ideia de História Natural”. In: *Primeiros escritos filosóficos*. Traduzido por Verlaine de Freitas, São Paulo, Editora Unesp, pp. 457-485, 2018; HANSEN, 1995, p.809.

<sup>122</sup> Cf. TIEDEMANN; SCHWEPPEHÄUSER, 1991, p. 868.

A palestra de Adorno em 1932 traçou inicialmente o desenvolvimento da fenomenologia de Max Scheler, ainda marcada pelo dualismo platônico, que separava o domínio estático e eterno das ideias imutáveis da contingência histórica. Adorno apontou a transição dessa abordagem para a noção de historicidade introduzida por Heidegger em *Ser e Tempo* (1927). Nesse conceito, Heidegger reconheceu o vínculo inescapável entre natureza e história, promovendo uma ruptura parcial com o dualismo tradicional. No entanto, ao fundamentar a historicidade como uma estrutura existencial e vinculá-la à nova ontologia hermenêutica, Heidegger acabou reiterando certos pressupostos subjetivistas derivados da filosofia transcendental. Adorno criticou essa abordagem por sua incapacidade de romper plenamente com os limites impostos pela perspectiva ontológica tradicional<sup>123</sup>.

De acordo com Sara Silveira<sup>124</sup>, um dos objetivos centrais da filosofia de Adorno é a realização de uma crítica sistemática às tentativas de estabelecer fundamentos últimos na filosofia. Essa crítica abrange, entre outras abordagens, escolas como o idealismo e a fenomenologia, já mencionadas aqui. Para Adorno, a filosofia não necessita de um fundamento absoluto, mas se constitui a partir da totalidade que busca compreender. Em outras palavras, se a filosofia emerge dessa totalidade, ela não pode reivindicar um fundamento externo a ela, seja em termos ontológicos ou temporais. Esse princípio enfatiza que a filosofia, em sua relação com a totalidade, deve permanecer aberta, reflexiva e crítica, rejeitando qualquer posição que indique um ponto de partida fixo ou transcendente<sup>125</sup>.

Se adotarmos esse preceito como um ato normativo da filosofia, então, conforme argumenta Silveira, a crítica de Adorno a Heidegger pode ser compreendida como uma divergência essencial de princípios filosóficos. Para Adorno, os conceitos ontológicos apresentados por Heidegger, como o “originário” e o Ser, são problemáticos em sua formulação. Definidos como nem sendo um “algo” nem um conceito tradicional, essas noções frequentemente são associadas a abstrações que, na visão de Adorno, resultam em hipostasiações de elementos linguísticos<sup>126</sup>.

Isso é evidente, por exemplo, na análise heideggeriana do fenômeno da angústia, onde o Ser é situado em uma esfera que ignora as condições materiais e históricas que moldam a existência. Adorno argumenta que essas categorias acabam por tomar aspectos específicos da

---

<sup>123</sup> Cf. HANSSSEN, 1995, p. 809; ADORNO, 1995, p. 436-438.

<sup>124</sup> SILVEIRA, S. J. P. da. (2015). A crítica de Adorno à ontologia fundamental de Heidegger a partir da interpretação heideggeriana de Kant. *Veritas (Porto Alegre)*, 60(2), pp. 366–378. <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2015.2.19744>

<sup>125</sup> Cf. SILVEIRA, 2015, p. 366.

<sup>126</sup> Cf. SILVEIRA, 2015, pp. 368-369.



linguagem como autônomos, elevando-os indevidamente à posição de fundamentos filosóficos universais. Ao desconsiderar as conexões concretas entre a linguagem, os fenômenos e o contexto histórico-social em que estão inseridos, Heidegger estaria perpetuando um subjetivismo herdado da filosofia transcendental. Assim, a crítica adorniana sugere que a ontologia de Heidegger não consegue se libertar totalmente das abstrações que pretende superar<sup>127</sup>

Contra essa concepção, Adorno direciona o debate para o âmbito histórico-filosófico, onde surge o conceito de história-natureza. Segundo Adorno, tanto Georg Lukács quanto Benjamin observaram a transformação do histórico em passado *Gewesen* como uma transição para a natureza.

O termo *Gewesen* é empregado por Adorno para descrever o processo em que Benjamin e Lukács compreendem a transformação do histórico, enquanto passado — aquilo que “tem-sido” —, em natureza. Essa transformação ocorre quando a história, ao perder seu caráter dinâmico e fluido, se cristaliza, assumindo as características de algo fixo e imutável, como a natureza. Nesse sentido, a história que se apresenta como paralisada não é mais vista como um processo vivo, mas como um “ter-sido” que não participa mais do fluxo histórico. O vivente, ao ser capturado por essa paralisia, deixa de ser um agente ativo no curso histórico e torna-se apenas uma testemunha inerte, reduzida à condição de um *Gewesen* histórico — uma existência que já passou e cuja vitalidade está dissociada do presente. A isso relaciona-se uma crítica à naturalização do passado, que tende a obscurecer os processos históricos que moldaram tanto os eventos quanto as estruturas sociais, impedindo a percepção de que tais elementos não são imutáveis, mas produtos contingentes.

Lukács utiliza o conceito de “segunda natureza” para descrever essa realidade social moldada historicamente, mas que assume uma aparência fixa, estática, e desprovida de historicidade. Trata-se de uma construção humana que, paradoxalmente, é percebida pelos próprios indivíduos como algo externo, estranho e independente de sua ação. Essa realidade alienada opera como um sistema de regras que parecem naturais, mas que, na verdade, são produzidas e sustentadas pelas condições históricas de uma sociedade marcada por aquilo que ficou conhecido em sua obra mais tardia, o conceito de reificação<sup>128</sup>.

Esse estado de “história paralisada” reflete uma condição mítica, em que a dinâmica social é mascarada por uma camada de passividade e inevitabilidade, dificultando a percepção

---

<sup>127</sup> Cf. SILVEIRA, 2015, pp. 366-369; ADORNO, 1995, p. 438.

<sup>128</sup> Cf. ADORNO, 2018, pp. 469-470.

de sua origem contingente e mutável. A partir desse ponto, diferenciamos como Lukács e Benjamin enfrentam criticamente esse estado de coisas estabelecido.

Segundo Adorno, para Lukács a segunda natureza se apresentava como um calvário [*Schädelstätte*], enigmática e cifrada, exigindo interpretação e envolvida em categorias teológicas e escatológicas. Benjamin, por outro lado, também realizou essa “inflexão ontológica”<sup>129</sup>, percebendo o ente como escombros e fragmentos que se apresentam de maneira decadente e transitória, sob a forma alegórica. “Mas a ênfase dada por Benjamin é outra”, dirá Adorno no curso sobre o *Trauerspiel-Buch*<sup>130</sup>:

Enquanto Lukács ainda vê a presença de sentido atrelada à totalidade em terminologia clássica e idealista, Benjamin avança até uma afirmação da relevância de sentido do fragmentário. O despedaçado, o fragmentário, recebe ênfase na alegoria. São precisamente as partes mais destroçadas que se convertem em portadoras de sentido. Apenas sob esta exigência é possível uma salvação (*Rettung*) da alegoria e do barroco<sup>131</sup>.

Se Lukács percebe a transformação do histórico em natureza como a paralisação da história em um mundo alienado e desprovido de sentido, o que o leva a questionar como seria possível compreender e desvendar esse mundo reificado e morto, Adorno identifica uma limitação crucial em sua abordagem. Para Adorno, Lukács encontra no discurso sobre o calvário o momento da cifra — algo dotado de significado e do qual seria necessário extrair um sentido — mas não consegue concluir totalmente o movimento crítico. Isso ocorre porque Lukács permanece preso à categoria da ressurreição teológica e ao horizonte escatológico, incapaz de romper com as estruturas transcendentais e, assim, abordar o fenômeno em sua plena concretude histórica<sup>132</sup>.

Já em Benjamin, conforme observa Adorno, ocorre uma “inflexão decisiva”<sup>133</sup>. Adorno destaca que a convergência mais fundamental entre história e natureza se revela no momento da transitoriedade. Enquanto Lukács reconhece a transformação do histórico em natureza — o “ter-sido” que se petrifica —, Benjamin, por sua vez, evidencia o inverso do fenômeno: a

<sup>129</sup> Para uma compreensão mais aprofundada da expressão, pode ser útil incluir o seguinte trecho: “O que entendo aqui por inflexão ontológica é algo completamente distinto do que hoje em dia se costuma entender. Por isso, não me apropriarei dessa expressão por mais tempo, introduzindo-a apenas de forma dialética. O que tenho em mente por história natural não é, porém, ‘ontologia historicista’, nem a tentativa de apreender um complexo de realidades históricas e hipostasiá-las ontologicamente, as quais deveriam abranger a totalidade de uma época como seu sentido ou estrutura fundamental, como, por exemplo, Dilthey fez. Essa tentativa de Dilthey de uma ontologia historicista fracassou, pois ele não levou a sério suficientemente a facticidade, permaneceu no âmbito da história do espírito e, à maneira de conceitos arbitrários de estilo de pensamento, não apreendeu de forma alguma a realidade materialmente preenchida. Em vez disso, trata-se, não de obter construções de arquétipos históricos segundo as diversas épocas, mas sim de compreender a facticidade histórica em sua própria historicidade como histórico-natural” (ADORNO, 2018, pp. 476-477).

<sup>130</sup> TIEDEMANN, Rolf (org.) et al, 2021, p.538.

<sup>131</sup> TIEDEMANN, Rolf (org.) et al, 2021, p.538.

<sup>132</sup> Cf. TIEDEMANN, Rolf (org.) et al, 2021, pp. 537-538; ADORNO, 2018, pp. 469-473.

<sup>133</sup> ADORNO, 2018, p. 472.

própria natureza manifesta-se como natureza transitória, ou seja, como história. Esse movimento, em que a natureza se torna história novamente, permite que, em Benjamin, a reflexão filosófica introduza o conceito de história-natureza, reinterpretando as relações entre permanência e mutabilidade. Esse giro se completa ao considerar que, como história-natureza, os próprios questionamentos sobre a realidade só podem emergir por meio de uma interpretação histórica concreta<sup>134</sup>.

É por isso que a reabilitação da alegoria em Benjamin torna-se, de fato, central, especialmente por seu papel em decifrar o enigmático, o fragmentário e a aparência de caos presentes em uma história paralisada que se apresenta como natureza. Nesse esforço de decifração, Benjamin busca retirar esses elementos de sua condição mítica-arcaica, para que possa ser revelada a verdade histórica.

O alegórico aqui não se limita a ser um amontoado de signos arbitrários; ao contrário, há uma particularidade essencial na relação entre os signos que compõem a alegoria. Essa relação, definida por Benjamin como *expressão*, constitui uma ponte entre o que é manifestado e o que é significado. Nesse espaço de expressão, a alegoria revela não apenas uma cadeia de associações, mas uma relação histórica que articula a transitoriedade como o sentido fundamental daquilo que se apresenta como natureza<sup>135</sup>. Como Adorno sintetiza: “Trata-se de uma relação histórica, entre o que se manifesta – a natureza – e o que é significado – a transitoriedade”<sup>136</sup>.

Portanto, com o conceito de história-natureza, Benjamin busca interpretar os elementos que se apresentam como mítico-arcaicos na história. Essa perspectiva é expressa na célebre frase: “A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza”<sup>137</sup>. Para Adorno, Benjamin foi além ao atribuir à filosofia a tarefa de interpretação desses elementos, superando aporias tradicionais que fragmentavam a compreensão histórica e natural. Essa articulação dialética entre extremos possibilita o surgimento de uma nova concepção histórica, rompendo de maneira decisiva com os fundamentos do idealismo e do subjetivismo na filosofia da história.

### *1.2.3 - Origem como história natural*

---

<sup>134</sup> Cf. ADORNO, 2018, pp. 472-473.

<sup>135</sup> Cf. ADORNO, 2018, p. 473.

<sup>136</sup> ADORNO, 2018, p. 473.

<sup>137</sup> BENJAMIN, 1984, p.199.

Com o conceito de origem, Benjamin busca fornecer uma fundamentação histórico-filosófica para o surgimento de uma ideia. Por isso, a investigação da origem envolve uma contemplação contínua e inesgotável de sua constelação. É nesse sentido que o conceito de origem, segundo Benjamin, não deve ser entendido de maneira puramente lógica, como propõem Hermann Cohen e o neokantismo. Ao contrário, Benjamin a define como uma categoria totalmente histórica<sup>138</sup>. No entanto, também não deve ser pensada no sentido cronológico da gênese (*Entstehung*) como no historicismo. Benjamin contrapõe essas duas correntes por meio de outra categoria histórica fundamental: a da história natural (*Natürliche Geschichte*), e de modelos originários como a mônada e o proto-fenômeno. Esses conceitos oferecem diferentes perspectivas que fundamentam a categoria de origem em sua obra, conferindo a ela um caráter dinâmico e inter-relacional.

Como é bem notado por Beatrice Hanssen, há no prefácio uma concepção de história que deve ser pensada através da crítica que Benjamin realiza das teorias que lhe eram contemporâneas, o que o leva a introduzir as novas categorias como a de “origem” e “história natural” (*Natürliche Geschichte*). Quanto a esta última, é importante distinguir, no entanto, os diferentes significados atribuídos ao termo ao longo do texto.

A “história natural” adquire um significado particular quando associada à alegoria, como enfatizado por Adorno em sua leitura de Benjamin. Nesse contexto, Benjamin introduz a noção de *facies hipocrática*, termo que remete à história paralisada, apresentada com a “fisionomia” da natureza. Esse conceito sugere uma tendência de transformar a história em algo a-histórico, fixando-a em uma aparência estática e atemporal. No entanto, com a inflexão promovida por Benjamin por meio da interpretação alegórica, a história paralisada é reconfigurada como algo histórico novamente. Para ilustrar a relação entre história e natureza, bem como a transformação do estado de paralisação em transição, Benjamin utiliza o termo *Naturgeschichte*, aqui traduzido como “história-natureza”, a fim de distinguir seu significado daquele apresentado no prefácio. Essa concepção oferece uma abordagem que ressignifica as interações entre esses dois domínios.

No prefácio, a “história natural” (*Natürliche Geschichte*) é empregada por Benjamin para se referir à história da obra de arte, distinta da história humana. Conforme observa Hanssen, esse conceito enfatiza a singularidade da temporalidade das obras de arte, que seguem uma dinâmica própria, desvinculada das narrativas humanas tradicionais. Nesse sentido, Benjamin parece retomar reflexões já esboçadas no ensaio “A Tarefa do Tradutor”, onde o

---

<sup>138</sup> BENJAMIN, 1984, p.68.

significado de *Natürliche Geschichte* aproxima-se do conceito de “vida natural” (*Natürliches Leben*)<sup>139</sup> das obras, sugerindo que elas possuem uma vitalidade autônoma que transcende sua criação e recepção<sup>140</sup>.

Outra contribuição fundamental para o termo é a de Jeanne Marie Gagnebin que, embora não distingue os dois significados de história natural no *Trauerspiel-Buch*, no conjunto de sua conceitualização da categoria de origem, nota com exatidão o sentido conferido por Benjamin no prefácio. Segundo sua interpretação, Benjamin confere à ideia de origem (no contexto de *Natürliche Geschichte*) um sentido associado ao conceito clássico de *historia naturalis*, referenciada em Heródoto e no ensaio sobre o contador de histórias<sup>141</sup> de Benjamin. Nesse entendimento, a história caracteriza-se pela descrição minuciosa e fidedigna da realidade, sem a pretensão de impor explicações causais ou uma organização cronológica rígida. O contador de histórias, registra tanto os menores detalhes quanto os maiores acontecimentos, sem hierarquias, pois compreende que cada elemento, por mais ínfimo que pareça, é essencial para a composição do todo<sup>142</sup>. Assim, *Natürliche Geschichte* apresenta-se como uma forma de história “não-contaminada pela vida dos homens”, recusando as interpretações teleológicas que frequentemente influenciam as narrativas históricas tradicionais.

Com a noção de *Natürliche Geschichte* vinculada à ideia de origem, Benjamin busca estabelecer uma reflexão sobre a relação entre a mudança histórica e a natureza das “ideias”. Onde “natureza” assume um sentido metafísico, remetendo à essência das coisas, que transcende a mera aparência ou interpretação subjetiva. Essa perspectiva, portanto, constitui uma das abordagens de Benjamin para fundamentar uma história objetiva da obra de arte<sup>143</sup>.

Para Benjamin a história de uma ideia deve ser compreendida a partir de sua forma interna. Diferentemente da concepção romântica, que com o conceito de “reflexão” e “consciência reflexiva” pensa esse processo como um desdobramento infinito, Benjamin propõe um processo essencial no qual a ideia, por sua própria estrutura, revela tanto sua pré-história quanto sua pós-história. A contemplação exemplar de sua estrutura seria, então, a investigação virtual de todo o ciclo dos extremos possíveis – “virtualmente, porque o que está abrangido pela ideia da origem tem na história apenas um conteúdo, e não mais um acontecer que pudesse afetá-lo”<sup>144</sup>. – Nessa visão, o “olhar” concentra-se no núcleo do ser das ideias,

<sup>139</sup> GS I, p.227.

<sup>140</sup> Cf. HANSSSEN, 1995, pp.811-812.

<sup>141</sup> BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. Trad. Patrícia Lavelle et ali. São Paulo: Hedra, 2020.

<sup>142</sup> GAGNEBIN, 2013, p. 9.

<sup>143</sup> Cf. HANSSSEN, 1995, p. 812.

<sup>144</sup> BENJAMIN, 1984, p.69.

possibilitando compreender sua manifestação histórica sem reduzir sua complexidade ou autonomia enquanto essência:

A pré e a pós-história de tais essências, testemunhando que elas foram salvas ou reunidas no recinto das idéias, não são história pura, e sim história natural. A vida das obras e formas, que somente com essa proteção pode desdobrar-se com clareza, não-contaminada pela vida dos homens, é uma vida natural. Uma vez observado esse Ser redimido na ideia, a presença da história natural inautêntica — pré e pós-história — permanece virtual. Ela não é mais pragmaticamente eficaz, mas precisa ser lida, como história natural, em sua condição perfeita e estática, na essência. Com isso, redefine-se, no antigo sentido, a tendência de toda conceptualização filosófica: observar o vir-a-ser dos fenômenos em seu Ser. Porque o conceito de Ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas somente com a absorção de toda a sua história<sup>145</sup>.

A vida das obras e das formas somente pode se revelar plenamente, se permanece intocada pela ação humana, preservando-se como uma vida natural (*Natürliches Leben*). Esse processo redefine o papel da filosofia, que não se limita a descrever o fenômeno isoladamente, mas busca compreendê-lo em sua totalidade, considerando todo o seu percurso histórico, isto é, enquanto pré e pós-história de tais essências. Para Benjamin, a filosofia não se satisfaz com a aparência momentânea das coisas, mas exige uma absorção plena de sua história, entendendo o vir-a-ser dos fenômenos como parte inseparável de seu Ser.

É nesse sentido que a origem (*Ursprung*) não deve ser concebida em termos puramente cronológicos, mas antes em termos de *intensidade* e de estrutura. Trata-se de um duplo movimento que integra restauração e reprodução: “O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”<sup>146</sup>. Essa dinâmica é central para a argumentação de Benjamin, que remete ao ensaio sobre o tradutor.

A traduzibilidade de uma obra torna-se a condição de possibilidade para sua história, entendida como um desdobramento da vida do original. Esse conceito implica uma compreensão imanente da obra original, mas também considera as possibilidades específicas proporcionadas por cada tradução em particular. Em última instância, é na articulação dessas traduções que se configura a “vida mais abrangente” da obra, isto é, sua própria história<sup>147</sup>. A tradução, nesse contexto, sinaliza que a obra atingiu um novo estágio em seu ciclo vital, que Benjamin denomina *Fortleben*, ou “pervivência”<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> BENJAMIN, 1984, p.69.

<sup>146</sup> BENJAMIN, 1984, pp.67-68

<sup>147</sup> BENJAMIN, 2011, p. 104.

<sup>148</sup> Haroldo de Campos propõe para o termo o neologismo “pervivência”, que adotaremos aqui, conforme também utilizado na tradução do ensaio sobre a tradução no livro *Escritos Sobre Mito e Linguagem*, organizado por Jeanne Marie Gagnebin e traduzido por Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.

Trata-se da continuidade de sua existência em uma nova forma, não apenas como mera sequência da vida, mas como um desdobramento dinâmico que envolve transformação e revitalização<sup>149</sup>. Essa vitalidade não deve ser interpretada por meio de conceitos como alma ou senciência, mas sim pensada de forma que articule simultaneamente a presença e a ausência da intervenção humana.

Geralmente, usamos o termo pervivência para indicar a maneira pela qual um indivíduo ou suas obras permanecem vivos na memória cultural, como quando se afirma que “Walter Benjamin continua a viver (ou pervive) em suas obras”. Nesse tipo de interpretação, a vitalidade é conectada ao legado de quem criou a obra, mantendo uma ligação direta com o sujeito humano, seja por sua influência intelectual ou emocional. Contudo, Benjamin dissocia radicalmente essa vitalidade de qualquer dependência exclusiva do elemento humano. Para ele, a *Fortleben* não se restringe à memória do autor ou à celebração de sua criação. Ao contrário, Benjamin insere esse conceito em uma estrutura maior, ligada à história como um processo dinâmico e incessante. Nesse sentido, a pervivência não é uma extensão de vida no sentido biológico ou subjetivo, mas uma relação intrínseca com o fluxo histórico em que a obra está inserida.

Essa perspectiva propõe que o “perviver” de uma obra não reside na figura de seu criador, mas em sua capacidade de ser continuamente reinterpretada, ressignificada e mobilizada em novos contextos históricos. A obra, ao perviver ao seu tempo, carrega dentro de si um potencial que é ativado pela história, pela transformação das condições de sua recepção e pela renovação das perguntas que ela pode suscitar em diferentes épocas. Nas palavras do próprio Benjamin:

A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua ‘pervivência’ [*Fortleben*], em princípio eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das

<sup>149</sup> Caroline Disler apresenta uma análise detalhada sobre o termo *Fortleben*, oferecendo uma compreensão ampla das intenções de Benjamin ao cunhá-lo. Ela argumenta que seria tentador interpretar *Fortleben* como “vida contínua”. No entanto, Disler problematiza essa leitura, destacando que, se Benjamin quisesse referir-se simplesmente a uma vida idêntica que prossegue inalterada, poderia ter optado pelo termo mais comum *Weiterleben*. Da mesma forma, caso desejasse expressar “outra vida após” a vida original, teria escolhido o mais transparente *Nachleben*. E, se sua intenção fosse indicar “sobrevivência”, poderia ter utilizado o termo amplamente reconhecido *Überleben* (que Benjamin emprega brevemente e de forma didática na introdução do conceito, mas nunca o retoma). Para Disler, pervivência representa essencialmente “transformação e renovação da vida”. Essa formulação, segundo ela, é crucial para entender o significado enigmático do termo. Em sua leitura do ensaio sobre a tradução, ela conclui que não há morte, dano ou catástrofe que afete o original; tampouco há uma mera continuidade ou sobrevivência do que existia. O que ocorre é a pervivência: metamorfose, evolução, transformação, renovação, suplementação. A tradução, nesse contexto, é vista como um sinal desse desdobramento da pervivência. Assim, para Disler, esse é um dos *insights* mais revolucionários de Walter Benjamin: a origem de uma obra literária não se restringe à sua criação ou realização pelo autor, mas se manifesta no fato de que a tradução é um marco de sua pervivência. (Cf. DISLER, Caroline. “Benjamin’s ‘Afterlife’: A Productive (?) Mistranslation In Memoriam Daniel Simeoni.” *TTR*, volume 24, number 1, 1er semestre 2011, p. 183-221).

obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra tiver chegado, na continuação da sua vida [*Fortleben*], à época de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho) quanto lhe devem sua existência. Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento<sup>150</sup>.

Ao aplicar essa concepção à discussão apresentada no prefácio, a origem deve ser entendida como imanente à estrutura da ideia, sem desconsiderar suas múltiplas manifestações materiais enquanto fenômenos. Longe de serem rejeitadas, essas manifestações configuram a pré-história e a pós-história da essência, delineando o modo pelo qual é possível acessar e interpretar sua forma original a partir de seus desdobramentos. Como Benjamin afirma: “O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese”<sup>151</sup>. Essa lógica é aprofundada na segunda parte do *Trauerspiel-Buch*, onde a teoria da alegoria se apresenta como um transporte de referências, destacando a dissociação entre significante e significado, ao mesmo tempo em que resguarda a historicidade latente na obra. A alegoria revela a distância em relação à origem, mostrando como uma obra, ou mesmo uma ideia, pode deslocar-se, ressignificar-se e transformar-se ao longo de diferentes contextos históricos e culturais, sem romper seu vínculo essencial com o conteúdo de verdade. Por isso o estudo do fenômeno deve concentrar-se na descrição de sua dimensão como objeto bruto, livre de preconceitos ou julgamentos prévios, com o propósito de restituir e preservar o “selo da origem”. Esse processo busca protegê-lo tanto do esquecimento quanto da destruição, revitalizando sua essência e demonstrando sua pervivência através do tempo<sup>152</sup>.

Esse significado pode ser esclarecido pela própria construção etimológica do termo “origem” em alemão. De acordo com o dicionário dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, a palavra *Ursprung* divide-se em dois elementos: o prefixo *Ur*, que remete a algo “primordial” ou “original”, e *Sprung*, derivado do verbo *springen* (saltar), que se refere ao substantivo “salto” e evoca um movimento brusco, uma ruptura ou transição. Juntos, os termos formam a ideia de um “salto primordial” ou “salto original”<sup>153</sup>. Essa tradução literal oferece um ponto de partida para compreender a crítica de Benjamin à historiografia tradicional.

<sup>150</sup> BENJAMIN, 2011, p.105.

<sup>151</sup> BENJAMIN, 1984, pp. 67-68.

<sup>152</sup> Cf. GAGNEBIN, 2013, p.10.

<sup>153</sup> Cf. URSPRUNG, In: “Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm”, versão digitalizada na rede de dicionários do Trier Center for Digital Humanities, versão 23/01, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=U14666>>, acessado em 19 de novembro de 2024; SPRUNG, In: “Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm”, versão digitalizada na rede de dicionários do



O conceito de *Ursprung* como “salto original”, deve ser compreendido em uma dupla intenção crítica: um movimento que rompe tanto com a linearidade do fluxo cronológico quanto com a causalidade que sustenta as explicações históricas convencionais. Na história da arte, esse salto implica a rejeição da historiografia predominante. O termo “salto” evoca uma concepção qualitativa do tempo e da história, caracterizada por uma “relação intensiva entre o objeto e o tempo, e do tempo no objeto”<sup>154</sup>, instaurando uma nova maneira de conceber a origem. Nesse horizonte, Gagnebin sintetiza essa visão ao afirmar que a origem se manifesta como “um salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora”<sup>155</sup>. Isto é, a origem se configura como uma construção histórica que se desvincula das influências e narrativas que moldaram determinadas formas de conceber e transmitir os fatos históricos, deslocando-se para um horizonte que busca ancorar-se na materialidade concreta.

#### 1.2.4 - Mônada, enteléquia, proto-fenômeno e a totalidade histórica

Na crítica que Benjamin dirige às formas dominantes de historiografia, o conceito de origem é associado à ideia de enteléquia, reforçando sua tentativa de superar o subjetivismo na filosofia da história e de explicitar a relação estrutural da origem. De maneira análoga ao conceito de história natural, essa associação aponta para uma dinâmica interna à própria ideia. Desenvolvido por Leibniz para definir a noção de mônada, o conceito de enteléquia estabelece uma relação entre totalidade e objeto, enfatizando que a totalidade não é algo imposto de maneira externa, mas emerge das configurações imanentes ao próprio objeto. Assim, a origem não é um ponto fixo fora da história, mas um processo que se revela por meio da articulação intrínseca de seus elementos constitutivos.

“E a estrutura dessa idéia, resultante do contraste entre seu isolamento inalienável e a totalidade, é monadológica. A idéia é mônada. O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias da mesma forma que segundo Leibniz, em seu *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686, em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais. A idéia é mônada — nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva”<sup>156</sup>.

O caráter restaurativo e salvífico dado aos conceitos na análise dos fenômenos para a apresentação da ideia é retomado na compreensão da origem como mônada. Segundo Francisco

---

Trier Center for Digital Humanities, versão 23/01 , <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S37622>>, acessado em 19 de novembro de 2024.

<sup>154</sup> GAGNEBIN, 2013, p.10.

<sup>155</sup> GAGNEBIN, 2013, p.10.

<sup>156</sup> BENJAMIN, 1984, pp.69-70.

Pinheiro Machado<sup>157</sup>, ao transformar monadalogueiramente a história das coisas no tempo em história congelada dentro do ser da idéia, Benjamin completa sua teoria de uma interpretação objetiva da história e do mundo. Nessa associação, a história se torna cristalizada na ideia: “pois tendo a idéia a estrutura de uma mônada, então nela está presente não só a sua pré e pós-história, mas também a de todas as outras idéias”<sup>158</sup>. Na interpretação de Pinheiro Machado, identificar a origem de uma ideia implica a auto-exposição dela e da conexão potencial entre essa ideia e outras, incluindo suas respectivas origens. A análise da origem *Trauerspiel* alemão, por exemplo, não se limita à sua forma singular, mas também ilumina aspectos fundamentais das origens de gêneros como a tragédia grega ou o drama romântico<sup>159</sup>. Essa implicação revela a interconexão entre as configurações de ideias e suas relações estruturais na história – uma conexão que, de forma deliberada já aqui, não é causal nem sensível, mas que só se torna possível por meio de um percurso virtual da ideia, permitindo assim uma verdadeira reflexão sobre a totalidade. Nesse sentido, como aponta Gagnebin, os conceitos de origem, enteléquia e mônada convergem para uma mesma concepção: a totalização que emerge do próprio objeto<sup>160</sup>.

Outra dimensão da abordagem de Benjamin sobre a origem, paralela à noção de história natural, surge da correlação com o conceito de proto-fenômeno (*Urphänomen*), uma categoria oriunda dos estudos de Goethe sobre as ciências naturais. Essa afirmação encontra respaldo no próprio Benjamin, conforme registrado posteriormente em sua obra *Passagen-Werk*<sup>161</sup>, mais especificamente no Convóluto N, que aborda questões fundamentais sobre história, tempo e o conceito de verdade:

Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história<sup>162</sup>.

Trata-se de um modelo morfológico da natureza, derivado da descrição dos fenômenos naturais em um contexto “pagão”, que Benjamin transpõe para o campo histórico, com particular atenção à teologia judaica da história. Este modelo oferece uma solução para o dilema que Goethe enfrentou em sua época: como é possível conceber o paradoxo de uma ideia

<sup>157</sup> PINHEIRO MACHADO, Francisco De A. Imanência e história a crítica do conhecimento em Walter Benjamin. Editora UFMG, 2004, pp.92-93.

<sup>158</sup> PINHEIRO MACHADO, 2010, p.92.

<sup>159</sup> Cf. PINHEIRO MACHADO, 2010, p.93.

<sup>160</sup> GAGNEBIN, 2013, p.11.

<sup>161</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos; Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

<sup>162</sup> BENJAMIN, N 2a.4, 2009, p.504.

atemporal no tempo? E como alcançar o universal dentro da imanência do particular?<sup>163</sup> A reflexão de Benjamin se ancora em uma passagem do livro de Georg Simmel, que aborda precisamente essas questões. Nele, o conceito de proto-fenômeno busca articular a unidade de uma “lei intemporal” com a possibilidade de sua “visibilidade temporal”<sup>164</sup>:

Normalmente imaginamos a lei geral dos objetos situada de algum modo fora da coisa: em parte objetiva [...], independente do acidente de sua realização material no tempo e no espaço, em parte subjetiva [...], matéria exclusiva do pensamento e ausente de nossas energias sensoriais que só podem perceber o particular, nunca o geral. O conceito de proto-fenômeno [*Urphänomen*] pretende superar esta separação: não é outra coisa que a lei intemporal inserida em uma observação temporal; é o geral que se revela imediatamente, numa forma particular. Porque tal coisa existe, ele [Goethe] pode dizer: ‘A coisa mais alta seria entender que todo o factual já é teoria. O azul do céu nos revela a lei fundamental da cromática. Já não buscaríamos nada por trás dos fenômenos: eles mesmos são teoria’<sup>165</sup>.

Goethe, em seus estudos, argumenta que, ao contrário das ciências como a física ou a química, em que o objeto de conhecimento resulta de uma abstração cognitiva do sujeito, na biologia o conhecimento se fundamenta em uma “observação irreduzível” do próprio objeto. Como afirma Susan Buck-Morss: “As leis objetivas e as regularidades dos organismos vivos eram graficamente visíveis em suas formas estruturais”<sup>166</sup>. Goethe acreditava que, por meio das formas originárias dessas estruturas, era possível não apenas acessar a essência da vida biológica, mas também observar empiricamente sua pluralidade. A unidade da natureza não estaria dissociada do geral, nem o Ser separado da aparência; ambos formariam uma polaridade inserida na totalidade. Essa abordagem destaca a concretização material das ideias platônicas, evidenciando como elas se manifestam diretamente nas formas observáveis da natureza<sup>167</sup>.

O conceito de *Urphänomen* relaciona-se, portanto, à argumentação de Benjamin que visa superar as noções dicotômicas entre aparência (*Schein*) e essência (*Wesensgehalt*). Em Simmel isso aparece como uma “síntese genial” que permite um novo deslocamento para o problema do conhecimento:

Enquanto, como regra geral, toda forma de realismo procede do conhecimento teórico como anterior e imediato, atribuindo-lhe a habilidade de entender o ser objetivo, copiá-lo e expressá-lo fielmente, aqui a fonte de emanação é na realidade apropriada pelo objeto. A mescla do conjunto entre o objeto e os pensamentos-de-conhecimento, não é um fato epistemológico, mas um fato metafísico<sup>168</sup>.

<sup>163</sup> Cf. PINHEIRO MACHADO, 2010, p.97.

<sup>164</sup> Cf. GAGNEBIN, 2013, p.12.

<sup>165</sup> Optamos por traduzir *Urphänomen* como “proto-fenômeno”, além de manter o termo original em alemão na passagem. A tradutora da edição brasileira preferiu a expressão “ur-fenômeno” para designar o termo no idioma original. No entanto, acreditamos que “proto-fenômeno” apresenta uma alternativa mais precisa e condizente com o contexto do português brasileiro; (BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Ed. UFMG, 2002, *adaptado*, p.102)

<sup>166</sup> BUCK-MORSS, 2002, p.102.

<sup>167</sup> Cf. BUCK-MORSS, 2002, p.102; Cf. PINHEIRO MACHADO, 2010, p.96.

<sup>168</sup> BUCK-MORSS, 2002, p.103.

Em Benjamin, os fenômenos com o “selo da origem” desempenham uma “síntese original”. No entanto, sua auto-apresentação só se torna possível por meio de uma conceituação filosófica, que permite à estrutura metafísica se manifestar. Este ponto de vista, embora compartilhe de uma certa intenção com a teoria de Goethe, a teoria de Benjamin apresenta divergências importantes. Enquanto a teoria goethiana tem como objetivo alcançar a unidade da natureza, com uma relação de polaridade entre particular e geral, Benjamin concebe a origem com vistas à totalidade histórica, como evidenciado na relação entre extremos. Ideia e fenômeno consistem nessa relação que tem como fundamento último a totalidade histórica. Este movimento é estruturado em dois sentidos, a saber, a reprodução e a restauração, como permanência e repetição de formas e condições históricas do passado, e, por outro lado, como incompleto e inacabado, o que resulta em uma totalidade aberta<sup>169</sup>. A dialética entre os extremos em Benjamin demanda, inicialmente, um “abandonar a visão da totalidade”<sup>170</sup>, configurando um aprendizado ascético que gradualmente permite enxergar um “panorama do todo”. Tal como ilustram as imagens do mosaico ou da constelação, trata-se de uma configuração de elementos dispersos, isolados e descontínuos que, ao se agruparem, formam uma totalidade. Contudo, essa totalidade permanece aberta, pois a ideia jamais se torna plenamente acessível, mantendo-se em uma tensão constante entre restauração e inacabamento.

Essa abordagem não apenas reflete uma perspectiva naturalizante, mas também transita para uma dimensão soteriológica, focando na salvação e na restauração do conhecimento histórico. Ao transitar para a dimensão soteriológica, a discussão adquire uma nova profundidade, revelando camadas mais complexas que vinculam a natureza à salvação, ampliando assim o entendimento do movimento dialético em Benjamin.

### *1.2.5 - O soteriológico, Tikkun ou o futuro aberto*

Se, em sua dimensão naturalizante, a origem remete, como nos modelos de Goethe, Leibniz e da história natural, a uma “ideia de totalidade a partir do objeto”, sua outra dimensão, soteriológica, projeta-se em direção a uma totalidade ainda não realizada: a da salvação. Convém lembrar que, no contexto da teologia judaica, esse momento redentor depende da vinda do messias, algo que permanece sempre por vir, suspenso no horizonte do possível.

Na primeira dimensão, compreendida como um imperativo “restaurativo”, somos remetidos a uma ordem de harmonia que foi esquecida ou destruída, na segunda, conforme

<sup>169</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, pp.67-68; Cf. PINHEIRO MACHADO, 2010, p.99.

<sup>170</sup> BENJAMIN, 1984, p.79.

observa Carla Damião, somos advertidos de que “a restauração dessa ordem primordial está incompleta e pode, inclusive, estar perdida para sempre ou correr o risco de ser falseada”<sup>171</sup>. O aspecto “salvífico” dessa dimensão deve ser sempre interpretado sob a perspectiva da lembrança de uma ordem primordial, nunca como uma “reconciliação” com uma suposta harmonia perdida. Ao enfatizar o conceito de origem em sua dimensão soteriológica, Benjamin busca afastar a reflexão histórica de uma teleologia baseada na ideia de progresso<sup>172</sup>.

Nesta segunda dimensão do conceito de origem, Benjamin é frequentemente alvo de interpretações equivocadas, como observa Jeanne Marie Gagnebin, ao refutar perspectivas que vinculam a origem a uma postura nostálgica ou restaurativa. Essas leituras, segundo Gagnebin, enxergam na categoria de origem um desejo de regressão a uma harmonia perdida, como o Paraíso ou o comunismo primitivo. Contudo, tal abordagem ignora o cerne crítico da concepção benjaminiana, que rejeita qualquer idealização do passado. A origem, para Benjamin, opera como um ponto de articulação entre temporalidades distintas, em que o passado é continuamente revisitado e ressignificado no presente, desafiando interpretações estáticas ou teleológicas da história. Gagnebin argumenta que tais perspectivas negligenciam aspectos fundamentais do pensamento benjaminiano, como seu otimismo em relação à técnica cinematográfica, sua adesão ao materialismo e suas análises do surrealismo. Em contraste, essas leituras tendem a enfatizar seletivamente o caráter nostálgico ou vanguardista, teológico ou materialista, sem compreender plenamente a complexidade dialética que permeia o conceito de origem na obra de Benjamin<sup>173</sup>.

A origem, diferentemente dessas interpretações, não se configura como uma realização plena de uma totalidade. Em Benjamin, a relação com o passado está sempre mediada pela lembrança, que opera por meio de textos, signos e fragmentos, nunca como um reencontro direto em que a substância do passado possa ser plenamente apropriada. O retorno ao passado carrega, inevitavelmente, a consciência de sua precariedade; ou seja, sempre que nos voltamos para ele, a relação estabelecida ocorre sob a marca da não-identidade, indicando a impossibilidade de uma restituição completa ou de uma continuidade ilusória<sup>174</sup>.

A amizade com Gershom Scholem, profundo estudioso da mística judaica, evidencia o distanciamento da filosofia de Benjamin em relação à ideia de um paraíso restaurado. A doutrina herética de Isaac Luria, surgida no contexto histórico da expulsão dos judeus da

---

<sup>171</sup> DAMIÃO, 2013, p.61.

<sup>172</sup> Cf. DAMIÃO, 2013, p.61.

<sup>173</sup> GAGNEBIN, 2013, p.7.

<sup>174</sup> Cf. GAGNEBIN, 2013, p.14.

Espanha em 1492, oferece um modelo que entrelaça história e salvação, permitindo um rico diálogo com o pensamento de Benjamin. Essa concepção propõe uma narrativa de fragmentação e reparação que ressoa profundamente com a visão benjaminiana de uma história composta por ruínas e lampejos de redenção<sup>175</sup>. Jeanne Marie Gagnebin observa a possibilidade de Benjamin referir-se a essa mística na Tese IX das *Teses sobre o Conceito de História*<sup>176</sup>, onde o anjo da história deseja interromper sua marcha para juntar os fragmentos do passado<sup>177</sup>. No contexto do prefácio ao *Trauerspiel-Buch* e do conceito de origem, o Lurianismo ilumina uma ideia de criação que já nasce marcada pela noção de exílio, caracterizando-se como a corrente mais radical em oposição à ideia de paraíso. Conforme aponta Carla Damião, essa perspectiva sugere que o Lurianismo desafia visões idealistas e propõe uma abordagem que enfatiza a precariedade e a fragmentação inerentes à história e à criação.

A teoria luriana fundamenta-se na concepção do *Zimzum* que, segundo Scholem, originalmente ‘significa ‘concentração’ ou ‘retração’, mas se usado em linguagem cabalística é melhor traduzido por ‘retração’ ou ‘retirada’’. O *Zimzum* parte de uma ideia talmúdica, segundo a qual Deus havia concentrado e contraído todo seu poder em um único ponto, ao mesmo tempo em que havia se separado de sua *Chechina* ou ‘presença divina’, interpretada pela cabala como o elemento ou parte feminina de Deus. Luria e sua escola interpretam essa ideia não como ‘a concentração de Deus em um ponto, mas como sua retirada de um ponto’. A criação divina, nesse momento inicial, torna-se, portanto, um autoexílio de Deus em sua própria totalidade. No movimento de retração, Deus abre um espaço para a criação do mundo. A criação, por conseguinte, não ocorre por emanção divina, mas surge do nada, ou seja, do espaço criado por sua retirada<sup>178</sup>.

Num segundo momento da narrativa, ocorre a manifestação da emanção divina, descrita como raios de luz que são acolhidos em recipientes ou “vasos” criados para contê-las. Contudo, diante do impacto dessa emanção, ocorre a “quebra dos vasos” (*Shebira*), que marca um “defeito original” e inaugura um estado de fragmentação. A tarefa de restituir as partes dispersas a uma unidade primordial e libertar Deus de seu exílio – unindo-O à *Shekiná*, sua dimensão feminina igualmente exilada – define a noção cabalística de *Tikkun*. Este conceito, traduzido como “restituição” ou “reintegração”, não implica a criação de algo inteiramente novo, mas sim um cuidadoso e perseverante trabalho de reunir fragmentos dispersos<sup>179</sup>.

Através dessa compreensão, algumas correspondências com a teoria benjaminiana da história são possíveis: a salvação, para Benjamin, não consiste em um salto para o novo, mas em um gesto cuidadoso de recolhimento e ressignificação daquilo que foi perdido. Trata-se de

<sup>175</sup> Cf. DAMIÃO, 2013, p.61; PINHEIRO MACHADO, 2010, p.104.

<sup>176</sup> BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin*. Tradução de Wanda Ribeiro. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 109-125.

<sup>177</sup> GAGNEBIN, 2013, p.16.

<sup>178</sup> DAMIÃO, 2013, p.61.

<sup>179</sup> Cf. DAMIÃO, 2013, p.61.

recuperar os fragmentos da memória histórica, permitindo que, a partir do que foi esquecido, seja possível elaborar criticamente o presente. Esse processo não implica uma mera projeção do passado no presente; mas reconhece que o passado, longe de ser estático, exerce uma influência ativa sobre o presente e o futuro. Assim, ater-se às ruínas torna-se um chamado à memória crítica, pois é por meio dessa atenção às marcas do passado que se torna possível rejeitar a concepção de um tempo linear e triunfante. É precisamente nas ruínas que se expõe a falsa totalidade histórica, revelando as brechas e discontinuidades que desafiam narrativas hegemônicas e permitem uma visão renovada do tempo e da história.

O ato de se deter aos fragmentos e à ruína constitui-se uma ponte com a totalidade. Para Benjamin, no entanto, essa totalidade não se configura como um sistema fechado ou uma unidade harmônica preexistente, mas como algo que emerge do esforço interpretativo. Cada fragmento porta em si uma centelha do todo, e é tarefa da crítica filosófica decifrar essas relações, desvelando, nos vestígios do passado, uma verdade capaz de iluminar o presente. Trata-se, assim, de um gesto que contraria as pretensões de completude e ordem da historiografia tradicional, substituindo-as por uma visão dialética, onde o todo é sempre incompleto, mas potencialmente revelado nos detalhes<sup>180</sup>.

#### 1.2.6 - A origem do *Trauerspiel* alemão

No campo da Estética e Filosofia da Arte, o *Trauerspiel* alemão deve ser compreendido como uma ideia. Partindo desse pressuposto, a ciência da origem, conforme formulada por Benjamin, contrasta-se com abordagens tradicionais na arte e no conhecimento em geral, como os sistemas dedutivo e indutivo, que ele considera insuficientes para expressar a “verdade” de um gênero enquanto descrição das ideias. Benjamin argumenta que “enquanto a indução degrada as ideias em conceitos, na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las, a dedução atinge o mesmo resultado, na medida em que as projeta num continuum pseudológico”<sup>181</sup>, resultando em uma crítica superficial e esquemática.

A nova crítica que Benjamin empreende, no entanto, difere daquela aplicada às obras de Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Hölderlin. Não se trata de uma crítica que busca desintegrar a totalidade das obras para desvelar uma verdade oculta<sup>182</sup>, pois os *Trauerspiele* já se apresentam em estado de ruína. Diante de uma crítica profundamente classicista – como o

---

<sup>180</sup> Cf. DAMIÃO, 2013, p.61.

<sup>181</sup> BENJAMIN, 1984, p.65.

<sup>182</sup> Cf. BERDET, 2018, p.27.

próprio romantismo, que herdou o desejo de retornar a uma estética do belo –, a obra barroca, segundo Benjamin, não pode “perviver” através de sua recepção. Ou seja, sua pervivência não se manifesta em uma fama duradoura; ao contrário, ao longo do tempo, sua influência e popularidade foram gradativamente diminuindo. Trata-se, portanto, de uma inversão. Em vez de analisar uma obra ideal e revelar suas fraturas, o trabalho se volta agora para juntar fragmentos, percorrer os escombros e, por meio de seus restos, fazer emergir o ideal arquitetônico. Partindo da ruína, Benjamin propõe resgatar o gênero esquecido e delinear seu núcleo invisível<sup>183</sup>.

#### Silenciamento e equívocos na recepção do *Trauerspiel* alemão

Os *Trauerspiele* enfrentaram diversos desafios que comprometeram sua recepção, entre os quais, a tipificação limitada imposta pela crítica literária do século XIX. Para Benjamin, essa classificação inadequada contribuiu para negar a esses dramas uma ressonância histórica<sup>184</sup>, entendida não apenas como eco ou reflexo, mas como um vínculo dinâmico e significativo entre a obra e seu contexto social e cultural.

O termo “ressonância” adquire, aqui, uma relevância que sobrepuja seu uso na medicina, onde denota a capacidade de revelar estruturas ocultas e iluminar camadas mais profundas de um organismo para seu diagnóstico. No campo da estética e da filosofia da arte, ele se transforma em uma metáfora poderosa para descrever a interação entre a obra de arte, o espaço temporal e o espectador. A ressonância sugere um encontro onde a obra não apenas plasma o mundo social e histórico, mas também o interroga, o desafia e o reconfigura.

No caso dos *Trauerspiele*, a falta de ressonância histórica equivale a um silenciamento de seu potencial crítico e transformador. Esses dramas, concebidos em uma época de profunda crise, são como vozes abafadas que ainda aguardam sua decodificação, capazes de oferecer um diálogo multifacetado que conecta passado e presente, desvelando os enigmas de sua condição histórica. Ao destacar esse potencial, Benjamin aponta para a possibilidade de redescobrir nesses dramas a verdade que está além de seu tempo e reivindica sua permanência na história cultural.

Entre os motivos que levaram à marginalização dos *Trauerspiele*, Benjamin destaca aquilo que chama de “negligência e erros”, sendo o principal deles o impacto esmagador da figura de Shakespeare. A riqueza e liberdade criativa do dramaturgo inglês ofuscaram,

---

<sup>183</sup> Cf. BERDET, 2018, p.28.

<sup>184</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.70.



sobretudo no olhar dos românticos, as tentativas alemãs da mesma época, marcadas por uma seriedade que destoava do espírito mais dinâmico e representacional do teatro<sup>185</sup>.

Benjamin destaca ainda a comparação com Calderón, descrito como o “centro de gravidade” dessa forma dramática. Os dramaturgos alemães da Contra-Reforma, como Gryphius e Hallmann, concentraram-se em elaborar uma forma geral para o drama secular — frequentemente recorrendo a repetições e clichês —, de modo que o drama alemão nunca alcançou a flexibilidade e o virtuosismo que Calderón imprimiu ao teatro espanhol. Essa inaptidão em adotar uma maleabilidade artística contribuiu significativamente para o enfraquecimento e a tardia renovação do patrimônio literário alemão<sup>186</sup>.

Outro fator crucial para a marginalização dos *Trauerspiele* foi a ausência de ferramentas adequadas, nas análises tradicionais, para uma compreensão formal e histórica das suas estruturas. Por conta disso, a teoria aristotélica foi frequentemente moldada às preferências do período, mas essa adaptação ocorria, em sua maioria, de maneira rudimentar e imprecisa. Sem atenção às sutilezas das transformações, os intérpretes tendiam a taxá-las como desvios baseados em equívocos. Assim, consolidou-se a ideia de que os artistas “barrocos” teriam apenas replicado, de forma mecânica e sem verdadeira compreensão, os preceitos clássicos.

Essa ideia pode ser observada no estudo João Adolfo Hansen<sup>187</sup>. O uso do termo “barroco” na literatura dos séculos XVI e XVII, como observa Hansen, deriva da formulação de Heinrich Wölfflin em sua obra *Renascimento e Barroco*<sup>188</sup>. Publicado no início do século XX, esse estudo estabeleceu um modelo de análise baseado em pares opostos, como “clássico” e “barroco”, inserindo a categoria em um esquema neokantiano apriorístico. Após a publicação, o termo foi amplamente difundido, muitas vezes por deduções e analogias que o desvincularam de uma realidade histórica específica. Como Hansen afirma, “o ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin”<sup>189</sup>.

Originalmente associado à pintura e à arquitetura de maneira depreciativa, o termo passou a ser utilizado de forma positiva no campo literário. Contudo, essa acepção carregava um juízo implícito de deformação ou decadência do Renascimento. No caso dos *Trauerspiele*, tal abordagem classificava essas obras como desvios ou declínios formais da tragédia clássica

<sup>185</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.70.

<sup>186</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.71.

<sup>187</sup> HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo (USP), n.2, volume 2, 2001.

<sup>188</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. Perspectiva, 2000.

<sup>189</sup> HANSEN, 2001, p. 12.

[*Tragödie*], reproduzindo uma visão reducionista que ignorava suas peculiaridades e inovações. Assim, a categorização “barroco” servia mais como uma moldura interpretativa de época do que como uma descrição histórica rigorosa.

O problema das classificações apriorísticas reside na forma como tais análises desconsideram a materialidade e a imanência das obras. Ao aplicar categorias dedutivas e generalizações, perde-se a conexão com os detalhes que constituem o núcleo intrínseco de uma forma artística. A observação de Peter Szondi, ao abrir seu *Ensaio Sobre o Trágico*<sup>190</sup>, é emblemática: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia, apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”<sup>191</sup>. Essa distinção é crucial, pois sublinha que Aristóteles oferece os elementos constitutivos da arte trágica, mas não sua essência conceitual.

O mesmo ocorre com o que convencionalmente chamamos de “barroco”. Se a análise se restringe a uma comparação externa, marcada pela diferença técnica em relação a outras formas de arte, torna-se impossível acessar o cerne, a ideia que estrutura sua forma. É nesse ponto que Benjamin intervém, associando o caráter da forma à ideia. A ideia, na concepção benjaminiana, não se limita a uma descrição ou classificação estática; ela se apresenta como uma relação dinâmica que desafia a categorização simplista e opera de modo crítico frente aos modelos tradicionais.

Tais preconceitos moldam e estruturam a compreensão sobre estes dramas. Vistos como dramas renascentistas, os *Trauerspiele* eram acusados de estarem contaminados por inúmeros defeitos estilísticos, o que levou, por muito tempo, a um diagnóstico superficial e incorreto, perpetuado pela autoridade dos críticos que catalogavam suas supostas deficiências<sup>192</sup>.

Além disso, essa abordagem reforçava a tendência de julgar as obras a partir de seus efeitos sobre o espectador, ou seja, pela impressão que elas evocavam. Benjamin questiona essa identificação baseada na experiência individual, sobretudo na tentativa de apreender a ideia do trágico por meio das emoções que ele desperta. É legítimo afirmar que o trágico pode ser sentido? E, caso seja, todos os indivíduos experimentam o trágico da mesma maneira? Essas questões ressaltam a fragilidade de determinar a essência de um gênero artístico com base em critérios subjetivos. Diante disso, Benjamin provoca uma reflexão sobre a tradição artística:

É quase inacreditável que se tenha afirmado que o drama barroco é uma verdadeira tragédia, pelo simples fato de que ele evoca os sentimentos de piedade e terror, que Aristóteles considerava típicos da tragédia — sem levar em conta que Aristóteles jamais disse que somente a tragédia podia evocar essas emoções. [...] Mais urgente que refutar essas extravagâncias é deixar claro que uma forma de arte não pode ser determinada pelos seus efeitos. ‘A perfeição da obra de arte é a eterna e indispensável

<sup>190</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Zahar, 2004.

<sup>191</sup> SZONDI, 1978, p. 151.

<sup>192</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.72.

exigência. Como poderia Aristóteles, que tinha diante de si as obras mais perfeitas, ter pensado em seus efeitos? Que absurdo!’ São palavras de Goethe. Pouco importa se Aristóteles pode ser totalmente absolvido da acusação de que Goethe o defende; o certo é que excluir completamente os efeitos psicológicos por ele definidos do debate estético filosófico sobre o drama constitui uma imperiosa exigência metodológica desse debate<sup>193</sup>.

No comentário de Benjamin, saltam dois equívocos centrais da crítica literária da época. O primeiro diz respeito à deformação do gênero. Se, como ele argumenta, a forma artística está historicamente situada, seria legítimo que a ideia do trágico fosse preenchida com um conteúdo contemporâneo, desconsiderando seu contexto original? O segundo erro repousa na psicologização dos fenômenos, uma abordagem frequente nas análises literárias da época. Aqui, Benjamin critica o que chama de análise empática: um método pelo qual a análise histórico-literária, por meio de uma sugestibilidade psicológica, projeta uma série de impressões como se fossem idênticas, uniformizando objetos que, na realidade, possuem particularidades irreconciliáveis. Para Benjamin, essa tentativa de redução psicológica jamais apreende a essência de uma forma artística. Ele observa que a essência não pode ser encontrada na multiplicidade das impressões evocadas pela obra, mas deve ser revelada pela exposição integral do conceito de sua forma. A essência, nesse sentido, não reside somente em algo interno, tampouco em algo estático, mas aparece em ação, como o sangue que circula no corpo<sup>194</sup>. Como ele afirma: “Isto só pode acontecer por uma exposição completa do conceito de sua forma, cujo conteúdo metafísico não se encontra no interior, mas deve aparecer em ação”<sup>195</sup>.

Um último obstáculo enfrentado pelos *Trauerspiele* reside na preocupação excessiva da crítica com sua recepção e adaptação ao palco, marcada por um preconceito estilístico que os acusava de bombásticos (*Schwulst*) e excessivos. Benjamin relembra o mito perpetuado desde o primeiro romantismo, por August W. Schlegel, até o século XIX, com Karl Lamprecht, de que esses dramas eram concebidos exclusivamente para leitura. Essa visão, no entanto, era anacrônica e ignorava o potencial visual e performático dessas obras.

As cenas de violência, longe de afastarem os *Trauerspiele* do teatro, evocariam um prazer visual que ampliaria sua potência expressiva. Em contraste com a crítica que seguia a fórmula aristotélica da comoção do *pathos* ou a máxima de Horácio na Arte Poética — “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar” (*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*) —, Benjamin defende que esses dramas não apenas atendem a tais expectativas, mas as subvertem. Sua expressão intensa e vívida reitera sua vocação teatral, refutando categoricamente a noção

---

<sup>193</sup> BENJAMIN, 1984, p.74.

<sup>194</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.62.

<sup>195</sup> BENJAMIN, 1984, p.62.

de que não poderiam ser encenados. A própria força de sua expressão performática desestabiliza os paradigmas críticos que os confinavam à leitura, afirmando-os como peças de um vigor estético único.

A crítica literária da época, sobrecarregada de preconceitos e ancorada em teorias ultrapassadas, revelou-se inadequada para compreender a forma dos *Trauerspiele*. Tentando uma análise objetiva, os críticos não apenas fracassaram, mas contribuíram para aumentar a confusão em torno do gênero, deixando qualquer tentativa de reflexão subsequente fadada ao mesmo destino. Benjamin observa que até mesmo os estudos contemporâneos careciam de profundidade e precisão. Ele os acusa de serem “enfeudados, conscientemente, ao sistema da poética classicista”<sup>196</sup>, o que os afastava de uma abordagem verdadeiramente produtiva. Em contraposição ao espírito de sua época, marcado pela ausência de uma verdadeira reflexão sobre a filosofia da arte no campo da crítica literária e da história da arte, Benjamin empreende uma fundamentação crítica inovadora para a forma dos *Trauerspiele*.

#### *Trauerspiel* e Tragédia [*Tragödie*]

O *Trauerspiel* alemão reabilitado por Benjamin conta com apenas quinze peças teatrais<sup>197</sup>. Nas peças, a soberania e sua relação com a representação teatral tornam-se o tema desta forma. Ao contrário da tragédia clássica, centrada na ideia de sacrifício heróico que emancipa a história do mito, o *Trauerspiel* alemão realiza o inverso, emergindo como um drama característico da modernidade. Os autores concebiam os *Trauerspiele* como expressões diretamente apreensíveis no curso da história. Isto implica em chamar os próprios protagonistas da ação histórica a participar diretamente do ato de escrita. Essas figuras representadas pelo rei e sua corte, imersas em um cenário de ruína, melancolia e desilusão, frequentemente evocam sentimentos intensos que os conduzem a um desespero extremo, beirando a loucura. É aqui que se observa a inversão: a história não mais emerge do mito, mas, ao contrário, as peças retratam a história regredindo nele, através da fisionomia da natureza:

Seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia. Nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito, e na qual a estatura trágica das *dramatis personae* não resulta da condição atual, radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado. Para Opitz, o monarca não assume uma posição central no

<sup>196</sup> BENJAMIN, 1984, p.75.

<sup>197</sup> JOBEZ, Romain. La “couronne du roi posée de travers” – sur la notion d’origine dans la pensée théâtrale de Walter Benjamin. *Société d’Histoire du Théâtre*. N°3, Q1, 2017. Disponível em: <<https://sht.asso.fr/la-couronne-du-roi-posee-de-travers-sur-la-notion-dorigine-dans-la-pensee-theatrale-de-walter-benjamin/>>. Acesso em: 20 dez. 2024.

*Trauerspiel* para protagonizar um confronto com Deus e o destino, ou para corporificar um passado imemorial, como chave para uma comunidade nacional viva, e sim para confirmar as virtudes principescas, denunciar os vícios principescos, explicar as manobras diplomáticas e as maquinações políticas. O soberano, como primeiro expoente da história, já é quase a sua encarnação<sup>198</sup>.

A origem do *Trauerspiel* distancia-se da Tragédia porque, ao confrontar-se com a paisagem arruinada, não busca refúgio em uma idealização da vida natural, nem almeja, como o Romantismo, alcançar um momento místico de redenção. Em vez disso, o *Trauerspiel* permanece em meio às ruínas, explorando as contradições e os fragmentos históricos como vestígios de uma verdade que não pode ser reconciliada ou subtraída de seu contexto. Marc Berdet condensa de modo exemplar, as diferenças nessa relação:

Em comparação com o Classicismo e o Romantismo, o drama barroco parece ter permanecido numa fase original dominada por um demonismo tenebroso: não conseguiu elevá-lo ao nível especulativo de uma verdade bela e justa que cairia do céu sereno das ideias platônicas sobre a terra, mas oblitera toda a transcendência do seu panorama arruinado. Certamente, a negação ocupa sua posição, com o espírito sendo dominado pelas forças da matéria, mas não parece alcançar uma negação completa, muito menos uma resolução espiritual que revele o conjunto. Ali, onde o momento originário parece manifestar-se, já estaria integrado ao cenário natural: as forças do espírito se petrificam em uma história que se transformou em natureza<sup>199</sup>.

Nos *Trauerspiele*, a transcendência não se revela como uma luz reveladora que desce sobre o mundo, mas é obscurecida pela própria paisagem de ruínas que define a visão de mundo do drama barroco.

Por maior que fosse sua tendência a acentuar os momentos de êxtase, via neles menos uma transfiguração do mundo, que um céu nublado se estendendo sobre a superfície do mundo. Os pintores da Renascença sabiam manter o céu em sua altitude inacessível, ao passo que nos quadros barrocos a nuvem se move, de forma sombria ou radiosa, em direção à terra<sup>200</sup>.

Em vez de oferecer um desfecho espiritual ou uma redenção, esse tipo de drama apresenta um universo onde a negação se instaura sem se completar em um movimento dialético de superação. Em vez disso, a espiritualidade parece se solidificar, tornando-se um resíduo petrificado dentro do fluxo da história, que, em última instância, se converte em uma “segunda natureza”. Esse fenômeno se aproxima da ideia de história-natureza (*Naturgeschichte*) benjaminiana, onde a história, se fossiliza, adquirindo uma aparência naturalizada e imutável.

<sup>198</sup> BENJAMIN, 1984, p.86.

<sup>199</sup> No original em espanhol: “En comparación con el Clasicismo y el Romanticismo, el drama barroco parece haber quedado en un estadio originario dominado por un demonismo tenebroso: no supo elevarlo al nivel especulativo de una bella y justa verdad que caería desde el cielo sereno de las ideas platónicas en la tierra, sino que oblitera toda trascendencia de su panorama en ruinas. Ciertamente, la negación trabaja su posición, estando el espíritu dominado por los poderes de la materia, pero no parece llegar a una negación completa, menos aun a una resolución espiritual que pondría de manifiesto el conjunto. Allí donde el momento originario parece manifestarse, ya estaría integrado al paisaje natural: las fuerzas del espíritu se petrifican en una historia que ha devenido naturaleza (BERDET, 2018, p. 35).

<sup>200</sup> BENJAMIN, 1984, p.102.

Portanto, o drama barroco não serve para elevar o espírito a uma contemplação idealista, mas se apresenta como um reflexo de estagnação, onde o peso da materialidade sobre o espírito é palpável, retratando uma experiência histórica de um mundo em decadência. Nesse cenário, as forças da transcendência são soterradas pela concretude da ruína.

Outra diferença fundamental, Marc Sagnol retoma bem, está em um ensaio de juventude intitulado “*Trauerspiel* e Tragédia”. Ali Benjamin esboça uma distinção entre essas duas formas, situando-as em temporalidades radicalmente distintas. A tragédia inscreve-se em um tempo pleno e carregado de sentido, podendo este ser “trágico”, quando preenchido pela ação individual do herói, ou “messiânico”, quando saturado por uma intervenção divina. Já o *Trauerspiel* opera em um tempo desprovido dessa plenitude, próximo à mecânica descompassada dos relógios. Esse tempo não é vazio, mas suspenso, carente e à espera de preenchimento. Tal concepção estabelece, conforme nota Sagnol, uma ruptura quase ontológica entre as duas formas, revelando o *Trauerspiel* como um espaço de historicidade fragmentada, em contraste com a transcendência plena da tragédia<sup>201</sup>.

Na tragédia, o tempo preenchido revela-se nos momentos em que a ação recua, permitindo que a passividade atinja seu ápice: na decisão trágica, no adiamento estratégico e, finalmente, na catástrofe. Esses momentos condensam um significado profundo, com a morte do herói sendo superdeterminada e simbolizando a culpa inexorável que vincula sua trajetória ao desfecho final<sup>202</sup>.

Já no *Trauerspiel*, a relação com o tempo é distinta e mais fragmentada. A morte não emerge como uma resolução plena ou necessária, mas como uma rendição, um esgotamento da vida terrena que não carrega em si o mesmo peso de culpa moral. Trata-se, antes, de um rito de transição, uma “passagem” que conduz a existência para outra etapa, um outro mundo. O *Trauerspiel* se estrutura como um jogo (*Spiel*), uma dinâmica terrena que inevitavelmente se repete em outras dimensões e mundos. Essa dupla característica – jogo e repetição – define o cerne do *Trauerspiel*, diferenciando-o fundamentalmente da tragédia. Enquanto a tragédia busca um encerramento transcendente, o *Trauerspiel* explora a repetição como um gesto circular, preso ao movimento histórico e à fragilidade da condição humana<sup>203</sup>.

O *Trauerspiel*, rejeita a qualidade transcendente do tempo. Seu ritmo está enraizado na finitude histórica, no movimento momentâneo e cíclico dos eventos. O tempo do *Trauerspiel* não é infinito nem absoluto; é localizado, transitório e marcado pelas contingências da história.

<sup>201</sup> Cf. SAGNOL, Marc. “Tragique et tristesse chez Benjamin”. In: *La tragédie baroque en Allemagne*, 1995, p. 734.

<sup>202</sup> Cf. SAGNOL, 1995, p. 734.

<sup>203</sup> Cf. SAGNOL, 1995, p. 734-735.

Aqui, o espetáculo da ascensão e queda dos príncipes reflete a inevitabilidade da mudança e a natureza efêmera do poder. Não há redenção nem reconciliação, mas apenas a repetição de ciclos que enfatizam a precariedade da existência e a irreversibilidade do curso histórico<sup>204</sup>.

Essa temporalidade transitória é habitada por figuras melancólicas e espectros do passado. Os mártires mortos e os tiranos que os sucedem evocam um mundo mergulhado em luto (*Trauer*), onde os eventos históricos escapam ao controle humano e se revelam indiferentes às aspirações individuais. Diferentemente da tragédia, que sugere uma ordem metafísica por trás do destino do herói, o *Trauerspiel* recusa essa promessa de redenção. Enquanto o classicismo alemão encontrou na tragédia um espaço para meditar sobre o destino como um cumprimento necessário e redentor, o *Trauerspiel* desmascara essa ilusão ao expor o tempo como algo não reconciliável, mas persiste, transitório e inexorável<sup>205</sup>.

Aqui retoma-se o conceito de história natural (*Natürliche Geschichte*). Tal conceito emerge em Benjamin como uma chave interpretativa para compreender o *Trauerspiel* como uma manifestação da história que segue seu curso natural, alheio ao controle humano. Essa dinâmica, descrita por Benjamin como a “destruição do *ethos* histórico”, aponta para a incapacidade de atribuir sentido às ações de um herói trágico na modernidade, já que o *Trauerspiel*, a origem do drama da modernidade, reflete a impossibilidade de redenção terrena.

Por outro lado, se a incapacidade de atribuir sentido à história remete à noção de história-natureza (*Naturgeschichte*), associada à *facies hipocrática*, Benjamin realiza uma inversão dialética. Segundo Adorno, essa inversão consiste em transformar o que aparenta ser uma história paralisada — marcada pela fisionomia da natureza — em história novamente. Esse movimento ocorre unicamente por meio da reabilitação da forma artística dos *Trauerspiele*: a alegoria.

A alegoria, nesse contexto, é resgatada como uma estrutura capaz de compreender a aparente fixidez da história-natureza, revelando o caráter transitório da natureza. É na dialética da alegoria que Benjamin encontra o instrumento para dismantelar as aparências imutáveis da história com “fisionomia de natureza” e resgatar, na ruína e no fragmento, a possibilidade de um significado histórico. Essa complexa articulação entre natureza e história, mediada pela alegoria, será explorada no próximo capítulo, onde se examina sua reabilitação e supressão em favor do símbolo.

<sup>204</sup> Cf. JOBEZ, 2017; SAGNOL, 1995, p. 734-738.

<sup>205</sup> Cf. JOBEZ, 2017; SAGNOL, 1995, p. 734-738.

## CAPÍTULO II - AS APORIAS ENTRE HISTÓRIA E NATUREZA: SÍMBOLO E ALEGORIA

### PRIMEIRA PARTE

A literatura atualizada a respeito da discussão sobre as formas tradicionais da retórica ou da expressão mostram que não foi só na Alemanha que houve um tipo de contraste ou julgamento de valor que levaram a uma suplantação de uma forma em relação a outra<sup>206</sup>. Aliás, como demonstra Paul de Man (2013), embora no decorrer do século XIX tenha-se criado um vocabulário crítico e subjetivista a tais formas de expressão, que as levaram a uma “desvalorização” em geral, no decurso do século XX foi possível visualizar uma significativa tendência, de modo independente em vários países, à uma exploração mais sistemática da intencionalidade das formas de retórica.

Para De Man, as principais dificuldades na investigação dessas formas ainda persistem sob a sombra do período romântico<sup>207</sup>, isto é, a associação de algum julgamento de valor, o que obscurece as estruturas reais e o desenvolvimento dessas formas. A ausência de uma investigação rigorosa, o que negligencia a estruturação que conduziu à valorização de uma forma em detrimento de outras, ou que se limita às oposições, resulta numa uniformização, ou seja, na eliminação das particularidades das formas de metáfora: “Um estilo metafórico como o de Holderlin não pode, de forma alguma, ser descrito em termos da antinomia entre alegoria e símbolo - e o mesmo poderia ser dito, embora de uma forma muito diferente, do estilo tardio de Goethe”<sup>208</sup>. Por conta disso, é necessário, conclui De Man, um esclarecimento histórico antes do tratamento sistemático da intencionalidade. Entender que os termos retóricos passam por mudanças significativas e estão no centro de tensões importantes<sup>209</sup>. Dentre essas tensões, o exemplo mais significativo é a mudança ocorrida no século XVIII, em que a valorização do

---

<sup>206</sup> Em seu *Blindness and insight* (1971), Paul de Man demonstra que a supremacia do símbolo em relação a outras formas de expressão também pode ser observada nos estudos franceses e ingleses do mesmo período (Cf. DE MAN, 2013, p.190).

<sup>207</sup> Esses estudos, segundo De Man, têm como base as suposições do período romântico e pós-romântico em relação a esses termos. Assim, a alegoria, por exemplo, ainda era frequentemente considerada anacrônica e descartada como não poética (Cf. DE MAN, 2013, p.190).

<sup>208</sup> No original em inglês: “A metaphorical style such as Hölderlin’s can at any rate not be described in terms of the antimony between allegory and symbol-and the same could be said, albeit in a very different way, of Goethe’s late style” (DE MAN, 2013, p. 190).

<sup>209</sup> DE MAN, 2013, pp. 187-188.



“símbolo”, leva a uma predisposição de suplantar outras formas de linguagem figurativa das quais destacamos a “alegoria”.

Estudos mais recentes, como os de Rüdiger Campe (2002) e de Bettine Menke (2016), também evidenciam essa relação de valorização em detrimento de uma suplantação. Em Rudiger Campe, seguindo a esteira da análise de De Man, é possível afirmar que uma análise pormenorizada da repressão à alegoria na estética do símbolo ocorre contra um tipo específico de alegoria, a alegoria barroca, em proveito de uma ideologia de arte em específico, a de Goethe. Para Campe, a discussão não deve-se limitar às visões que simplificam essa divisão, àquelas das quais repetem a história, e sim entender a divisão a partir do significado linguístico e a forma estética da alegoria de dentro<sup>210</sup>.

Já Bettine Menke acrescenta que é possível visualizar um amplo campo retórico de conceitos que são vizinhos, mas frequentemente atribuídos à alegoria. Esses conceitos são continuamente tratados como semelhantes, concorrentes ou até mesmo opostos, são eles: metáfora, enigma, ironia, *hiponoia*, *symbolon*, *figura*, símile, parábola, mimese, símbolo. Embora se relacionem com a alegoria e desempenhem papéis importantes no seu desenvolvimento, no âmbito da poética e estética, é fatídico a deliberada exclusão da alegoria em suas variadas auto-constituições no século XVIII. Menke argumenta que a alegoria tem sido abordada de diversas maneiras no campo dos conceitos, sendo destacada, ignorada, marginalizada, rejeitada ou até mesmo revalorizada, conforme a teoria a que serve. Isso se exemplifica em casos onde não houve interesse em separar alegoria de símbolo. Além dos momentos em que suas diferenças não foram enfatizadas, há também aqueles em que, no século XIX, especialmente na Alemanha, o conceito de alegoria foi estreitamente associado à oposição com o símbolo, o que dificultou a visualização de sua possível emancipação<sup>211</sup>.

Na Alemanha, a retomada de uma exploração mais sistemática da intencionalidade das formas de retórica assume “a forma de uma redescoberta, reinterpretação do estilo alegórico e emblemático do barroco”<sup>212</sup>, discussão que é inaugurada por Benjamin. Esse tom pode ser certificado pelo próprio em uma carta de 1924 para Scholem, na qual ele expressa suas expectativas em relação ao trabalho sobre o *Trauerspiel*, sendo uma das principais, a

---

<sup>210</sup> No original em inglês: “Which type of continuity or context can separate and reunite the rhetorical differentiation of meanings and the aesthetic form that implies a meaning? What is required here is a continuity or a type of context that resides in the structure of the allegorical itself” (CAMPE, 2002, p.130).

<sup>211</sup> Cf. MENKE, 2016, p.113.

<sup>212</sup> No original em inglês: The form of a rediscovery and reinterpretation of the allegorical and emblematic style of the baroque” (DE MAN, 2013, p. 187).

preocupação em salvar a alegoria nesse livro<sup>213</sup>. Tal discussão tem dedicação principal na segunda parte da obra, após uma extensa distinção entre a forma da Tragédia [*Tragödie*] e Drama Barroco Alemão [*Trauerspiel*], Benjamin procura esclarecer o conceito de alegoria. Para Benjamin, a expressão alegórica é a essência da forma do barroco. A dialética e ambiguidade de sentidos dessa expressão é orgulho dessa forma. Apesar de ver grande valor na alegoria, essa forma de expressão sofre grande negligência em razão da generalizada confusão com o símbolo, onde estes se tornam opostos e conflituosos entre si.

Benjamin não deixa de ter um esclarecimento histórico perante as mudanças e tensões quando trata desse tema. A propósito, demonstra uma abordagem crítica quando conclui que o motivo da generalizada confusão da oposição símbolo e alegoria, ocorre no romantismo, que torna o conceito de símbolo “inautêntico”, “distorcido”, “usurpador”, em outros casos, refere-se ao uso dessa forma expressão nesse período como, “vulgar”, “abusivo” e até mesmo “fraudulento”<sup>214</sup>. Assim, antes de aprofundar-se na análise da forma estética da alegoria, Benjamin se dedica a examinar a valorização excessiva do símbolo, buscando conduzir uma investigação que se distancie de preconceitos e de pressupostas continuidades históricas acerca do tema. Depois disso, a investigação se concentra na manifestação da alegoria como expressão artística no barroco.

A relevância contínua dessa postura crítica de Benjamin, conforme indicado por Lindner, torna-se evidente mais tarde, durante o contexto da guerra, quando nos deparamos com a germanística universitária a serviço da Alemanha nazista, sem alterações ou escrúpulos, apenas alguns anos depois.

A resenha [*Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*] *História da Literatura e Ciência da Literatura* previu a função política deste culto obscurantista da metafísica da arte, e a justificou em frases como as seguintes: ‘Com a mais imponente força e pureza, os valores espirituais são trazidos à tona. Ideias que fazem a alma do poeta

<sup>213</sup> “Und daß sie dennoch zustande gekommen zu sein wert ist, davon möchte ich mich überreden: Vorauszusagen - mit voller Sicherheit - wage ich doch nicht, ob aus dem Ganzen die ‘Allegorie’ - das Wesen, um dessen Rettung es mir ging - in aller Totalität gleichsam momentan herauspringt”. [E gostaria de me convencer de que ela é digna de ser realizada: não me atrevo a prever - com total certeza - se a ‘Alegoria’ - o Ser com cuja salvação eu estava preocupado - saltará do todo em toda a sua totalidade, por assim dizer, no momento” (Briefe I, 1966, p.366).

<sup>214</sup> Destacamos os termos mencionados anteriormente para observar que eles foram identificados nas versões em português de Sérgio Paulo Rouanet e João Barrento, podendo apresentar algumas variações entre uma tradução e outra. No entanto, observa-se que essas expressões também estão presentes na versão original em alemão, que se encontra no *Gesammelte Schriften* (BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPEHÄUSER, Hermann. Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, 1991, pp. 207-430). Portanto, ao longo desta exposição, utilizamos termos como “fraudulento” [*Erschleichen*], “vulgar” [*Vulgär*], “usurpador” [*Usurpator*], “deformado” [*Entstellten*] e “distorcido” [*Verzerrt*]. A forma como Benjamin se refere ao uso romântico do simbólico evidencia sua distância em relação à estética romântica e revela sua postura crítica em relação ao emprego do símbolo. Além disso, demonstra seus esforços, segundo observa Burkhardt Lindner (2014), em combater uma ideologia contemporânea do simbólico que, como veremos, tem suas raízes no romantismo.

vibrar e estimular a configuração simbólica'. Contra os substitutos filosófico-teológicos da germanística e a 'vacuidade da crítica de arte moderna', Benjamin insiste criticamente no horizonte do problema do idealismo alemão. 'Aquela posição da filosofia da arte alemã por volta de 1800', diz-se na sua tese de doutorado, 'como apresentada nas teorias de Goethe e dos primeiros românticos, é a mesma ainda hoje'. A distinção antagônica entre símbolo (vivo) e alegoria (anti-artística), é portanto, presente ainda. O objetivo do livro sobre o *Trauerspiel* é problematizar esta rejeição do alegórico como sintoma de uma repressão e subestimação do barroco<sup>215</sup>.

No excerto acima, Lindner resume com precisão duas condições fundamentais das quais o livro sobre o *Trauerspiel* se apresenta como antítese: a rejeição da expressão alegórica (como sintoma de uma repressão e subestimação do barroco), e a inclinação epistêmica alemã para o idealismo. É possível tratar de ambas, apenas concentrando-se na segunda condição.

Para Benjamin, o problema com o idealismo alemão não se limita a uma mera antipatia ou discordância pessoal; ele decorre principalmente da percepção de que o idealismo adota uma postura acrítica em relação à tradição. Isso coloca Benjamin em um polo oposto, uma vez que ele busca ressaltar as tensões entre passado e presente, ou seja, a distância histórica desses momentos como pré-condicionadora da crítica. Essa abordagem metodológica impede a identificação afetiva, que tende a idealizar a tradição, tornando cânone uma ilusão de vida sem contradições, um passado harmônico. Para Benjamin, o que importa é o que está oculto, o que permanece como ruína e precisa ser "salvo" pela crítica. Quanto à tradição, ela já estabelece as condições para sua própria transmissão, ou seja, narra uma história épica daquilo que foi, mantendo uma "imagem eterna do passado". O papel da crítica seria então, o de desmantelamento e questionamento, buscando capturar a efêmera autenticidade da imagem ao tensionar o presente com momentos do passado previamente negligenciados<sup>216</sup>. Nesse contexto de que fala Lindner, Benjamin o faz, não apenas ao esclarecer a oposição criada entre símbolo e alegoria, isto é, aquela tensão por vezes apenas reproduzida no processo de transmissão da tradição; mas também explora de forma aprofundada o desenvolvimento da forma estética da alegoria no barroco, identificando o que está em "ruína" e requerendo resgate por meio da crítica.

<sup>215</sup> No original em espanhol: "La reseña de *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* [Historia de la literatura y teoría de la literatura] pronosticó la función política de este culto oscurantista de la metafísica del arte, y la justificó en frases como las siguientes: 'con la más imponente fuerza y pureza se destacan los valores espirituales. Ideas que hacen vibrar el alma del poeta y estimulan la configuración simbólica'. Contra los sustitutos filosófico-teológicos de la germanística y la 'vacuidad de la moderna crítica del arte', Benjamin insiste críticamente sobre el horizonte del problema del idealismo alemán. 'Esta posición de la filosofía alemana del arte hacia 1800', se dice en la tesis de doctorado, 'tal como se presenta en las teorías de Goethe y de los primeros románticos, es legítima todavía hoy'. Entonces se introdujo la distinción antagónica entre el símbolo (viviente) y la alegoría (antiartística). El propósito del libro sobre el *Trauerspiel* es problematizar este rechazo de lo alegórico como el síntoma de una represión y subestimación del barroco" (LINDNER, 2014, p. 22).

<sup>216</sup> GAGNEBIN, 2011, p. 151.

### 2.1.1 - O esteticismo simbólico

Com a aspiração de alcançar o conhecimento absoluto, a estética romântica utiliza-se de uma abordagem que distorce o símbolo: “Por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador, que ocupou o poder durante o caos provocado pelo romantismo”<sup>217</sup>. Trecho que alude a Maquiavel<sup>218</sup>, o “usurpador ilegal” assume o poder através da estética romântica. Ainda que o símbolo tenha sua origem na esfera teológica, o romantismo o distorce para se adaptar a uma relação entre fenômeno e essência. Sob essa concepção, o romantismo acreditava ser possível, por meio da “estrutura simbólica, supor que o belo se fundia com o divino, sem solução de continuidade”<sup>219</sup>.

Para Benjamin, essa concepção culmina na tendência de estetizar a ética, como evidenciado na afirmação de que “a noção de imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo foi elaborada pela estética teosófica dos românticos”<sup>220</sup>. No contexto da formulação romântica do símbolo — que, segundo Benjamin, carece de qualquer vínculo com o teológico — manifesta-se uma inclinação herdada do classicismo para exaltar o indivíduo em sua perfeição. Contudo, essa elevação não se dá no sentido ético<sup>221</sup>, mas sim ontológico. “Mas o que é tipicamente romântico é o projeto de inscrever esse indivíduo perfeito num processo sem dúvida infinito<sup>222</sup>, mas em todo caso soteriológico e até sagrado”<sup>223</sup>. Nesse panorama, o símbolo emerge como o meio privilegiado para a edificação do ideal de um belo indivíduo, refletindo o horizonte cultural da época. Entretanto, longe de conferir ao símbolo um caráter transcendente, tal projeto resulta, na verdade, em uma concepção “profana” do símbolo, deslocando-o de qualquer pretensão metafísica.

Dentro dessa perspectiva histórica, destacam-se figuras como Goethe, Schiller e Schelling no contexto da defesa de um ideal de linguagem poética. Além da adoção de uma ideia clássica da unidade ideal da beleza expressa no sensível, conceito que se torna o modelo

<sup>217</sup> BENJAMIN, 1984, p.181.

<sup>218</sup> Cf. HANSSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Univ of California Press, 1998, pp. 49-50.

<sup>219</sup> BENJAMIN, 1984, p.182.

<sup>220</sup> BENJAMIN, 1984, p. 182.

<sup>221</sup> Para Benjamin o “classicismo tem uma clara tendência a ver a apoteose da existência num indivíduo cuja perfeição não é puramente ética” (BENJAMIN, 1984, p. 182).

<sup>222</sup> É crucial destacar essa descrição em específico feita por Benjamin. Ao longo deste trabalho, examinaremos como o romantismo traça esse projeto, especialmente ao tentar integrar o indivíduo em um processo infinito, isto é, em uma temporalidade eterna. Essa empreitada controversa resulta em uma mudança na prioridade ontológica entre sujeito e objeto, inclinando-se para um idealismo subjetivo. Portanto, a observação de Benjamin é precisa, pois ela compreende completamente a perspectiva romântica em relação à condição temporal do sujeito.

<sup>223</sup> BENJAMIN, 1984, p. 182.

estético representacional, também se passa a considerar a expressão da “bela *physis*” como a forma da verdade. Assim, se na perspectiva do classicismo alemão, a alegoria já era reprovada por ser vista como produto do Iluminismo, isto é, oposta à expressão poética por sua demasiada racionalidade, com a adoção de tal modelo, torna-se sintomático que a expressão alegórica constitui-se uma antítese antecipada do modelo estético romântico, conforme expressa Bettine Menke:

Após sua rejeição, que foi constitutiva para a estética da segunda metade do século XVIII, a alegoria deve ser tratada a partir de uma perspectiva retrospectiva. Benjamin leu essa continuidade retrospectiva da alegoria barroca como sua oposição antecipatória ao conceito estético de incorporação representacional, segundo o qual a ‘bela *physis*’ se torna a figura da verdade. Benjamin coloca a alegoria em seu devido lugar como a antítese elaborada do ‘símbolo plástico’ e seu programa equivocado: ‘Como entidade simbólica, o belo deve se fundir perfeitamente com o divino’, ou seja, na ‘imagem do belo indivíduo’, que deve ser capaz de se tornar a figura da aparência da verdade<sup>224</sup>.

Para Benjamin, o que se caracteriza um “abuso”, é supor que a unidade entre o objeto sensível e o supra-sensível fosse alcançada no belo sensível, como se a totalidade da forma estética fosse prefigurada na forma humana, ou melhor, como se a forma humana constituísse uma unidade completa em si mesma. É isto que, para De Man, caracteriza-se como uma ideologia do simbólico. Como veremos à frente, esse ideal de representação ergue-se através da fantasmagoria da natureza humana deificada, tendo sua máxima expressão na estátua animada, aquela escultura que simboliza um movimento dos classicistas, que disfarçou figurativamente a desintegração inseparável da vida como decadência<sup>225</sup>.

Benjamin esclarece que “eliminado no indivíduo o sujeito ético, nenhum rigorismo, nem sequer o kantiano, poderá salvá-lo [...]. O seu coração se perde na bela alma”<sup>226</sup>. Esse ato é o que delimita e confere contornos ao simbólico do classicismo e romantismo. Benjamin identifica o uso ilegítimo do símbolo como a maneira pela qual o romantismo tenta mitigar sua “impotência crítica” na integração entre forma e conteúdo. Faltando aos românticos, conforme aponta Benjamin, “têmpera dialética”, pois, na tentativa de mediar esses dois elementos, “perdem de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma na estética dos conteúdos”<sup>227</sup>. A

---

<sup>224</sup> No original em alemão: “Von der Allegorie muss, nach ihrer Verwerfung, die für die Ästhetik der zweiten Hälfte des Jahrhunderts konstitutiv war, aus einer Perspektive der Nachträglichkeit gehandelt werden. Diese Nachträglichkeit ihrer Bestimmtheit hat Benjamin der barocken Allegorie als deren vorgreifenden Einspruch gegen das ästhetische Konzept darstellender Verkörperung, demzufolge die ‘schöne Physis’ zur Gestalt der Wahrheit werde, abgelesen. Benjamin setzt die Allegorie ins Recht als die ausgeführte Gegenthese zum ‘plastischen Symbol’ und dessen verfehltem Programm: ‘Als symbolisches Gebilde soll das Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen’, und zwar im ‘Bild des schönen Individuum’, das zur Gestalt für die Erscheinung der Wahrheit sollte werden können” (MENKE, 2010, pp.169-170).

<sup>225</sup> Cf. MENKE, 2010, p.177-178.

<sup>226</sup> BENJAMIN, 1984, p. 182.

<sup>227</sup> BENJAMIN, 1984, p.182.

distorção ocorre, segundo Benjamin, “sempre que numa obra de arte a ‘manifestação’ de uma ‘ideia’ é caracterizada como um ‘símbolo’”<sup>228</sup>.

Com o surgimento do símbolo “plástico” ou “profano”, a alegoria emerge como seu contraponto especulativo, uma vez que ainda não havia sido desenvolvida uma teoria abrangente sobre esta última. No século XVIII, o pensamento cultural era predominantemente simbólico, o que resultava em uma falta de apreço pela expressão alegórica autêntica. Mesmo os raros estudos sobre o tema eram frequentemente ignorados ou considerados sem valor, o que gerou um profundo antagonismo nos anos seguintes.

Nessa falta de interesse, nos anos posteriores, emerge a dicotomia na qual a alegoria é reduzida a uma única concepção, conforme elaborada por Goethe, Schiller e Schelling: “como particular para universal, um invólucro ou revestimento exterior e artificial de uma abstração”<sup>229</sup>. Essa definição de alegoria pelos românticos, conforme sintetizado por Hansen e semelhante à observada por Benjamin, destaca a necessidade dessa estética em marcar a forte oposição símbolo-alegoria, uma oposição que é fruto exclusivo do romantismo.

Mais tarde, mostra Benjamin, Schopenhauer elabora um comentário mais detalhado e na mesma direção:

‘Se o objetivo de toda arte é a comunicação da ideia apreendida...; se além disso partir do conceito é algo de condenável na arte, não se pode aprovar a prática explícita e proposital de usar uma obra de arte para a expressão de um conceito: é o caso da alegoria... Se, portanto, uma imagem alegórica tem também valor artístico, este é distinto e independente do valor que possa ter enquanto alegoria. Uma obra de arte desse gênero tem um duplo fim, exprimir um conceito e exprimir uma ideia. Somente o último pode ser um fim artístico. O primeiro é um fim estranho à arte, uma diversão frívola que consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição, à guisa de hieróglifo... Sem dúvida, uma imagem alegórica pode enquanto tal suscitar uma viva impressão no espírito, mas o mesmo efeito teria sido induzido, nas mesmas circunstâncias, por uma inscrição. Por exemplo, quando a ambição da fama está firme e duravelmente enraizada num indivíduo... e este se depara com o Gênio da Fama, com sua coroa de louros, seu espírito ficará excitado, e suas forças serão mobilizadas para a ação. Mas o mesmo aconteceria, se visse a palavra fama escrita na parede, com letras grandes e nítidas’<sup>230</sup>.

O argumento central da passagem é de que a arte não deve partir de um conceito previamente estabelecido para então representá-lo, pois isso comprometeria sua autenticidade e reduziria seu valor estético. Para Schopenhauer, a arte deve expressar uma ideia apreendida de maneira sensível e intuitiva, e não simplesmente ilustrar um conceito abstrato de forma mecânica.

---

<sup>228</sup> BENJAMIN, 1984, p.182.

<sup>229</sup> HANSEN, 2006, p. 15.

<sup>230</sup> SCHOPENHAUER *apud* BENJAMIN, 1984, pp.183-184.

A alegoria, segundo essa visão, introduz um problema fundamental: ao ter um duplo propósito – exprimir um conceito e uma ideia – ela não consegue alcançar plenamente o ideal artístico, pois seu primeiro objetivo (a transmissão de um significado fixo) não pertence ao domínio da arte, mas ao da comunicação simbólica convencional. O exemplo dado do “Gênio da Fama” ilustra bem essa crítica: a alegoria, ao representar visualmente um conceito já estabelecido (como a fama), não proporciona uma experiência estética autônoma, mas funciona como um mero suporte ilustrativo. A comparação com a inscrição “FAMA” escrita na parede enfatiza essa limitação, pois ambos os casos geram um efeito semelhante sobre o observador, demonstrando que a alegoria, ao contrário do símbolo, não carrega em si uma profundidade estética genuína.

Em última instância, a passagem sugere que a verdadeira arte não pode se reduzir a um veículo para conceitos pré-definidos, pois sua essência reside na capacidade de revelar verdades por meio da experiência estética, e não da mera transmissão de significados preexistentes. Para Benjamin, isso delinea a consolidação dessa oposição, onde vemos a concepção de Schopenhauer como mais uma entre muitas que se limitam a desvalorizar a forma de expressão alegórica.

### *2.1.2 - A desvalorização histórica da alegoria*

Para melhor compreender a consolidação dessa oposição, é útil examinar a história dessas duas formas de expressão. Ao revisitar a história da expressão alegórica, o estudo de João Adolfo Hansen ajuda a esclarecer como se deu a desvalorização do conceito de alegoria no romantismo. Hansen destaca que não podemos nos referir apenas à “alegoria”, pois existem duas formas distintas: a alegoria construtiva ou retórica e a alegoria interpretativa ou hermenêutica. Ele categoriza a primeira como a alegoria dos poetas épicos greco-romanos, medievais e também utilizada por autores hebraicos do Velho Testamento; enquanto a segunda é identificada como a “alegoria dos teólogos”, podendo ser mencionada também como “figura”, “figural”, “tipo”, “antítipo”, tipologia e exemplo<sup>231</sup>.

A alegoria construtiva refere-se à expressão alegórica como metáfora, em que um objeto ou pensamento designa outro. Nesse caso, ocorre uma substituição de um pensamento por outro por meio de uma relação de semelhança. Essa forma de alegoria é caracterizada como uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”<sup>232</sup>. Para maior clareza e sem a

---

<sup>231</sup> HANSEN, 2006, p. 8.

<sup>232</sup> HANSEN, 2006, p. 7.

intenção de validar, Hansen retoma a oposição entre sentido-próprio e sentido-figurado, reconstruindo o pensamento antigo. Segundo essa concepção, a metáfora é um segundo termo “desviante” no lugar de um primeiro termo “próprio” ou “literal”. A conclusão de Hansen sobre a alegoria dos antigos é que ela é “mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança”<sup>233</sup>.

A alegoria interpretativa ou hermenêutica, também conhecida como a “alegoria dos teólogos”, não se refere a uma forma de expressão verbal, mas sim a um método de entendimento ou decifração. Essa abordagem não se concentra na criação de expressões figuradas, mas sim na interpretação religiosa de coisas, pessoas e eventos representados em textos sagrados<sup>234</sup>. A “alegoria dos teólogos” é de natureza cristã e medieval, marcando diferenças em relação à retórica da antiguidade greco-romana. Ela consolida um pensamento essencialista, fundamentado na crença em dois livros escritos por Deus: o mundo e a Bíblia<sup>235</sup>.

Um exemplo interpretativo desses dois tipos de alegoria pode facilitar a compreensão. Na “alegoria dos teólogos”, quando se lê o Apocalipse, a hermenêutica determina significados enigmáticos que “figuram” o Significado essencial que está por vir no fim dos tempos. Já na alegoria retórica dos poetas, na mesma situação, os significados cobrem o sentido próprio, tornando difícil ou impossível sua decifração<sup>236</sup>.

É relevante destacar duas questões aqui: em primeiro lugar, a partir desses dois conceitos de alegoria, torna-se evidente que, no romantismo, o conceito de alegoria assume um caráter depreciativo, ao ser reduzido a uma única definição e ao utilizar a concepção de alegoria da retórica antiga como argumento contra ela própria. Em segundo lugar, tanto Benjamin como Hansen concordam que “a tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista não fazia distinção entre a alegoria e o símbolo”<sup>237</sup>.

Essa desvalorização também é apontada por Bettine Menke, que identifica, nesse contexto, uma adoção natural da erudição barroca germânica, da terminologia pós-goetheana, que estabelece um contraste entre símbolo e alegoria. Tal perspectiva resulta em uma investigação restrita e limitada sobre a emblemática barroca:

Em contraste, os estudos barrocos germânicos, adotando naturalmente a terminologia da oposição pós-goetheana entre símbolo e alegoria, procuraram entender a emblemática barroca em sua continuidade ininterrupta com a doutrina medieval e, assim, separá-la dos hieróglifos e da retórica renascentistas. Isto não pode fazer justiça à complexa constelação da Idade Média, Renascença e Barroco, à qual Benjamin atribui particular importância no que diz respeito à vida após a morte alegoricamente

<sup>233</sup> HANSEN, 2006, p. 8.

<sup>234</sup> HANSEN, 2006, p. 8.

<sup>235</sup> HANSEN, 2006, pp. 11-12.

<sup>236</sup> HANSEN, 2006, pp. 14-15.

<sup>237</sup> HANSEN, 2006, p. 15.



organizada da antiguidade (394f.). No entanto, a continuidade com a alegoria medieval que é assumida, acima de tudo a partir de uma perspectiva germânica, e que se destinava a garantir a certeza teológica de significado para os emblemas barrocos e sua interpretação, não só obscurece a operação do complexo emblema bimedialmente figurado e a ‘novidade’ das produções barrocas, mas, inversamente, também reduz retroativamente a poesia medieval por sua retórica e ficção alegórica<sup>238</sup>.

Essa tradição do hieróglifo e da retórica renascentista será resgatada por Benjamin mais tarde, como veremos a frente, ao adotar em seu estudo, a teoria hieroglífica de Karl Giehlow.

Tzvetan Todorov (1979) também revisita a história do conceito de símbolo, destacando que, essencialmente, toda a estética romântica constitui uma teoria sobre o simbólico. A oposição entre símbolo e alegoria é algo inventado por esses pensadores, como Benjamin observa de forma perspicaz:

A alegoria, como outras formas de expressão, não perdeu sua significação por ter se tornado ‘antiquada’. O que se deu aqui, como é tão frequente, foi uma batalha entre a forma antiga e a posterior, que se tratava em silêncio, porque o conflito, áspero e profundo, não havia atingido uma cristalização conceitual<sup>239</sup>.

Até 1790, o sentido da palavra “símbolo” não corresponde de maneira alguma ao sentido atribuído pelos românticos. Embora Schelling tenha iniciado as formulações sobre o símbolo, é Goethe quem estabelece essa oposição, e é a ele que dedicaremos mais atenção, uma vez que Benjamin destaca divergências diretas com ele mais do que com qualquer outro. Examinemos a primeira formulação pública de Goethe em relação a essa oposição:

Os objetos serão determinados por um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores objetos e com os mais elevados e torná-los-á, por fim, simbólicos. Os objectos assim representados parecem existir unicamente por si próprios, e, no entanto, são significativos no mais profundo do seu ser, e isto devido ao ideal que arrasta sempre consigo uma generalidade. Se o simbólico indicar ainda algo que não está representado, será sempre de forma indireta. ( ... ) Presentemente, também existem obras de arte que brilham pela razão, o dito espirituoso, a galanteria e também incluímos nelas todas as obras alegóricas; é destas últimas que devemos esperar o pior, porque elas destroem igualmente o interesse pela própria representação e, por assim dizer, repelem o espírito em si mesmo, e retiram do seu olhar o que é verdadeiramente representado. O alegórico distingue-se do simbólico neste ponto: o simbólico designa indiretamente, o alegórico designa diretamente<sup>240</sup>.

<sup>238</sup> No original em alemão: “Dagegen suchte die germanistische Barockforschung, in selbstverständlicher Übernahme der Terminologie der nach-goetheschen Symbol-Allegorie-Entgegensetzung, die barocke Emblematisierung in deren bruchloser Kontinuität zur mittelalterlichen Lehre aufzufassen, und setzte sie daher ab von Renaissance-Hieroglyphik und Rhetorik. Das kann der komplexen Konstellation von Mittelalter, Renaissance und Barock nicht genügen, auf die Benjamin vor allem in Hinsicht des allegorisch organisierten Nachlebens der Antike Wert legt. Die vor allem germanistisch unterstellte Kontinuität zur mittelalterlichen Allegorese, die der Emblematisierung des Barock und deren Deutung die theologische Gewissheit des Bedeuten sichern sollte, verstellt allerdings nicht nur das Operieren des komplex bimedial figurierenden Emblems und die ›Neuheit‹ der barocken Hervorbringungen, sondern umgekehrt wird rückwirkend auch die mittelalterliche Poesie um deren Rhetorik und allegorische Fiktion verkürzt” (MENKE, 2010, p.170).

<sup>239</sup> BENJAMIN, 1984, p.183.

<sup>240</sup> TODOROV, 1979, p.204.

Na concepção romântica, o símbolo é o elemento único, e sua significação é sempre imediata. Ele expressa, em sua particularidade, o aspecto geral. Nessa perspectiva, o romantismo opõe-se ao racionalismo, enfatizando as características da expressão poética intuitiva como ideais. Isso resulta na visão da alegoria como uma forma inferior, considerada uma manifestação da razão e, portanto, situada em seu domínio, enquanto o símbolo está além do alcance da razão. Por esse motivo, a alegoria é rotulada como “artificial, mecânica, árida e fria”<sup>241</sup>.

Além disso, o símbolo é objeto tanto da percepção quanto da inteligência, enquanto a alegoria se dirige apenas à inteligência. Essa diferença conduz a uma distinção crucial: para a alegoria, significar é sua única finalidade, ou seja, a transmissão de sentido está sempre em primeiro plano; para o símbolo, a significação ocorre sempre secundariamente, pois ele existe por si mesmo. A teoria de Goethe, partindo desse ponto, chega à seguinte conclusão: “o símbolo representa e (eventualmente) designa; a alegoria designa, mas não representa”<sup>242</sup>. Em outras palavras, o simbólico é perfeito de acordo com a natureza, e a relação entre o expresso e o significado é imediata.

Outra interpretação que atribui menor valor à alegoria em comparação ao símbolo está relacionada ao seu caráter considerado arbitrário. Enquanto a significação do símbolo é imediatamente compreendida em sua recepção, a alegoria produz sentido por meio de sua convenção arbitrária, exigindo que esse sentido seja transmitido, apreendido e, posteriormente, compreendido. Isso gera uma relação entre universal e particular, inatismo e significado adquirido<sup>243</sup>. Dessa maneira, Goethe formula a oposição mais conhecida entre símbolo e alegoria:

‘Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade, capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando-se conta muito mais tarde’<sup>244</sup>.

A oposição na valorização do símbolo, além de abordar a relação entre o universal e o particular, está intrinsecamente ligada à poesia, uma vez que toda poesia deveria ser simbólica. A transferência do particular para o geral, embora presente tanto na alegoria quanto no símbolo,

---

<sup>241</sup> HANSEN, 2006, pp. 15-17.

<sup>242</sup> TODOROV, 1979, p. 206.

<sup>243</sup> TODOROV, 1979, p.207.

<sup>244</sup> GOETHE, 1992, p.189 *apud* BENJAMIN, 1984, p.183.

diferencia-se na maneira como é evocada. Todorov destaca a atenção de Goethe e o classicismo ao processo de produção e recepção:

Goethe parece conceder, assim, mais atenção ao processo de produção e de recepção dos símbolos e das alegorias. Na obra completada, estamos sempre em presença de um particular; e esse particular pode sempre evocar um geral. Mas existe diferença no processo de criação; ou se parte do particular e nele se descobre imediatamente o geral (é o símbolo), ou temos, em primeiro lugar, o geral e procuramos em seguida a sua representação particular. Esta diferença de percurso influencia a própria obra: não se pode separar a produção do produto<sup>245</sup>.

O símbolo, conforme descrito, nasce da experiência imediata do particular, no qual o universal se revela de maneira espontânea e orgânica. Seu movimento é ascendente: a totalidade se manifesta na singularidade do objeto ou da cena representada, instaurando uma relação de transparência entre forma e significado. No símbolo, não há fissura entre a coisa e sua essência; o sentido se apresenta de modo unitário e indissociável da experiência sensível.

A alegoria, por outro lado, percorre um caminho inverso. Em vez de partir da experiência concreta, ela emerge de um significado prévio que busca uma forma para se expressar. Esse processo é mais mediado e implica um descompasso entre a ideia e sua representação. Diferente do símbolo, a alegoria não instaura uma unidade natural entre conteúdo e forma, mas funciona como um dispositivo que projeta um significado sobre o particular, convertendo-o em veículo de transmissão.

A distinção formulada por Goethe sugere, assim, que a qualidade estética não reside apenas no resultado final, mas no próprio processo de criação. A maneira como uma obra se constitui afeta sua coerência interna e a percepção que dela se tem. Produção e produto, nesse sentido, não podem ser separados, pois o método de construção determina a potência expressiva da obra.

---

<sup>245</sup> TODOROV 1979, pp.208-209.

## SEGUNDA PARTE

### 2.2.1 - O contraste nas relações de tempo e identidade entre símbolo e alegoria

Apesar dessa reconstrução negativa da alegoria, onde ela foi vista não como modo de expressão, mas como um simples modo de designação<sup>246</sup>, Benjamin destaca que é justamente esse uso “fraudulento”<sup>247</sup> do símbolo que torna possível a investigação de todas as formas de arte. As formulações do filólogo e arqueólogo alemão, Georg Friedrich Creuzer (1771-1858) sobre o símbolo, cuja necessidade de distinção entre símbolo e alegoria ainda persiste à sombra dos românticos, trazem consigo, mesmo que indiretamente, uma contribuição original que é de grande importância na compreensão do alegórico.

A distinção do símbolo através de sua hierarquia e distância em relação à alegoria seria captada em quatro momentos: “O momentâneo, o total, o insondável de sua origem, o necessário”. Sua teoria realiza uma reconstrução da mitologia, trazendo as dicotomias signo-símbolo, *logos-mythos*, o que o leva a uma reconstrução da mitologia associando-a à alegoria. Com isso, sua principal contribuição foi a inserção da categoria tempo na discussão. Um de seus comentários elogiados por Benjamin a respeito demonstra a importância da associação da qualidade de instantaneidade do símbolo:

“Esta [apresentação alegórica] significa apenas um conceito geral ou ideia, que dela permanece distinta; essa [a apresentação simbólica] é a ideia mesma, tornada sensível, corpórea [...] Ali - no símbolo - existe uma totalidade momentânea; aqui há uma progressão numa sequência de momentos”<sup>248</sup>.

Para Benjamin, a conclusão de Creuzer sobre a alegoria e o símbolo - “A distinção entre os dois modos deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria”<sup>249</sup> - destaca a diferença importante entre esses dois modos em sua relação com a medida temporal. Benjamin acrescenta ainda os comentários do escritor alemão, Joseph von Görres (1776-1848) sobre as reflexões de Creuzer. Esses comentários lançam luz a outros aspectos na relação entre essas formas. Contrariamente a Creuzer, Görres não concorda que o “símbolo é e a alegoria significa”. Para Görres, o símbolo é como um signo das ideias “autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo”, enquanto a alegoria é a figuração da ideia em progressão contínua, ou seja, segue o fluxo do tempo, sendo “dramaticamente móvel, torrencial”<sup>250</sup>. A partir disso, Görres

<sup>246</sup> DAMIÃO, 2013, p.63.

<sup>247</sup> BENJAMIN, 1984, p.182.

<sup>248</sup> CREUZER *apud* BENJAMIN, 1984, p. 174-175; trad. modificada com base em GAGNEBIN, 2013, p.35.

<sup>249</sup> CREUZER, *apud* BENJAMIN, 1984, p.187.

<sup>250</sup> BENJAMIN, 1984, p.187.

deduz: “Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento”<sup>251</sup>.

Benjamin explica que a medida do tempo da experiência do símbolo é o instante místico, sendo caracterizado tanto por Creuzer quanto por ele metaforicamente como a instantaneidade do relâmpago. O símbolo é capaz de absorver o sentido profundamente, “em seu interior oculto e, por assim dizer, verdejante”<sup>252</sup>. Isto é, o símbolo expressa a qualidade orgânica própria da natureza, contrastando com as dimensões épicas, narrativas e histórica da alegoria<sup>253</sup>. É isso que lhe confere o caráter epifânico, a luz que ilumina a escuridão do abismo. Através do símbolo teológico, seria possível elevar a natureza à luz redentora. É esse paradoxo que Benjamin busca resgatar do romantismo, demonstrando que um conceito inconsistente de símbolo, cuja tentativa de elevar harmoniosamente o sensível e o inteligível no espírito além de sua fusão original, se perde em um *kitsch* extravagante<sup>254</sup>.

Em outro momento, Benjamin menciona outra formulação de Creuzer sobre o símbolo, a qual, em sua visão, se aproxima mais do paradoxo teológico:

‘Essa qualidade alerta e ocasionalmente comovente se associa a outra propriedade, a da concisão. É como se fosse um espírito aparecendo de repente, ou um relâmpago que subitamente iluminasse a noite escura... É um momento que mobiliza todo o nosso ser... Por causa dessa fecunda concisão (os antigos) o comparam expressamente ao laconismo ... Em situações importantes da vida, em que cada instante contém um futuro rico de consequências, e mantém a alma em estado de tensão, em momentos fatídicos, os antigos aguardavam sinais divinos... que denominavam symbola.’<sup>255</sup>.

Benjamin considera esta caracterização feliz, pois resgata o caráter do símbolo religioso, que se diferencia da alegoria apenas pelo fato de não conseguirmos apreender o caminho pelo qual se realiza a síntese. Isso destaca novamente a categoria do tempo, enfatizando que as duas formas de expressão são irmãs<sup>256</sup> e, portanto, possuem o mesmo direito.

<sup>251</sup> GÖRRES, *apud* BENJAMIN, 1984, p.187.

<sup>252</sup> BENJAMIN, 1984, p.187.

<sup>253</sup> HANSEN, 1998, pp.57-58.

<sup>254</sup> BERDET, 2018, p. 33.

<sup>255</sup> CREUZER *apud* BENJAMIN, 1984, p.185-186.

<sup>256</sup> A propósito dessa relação entre simbólico e alegórico como formas de expressão semelhantes, Paul de Man demonstra como o uso desses termos no romantismo podiam ser arbitrários, uma vez que no ápice do desenvolvimento do simbólico, era possível visualizar o crescimento de estilos metafóricos diferentes daquele da alegoria estilo rococó, mas que também não podiam ser chamados de simbólicos no sentido de Goethe. Aliás, isso é comprovado por De Man, quando entre “1800 e 1832, sob a influência de Creuzer e Schelling, Friedrich Schlegel substitui a palavra ‘simbólico’ por ‘alegórico’ na passagem frequentemente citada do ‘Gespräch über die Poesie’[Conversa sobre Poesia]: “alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen” [toda beleza é uma alegoria. O que há de mais elevado só pode ser dito alegoricamente, precisamente porque é inexprimível] (DE MAN, 2013, p. 190).

No original em inglês: “1800 and 1832, under the influence of Creuzer and Schelling, Friedrich Schlegel substitutes the word ‘symbolic’ for ‘allegorical’ in the oft-quoted passage of the ‘Gespräch über die Poesie’: ‘[...] alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.’”

Embora houvesse pouca compreensão sobre a diferença temporal entre o símbolo e a alegoria, apenas no que diz respeito à produção de efeitos, é inegável que haja uma intuição romântica em relação à temporalidade do símbolo. Essa intuição reforça uma inclinação romântica em buscar a eternidade presente na natureza. Antes de tratarmos da relação temporal da alegoria com a natureza, talvez outra perspectiva ajude a esclarecer a intencionalidade romântica em relação à natureza. Vejamos, por exemplo, o estudo de De Man da compreensão de Coleridge, contemporâneo inglês de Goethe, sobre o simbólico. Diferentemente do romantismo alemão que procurou valorizar a materialidade do símbolo, ao invés disso Coleridge destaca o aspecto da *translucidez*: “O símbolo é caracterizado pela translucidez do particular no individual, ou do geral no particular, ou do universal no geral; acima de tudo, pela translucidez do eterno através e no temporal”<sup>257</sup>. Já a alegoria para Coleridge, é caracterizada negativamente como sendo um mero *reflexo*.

A oposição entre símbolo e alegoria em Coleridge atinge outro nível, pois a referência não é mais a substancialidade manifesta no material, mas sim como é vista a imagem da origem, ou seja, como translucidez ou reflexo de uma unidade original inexistente no mundo material. Assim, a espiritualização do símbolo torna-se tão extrema que o momento da existência material se torna secundário, uma vez que a alegoria e o símbolo servem como referência para a fonte transcendental. Com isso, De Man busca deslocar a discussão para outra dimensão, argumentando que o privilégio dado ao símbolo em detrimento da alegoria está relacionado com a experiência do sujeito, ou seja, a dialética entre sujeito e objeto. Essa relação pode ser observada por meio de uma mudança na poesia romântica em geral, que passa a descrever a natureza não mais por meio de paisagens literais, mas sim com descrições morais abstratas e meditativas. Desse modo, é possível visualizar uma “transição fluente” neste momento, em que as descrições da paisagem natural são acompanhadas por um tom subjetivo, refletindo a experiência interior do escritor<sup>258</sup>.

A análise desse processo nos conduz a refletir sobre a teoria da imaginação no romantismo, que se dedica tão intensamente a estabelecer uma conexão mais íntima entre sujeito e objeto que acaba por negligenciar a analogia, o padrão epistemológico associativo em que o universo simbólico também é um universo analógico. Em vez disso, surge um monismo: “A natureza é transformada em pensamento e o pensamento em natureza” e seu complemento

---

<sup>257</sup> No original em inglês: “The symbol is characterized by the translucence of the special in the individual, or of the general in the special, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal” (COLERIDGE *apud* DE MAN, 2013, p.192).

<sup>258</sup> DE MAN, 2013, p.192-194.

“tanto por sua interação sustentada quanto por sua continuidade metafórica ininterrupta”<sup>259</sup>. Como resultado, o século XVIII transformou a relação entre mente e natureza em uma conexão menos formal do que a analógica, a ponto de o vocabulário crítico adotar termos como “afinidade” e “simpatia”. Embora isso não altere a estrutura de semelhança formal entre as entidades - o aspecto antitético - a nova terminologia indica outro problema segundo De Man, a relação de congruência entre as entidades.

Nessa nova relação, há uma mudança na prioridade ontológica de uma entidade sobre outra, pois os termos “afinidade” e “simpatia” são aplicados em relações entre sujeitos, e não entre um sujeito e um objeto<sup>260</sup>. Essa distinção é enfatizada por De Man, e sua consequência resulta em uma forte convergência com o idealismo:

A relação com a natureza foi substituída por uma relação intersubjetiva e interpessoal que, em última análise, é uma relação entre o sujeito e ele mesmo. Assim, a prioridade mudou do mundo para o interior do sujeito, e acabamos com algo que se assemelha ao idealismo radical. Tanto Abrams quanto Wasserman oferecem citações de Wordsworth e Coleridge, bem como resumos que parecem sugerir que o romantismo é, de fato, esse idealismo. Ambos citam Wordsworth: ‘Muitas vezes não conseguia pensar nas coisas externas como tendo existência externa, e comungava com tudo o que via como algo não separado da minha própria natureza imaterial, mas inerente a ela’<sup>261</sup>.

Essa condição, embora fatídica, é incompatível com a práxis poética dos poetas românticos que dão grande importância à presença da natureza. Vemos nesse cenário, duas concepções, de um lado, vários exemplos na poesia romântica que defendem “[...] uma imaginação analógica que se baseia na prioridade das substâncias naturais sobre a consciência do eu”<sup>262</sup>, de outro lado e ao mesmo tempo, exemplos como este: “Coleridge pode falar, em termos quase fichteanos, do eu infinito em oposição ao caráter ‘necessariamente finito’ dos objetos naturais, e insistir na necessidade de o eu dar vida às formas mortas da natureza”<sup>263</sup>.

Tal contradição persistente não tem outra relação senão com a dialética entre o *eu* e a natureza em termos temporais. Os românticos, ao buscarem equilibrar-se nessa balança, o que

<sup>259</sup> No original em inglês: “‘Nature is made thought and thought nature,’” he writes, “‘both by their sustained interaction and by their seamless metaphoric continuity’” (DE MAN, 2013, p.195).

<sup>260</sup> DE MAN, 2013, p.196.

<sup>261</sup> No original em inglês: “The relationship with nature has been replaced by an intersubjective and interpersonal relationship which, in the final analysis, is a relationship between the subject and him/herself. The priority has thus shifted from the world to the interior of the subject, and we end up with something that resembles radical idealism. Both Abrams and Wasserman offer quotations from Wordsworth and Coleridge, as well as summarized that seem to suggest that romanticism is, in fact, this idealism. Both quote Wordsworth: ‘I was often unable to think of external things as having external existence, and I communed with all that I saw as something not apart from, but inherent in, my own immaterial nature’” (DE MAN, 2013, p.196).

<sup>262</sup> No original em inglês: “[...] an analogical imagination that is founded on the priority of natural substances over the consciousness of the self” (DE MAN, 2013, p.196).

<sup>263</sup> No original em inglês: “Coleridge can speak, in nearly Fichtean terms, of the infinite self in opposition to the ‘necessarily finite’ character of natural objects, and insist on the need for the self to give life to the dead forms of nature” (DE MAN, 2013, p.196).

leva o mesmo de tentar transcender a mutabilidade humana, tentaram alcançar a eternidade por meio do paradoxo temporal aplicado à natureza. Passagens famosas evocam descrições impressionantes de montanhas, penhascos e paisagens majestosas, sugerindo a eternidade em movimento. No entanto, esse esforço reduz a natureza ao nível humano, apenas como uma adaptação limitada pela mente humana. Isso desloca a prioridade dada ao objeto, o mundo natural, para uma interpretação moldada pela mente humana:

Essas asserções paradoxais de eternidade em movimento podem ser aplicadas à natureza, mas não a um eu totalmente preso à mutabilidade. A tentação existe, então, para que o eu tome emprestado, por assim dizer, a estabilidade temporal que lhe falta da natureza e crie estratégias por meio das quais a natureza seja levada ao nível humano, enquanto ainda escapa do ‘toque inimaginável do tempo’<sup>264</sup>.

Benjamin faz uma observação nesse mesmo sentido ao considerar uma descrição dada por Creuzer do símbolo plástico:

No símbolo plástico, ‘a essência não aspira ao excessivo, mas, obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve, porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplendida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico’. O classicismo buscava o ‘humano’ como a ‘suprema plenitude do ser’, mas por desprezar a alegoria, só abraçou, tentando realizar esse anseio, a miragem do simbólico<sup>265</sup>.

Nas descrições de Creuzer, Benjamin mostra a contradição romântica, isto é, aquilo que De Man descreve como uma “dialética entre o *eu* e a natureza em termos temporais”. No trecho acima, é plenamente explícito a busca romântica por um equilíbrio de sua relação finita e transitória com o tempo. Creuzer pensa superar isso através de uma dialética que dissolve o infinito e humaniza seu conteúdo através da forma bela. Benjamin é consciente ao constatar que o classicismo oferece apenas uma miragem para seu anseio.

Isso retoma a problemática apontada no início por Benjamin, que acusa o romantismo de um “abuso”. O estudo de De Man também ilustra isso de maneira figurativa. Podemos questionar se a situação anterior apontada por De Man não representa uma tentativa forçada de unidade entre o objeto sensível e o supra-sensível. Essa unidade não estaria presente no belo sensível, na forma como as paisagens naturais foram evocadas? O fluxo temporal como eternidade não deveria ser alcançado por meio de uma totalidade suposta na forma estética, o que resulta em uma prefiguração limitada em forma humana? Podemos ver aqui o que pode ser caracterizado como uma fantasmagoria da natureza humana deificada? Estes questionamentos

<sup>264</sup> No original em inglês: “Such paradoxical assertions of eternity in motion can be applied to nature but not to a self caught up entirely within mutability. The temptation exists, then, for the self to borrow, so to speak, the temporal stability that it lacks from nature, and to devise strategies by means of which nature is brought down to a human level while still escaping from ‘the unimaginable touch of time’” (DE MAN, 2013, p.197).

<sup>265</sup> BENJAMIN, 1984, p.186.



foram afirmados com clareza por Benjamin, que identificou na estética do simbólico um impulso desesperado em ocultar a desintegração da vida como decadência.

Mas há um questionamento ainda mais crucial que destaca a singularidade do estudo de Benjamin e evidencia sua genialidade ao tratar desse tema. Abordaremos essa questão através, novamente, das reflexões proporcionadas pelo estudo de De Man. Desta vez, examinaremos o argumento geral do seu texto, que estrutura diferentes perspectivas geográficas do romantismo - distintas das tradicionalmente exploradas, especialmente aquelas centradas no romantismo alemão - em relação à percepção do símbolo e da alegoria, e como elas se relacionam. Seu argumento sugere que é precisamente a peculiaridade desse estudo que permite a inclusão de um significado que não está limitado ao contexto literal de um lugar específico. Já que, as ambiguidades espaciais podem levar a interpretações viciadas, a um conflito contínuo ou até mesmo à perda de sentido.

A posição de De Man ao analisar o romantismo e os historiadores-críticos do romantismo inglês e francês é que, não é simplesmente a dialética entre sujeito e objeto que representa a principal experiência romântica, e sim a relação temporal do *eu consigo mesmo* evidenciado pelo aspecto “negativo” dada no sistema de signos alegóricos. A alegoria sempre corresponde à revelação de um destino, isto é, o conflito entre o “eu” com sua situação “autenticamente temporal”. Dessa forma, embora seja possível identificar o desenvolvimento da alegoria em certos períodos da história literária - como no pré-romantismo, na literatura pré-romântica francesa de Rousseau, nos trabalhos de autores românticos como Goethe, Hölderlin e, na tradição romântica inglesa, Wordsworth -, assumindo uma forma diferente daquela presente nos estilos barroco e rococó; No romantismo, a necessidade de proporcionar uma certa estabilidade temporal que falta ao “eu”, leva a uma predisposição de superar a alegoria:

Essa revelação ocorre em um sujeito que buscou refúgio contra o impacto do tempo em um mundo natural com o qual, na verdade, não tem nenhuma semelhança. O pensamento secularizado do período pré-romântico não permite mais a transcendência das antinomias entre o mundo criado e o ato de criação por meio de um recurso positivo à noção de vontade divina; o fracasso da tentativa de conceber uma linguagem que fosse tanto simbólica quanto alegórica, a supressão, na alegoria, dos níveis analógico e anagógico, é uma das maneiras pelas quais essa impossibilidade se manifesta. No mundo do símbolo, seria possível que a imagem coincidissem com a substância, uma vez que a substância e sua representação não diferem em seu ser, mas apenas em sua extensão: elas são parte e todo do mesmo conjunto de categorias. Sua relação é de simultaneidade, que, na verdade, é de tipo espacial, e na qual a intervenção do tempo é meramente uma questão de contingência, enquanto que, no mundo da alegoria, o tempo é a categoria constitutiva originária<sup>266</sup>.

<sup>266</sup> No original em inglês: “This unveiling takes place in a subject that has sought refuge against the impact of time in a natural world to which, in truth, it bears no resemblance. The secularized thought of the pre-romantic period no longer allows a transcendence of the antinomies between the created world and the act of creation by means of a positive recourse to the notion of divine will; the failure of the attempt to conceive of a language that would be symbolical as well as allegorical, the suppression, in the allegory, of the analogical and anagogical levels, is

Vemos nesse último comentário, a complexidade da situação romântica. Se a intenção era buscar um refúgio contra o impacto do tempo, no símbolo isso não seria possível, pois sua relação é de simultaneidade, ou seja, uma coisa alude a outra em termos “tempo-espaciais”, daí a impressão de que manifesta a substância. Mas o significado produzido no segundo seguinte já não corresponde mais. É como descreve Benjamin, no símbolo é nos revelado o rosto fugaz metamorfoseado da natureza<sup>267</sup>. Sua relação com o tempo é de contingência, sobra apenas a lembrança do efeito produzido. Por outro lado, a alegoria tem o tempo como categoria constitutiva. Contudo, por apresentar a situação temporal do *eu* - em termos benjaminianos, a história humana como história da decadência ou, a *faccies hippocratica* da história como o lugar da caveira [*Schädelstätte*]<sup>268</sup> - a alegoria conduz a um autoconhecimento negativo com o qual o sujeito ainda não está preparado para lidar.

Isso evidencia que a inclinação a uma estética simbólica no romantismo opera como um mecanismo de defesa, ou podemos dizer, como uma estratégia de preservação do “eu” em direção a um autoconhecimento negativo. Pois enquanto o símbolo pressupõe a possibilidade de uma identidade, a alegoria designa principalmente uma distância em relação à sua origem. Para De Man, aquilo que o signo alegórico expressa consiste numa repetição (no sentido kierkegaardiano do termo), está fadado a sempre repetir um signo anterior do qual nunca poderá coincidir, uma vez que o signo anterior tem como essência a pura anterioridade. Nesse sentido, quando visualizamos o desenvolvimento alegórico no pré-romantismo e em alguns românticos, vemos a relação negativa entre o *eu consigo mesmo*.

Dessa forma, lidar com a alegoria implica lidar com o conflito entre o *eu* e sua situação *autenticamente temporal*. Isso inclui aceitar duas situações dolorosas para o sujeito: em primeiro lugar, renunciar à nostalgia e ao desejo de coincidir, e, com isso, assumir uma linguagem que evidencia o vazio de uma diferença temporal; e, em segundo lugar, como consequência do primeiro ponto, a desintegração da ilusão de um *eu* temporalmente estável, o

---

one of the ways in which this impossibility becomes manifest. In the world of the symbol it would be possible for the image to coincide with the substance, since the substance and its representation do not differ in their being but only in their extension: they are part and whole of the same set of categories. Their relationship is one of simultaneity, which, in truth, is spatial in kind, and in which the intervention of time is merely a matter of contingency, whereas, in the world of allegory, time is the originary constitutive category” (DE MAN, 2013, p.206-207).

<sup>267</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p.188.

<sup>268</sup> “A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira” (BENJAMIN, 1984, p.188). No original em alemão: “Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz - nein in einem Totenkopfe aus”(G.S I-1, 1991, p. 343). Mais a frente vemos essa formulação como *Schädelstätte*: “Die trostlose Verworrenheit der Schädelstätte, wie sie als Schema allegorischer Figuren aus tausend Kupfern und Beschreibungen der Zeit herauszulesen ist, ist nicht allein das Sinnbild von der Ode aller Menschenexistenz” (G.S I-1, 1991, p. 405).

que conduz a um autoconhecimento negativo, ou seja, o *eu* deixa de se identificar ilusoriamente com o *não-eu*, que agora é totalmente reconhecido, embora dolorosamente, como um *não-eu*, devido à ausência de estabilidade<sup>269</sup>. Com isso, percebe-se que, se anteriormente o *eu* já se identificava com um *não-eu*, ainda que essa identificação fosse ilusória, supondo que fosse uma identidade consigo mesmo, agora, com o autoconhecimento negativo, o *eu* compreende plenamente que essa relação consigo mesmo é um *não-eu*, isto é, está inevitavelmente destinada à não-identidade.

Neste ponto, podemos destacar a singularidade do estudo de Benjamin. Enquanto De Man argumenta que o romantismo tende a sucumbir a um idealismo subjetivo ao evitar um conhecimento negativo que reconhece a verdadeira situação temporal do indivíduo, Benjamin argumenta que o símbolo refletia um anseio místico por uma experiência atemporal — seja pelo instante místico ou pela suspensão do tempo como eternidade — no entanto, ele observa que o símbolo carecia ainda do potencial dialético encontrado na alegoria. Assim, ele oferece uma resposta ao indivíduo romântico ao destacar a importância dessa condição temporal através da reabilitação da alegoria e de sua legitimidade expressiva. Ele a enxerga como uma história-natureza, uma apresentação significativa da história da natureza que, na forma artística do barroco, proporciona uma “exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio”<sup>270</sup>. A reviravolta engendrada aqui reside na percepção de que a natureza também está sujeita ao tempo, à caducidade:

Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição a morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no curso desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, na condição pecaminosa da criatura, anterior à Graça<sup>271</sup>.

Como bem interpreta Bettine Menke, o “problema do signo” nessa condição temporal não deve ser resolvido por meio de uma decifração que revelaria o verdadeiro significado, tornando-o transparente. Em vez disso, a atenção deve se voltar ao fato da permanência dessa ilegibilidade, de permanecer insondável. É esse elemento negativo do signo que o aproxima da verdade, sua ocultação. Essas obscuridades do signo, tal como representadas nos *Trauerspiele*, apresenta a representação como ela realmente é: uma relação precária da disjunção original<sup>272</sup>.

Benjamin demonstra, através da forma do *Trauerspiel*, que a experiência do tempo alegórico possui uma dialética na qual, a partir de seu abismo, se apresenta o violento

<sup>269</sup> Cf. DE MAN, 2013, p.207.

<sup>270</sup> BENJAMIN, 1984, p. 188.

<sup>271</sup> BENJAMIN, 1984, p. 188.

<sup>272</sup> Cf. MENKE, 2010, pp. 175-176.

movimento dialético de natureza e história. Este movimento revela a história, como história-natureza, isto é, como uma pré-história da significação ou da intenção:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada<sup>273</sup>.

A recuperação da noção do símbolo teológico – não mais como uma manifestação distorcida da ideia no sensível, que resulta na perda de seu caráter teológico e na dialética entre sensível e suprassensível, consequência da fragmentação entre forma e conteúdo – permite a Benjamin desconstruir a oposição instaurada pelo romantismo. A partir dessa revisão conceitual, ele desenvolve a teoria da alegoria como uma forma legítima de expressão. Esse movimento crítico não apenas reabilita a alegoria, historicamente depreciada, como também preserva a tensão fundamental entre o sensível e o suprassensível, garantindo a complexidade e a riqueza das formas expressivas. Assim, Benjamin demonstra que a modernidade não se restringe a um único modo de representação, mas se abre à multiplicidade de formas que capturam suas contradições e paradoxos.

Com isso, a diferença entre o estudo de De Man e de Benjamin reside no aprofundamento do primeiro na relação do indivíduo romântico com o tempo. Isso ocorre ao examinar os problemas inerentes à sua condição, evidenciados pela alegoria, que leva o romantismo a adotar uma estratégia de preservação do “eu” por meio da estética simbólica. Benjamin busca destacar a condição temporal do indivíduo através da própria exposição alegórica no barroco, como veremos a seguir.

### *2.2.2 - O limiar entre o clássico e o moderno: origem, desenvolvimento e teoria da alegoria como forma de expressão*

A alegoria moderna ou barroca nasce através da combinação entre natureza e história. Benjamin dedica o estudo da origem dessa forma de expressão a partir do resgate da teoria hieroglífica e da retórica renascentista presente no estudo de Karl Giehlow: *A ciência humanística dos hieróglifos na alegoria do Renascimento, particularmente no Arco de Triunfo do Imperador Maximiliano I*<sup>274</sup>; pretendendo a partir da sua leitura, demonstrar que alegoria moderna, que surge no século XVI, distingue-se da alegoria medieval.

---

<sup>273</sup> BENJAMIN, 1984, p.188.

<sup>274</sup> “Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I”.

Benjamin compreende que alguns investigadores chegaram a ser mais “sensíveis aos enigmas dessa forma de expressão”<sup>275</sup>, como é o caso de Creuzer, Görres e Johann Gottfried von Herder. Herder chega a admitir que a história da alegoria barroca permanecia obscura, referindo-se a esse período como uma “era da emblemática”. Sua hipótese era de que “os artistas imitavam as velhas obras dos monges, mas com grande discernimento e com grande atenção para os objetos”<sup>276</sup>. Benjamin discorda dessa visão, considerando-a historicamente falsa. Mas reconhece que essa perspectiva se destaca positivamente em relação aos românticos, pois revela uma intuição da natureza dessa literatura. Nessa discussão sobre uma nova emblemática, Creuzer também faz algumas considerações sobre a necessidade da alegoria para esse período. Todavia, dadas as limitações do conhecimento da época, as reflexões trazidas apenas conseguem corrigir os preconceitos e obscuridades em torno da alegoria - o que é importante para uma apreciação mais justa dessa forma de expressão, especialmente ao considerar os preconceitos e obscuridades resultantes das concepções do classicismo e romantismo - persistindo ainda, uma grande lacuna na compreensão teórica.

Nesse sentido, a obra do historiador da arte, Karl Giehlow (1863-1913), é vista por Benjamin como uma literatura essencial, possibilitando uma análise crítico-filosófica profunda dessa forma de expressão. Benjamin observa que Giehlow descobriu que os humanistas eruditos, ao tentarem decifrar os hieróglifos, buscaram seu método de pesquisa na *Hieroglyphica* de Horapólon, escrita entre os séculos II e IV a.C. A obra de Horapólon se ocupa dos hieróglifos simbólicos ou enigmáticos: “meros pictogramas dissociados de qualquer contexto fonético, tais como eram apresentados aos hierogramatas, num processo de ensinamento religioso, como último degrau de uma filosofia mística da natureza”<sup>277</sup>. Esse empreendimento vai delineando o que parece ser a origem da expressão alegórica:

Os obeliscos eram observados sob a influência dessas leituras, e foi assim que um mal-entendido deu origem a uma rica e infinitamente divulgada forma de expressão[...]. ‘Sob a liderança do artista e erudito Alberti, os humanistas começaram a escrever, não com letras, mas com imagens de coisas (rebus) surgindo assim, com base nos hieróglifos enigmáticos, a palavra rebus, e os medalhões, colunas, arcos triunfais e todos os objetos artísticos possíveis da Renascença se encheram com esses sinais misteriosos’<sup>278</sup>.

Rebus é uma expressão que se vale de imagens ou símbolos para representar palavras ou partes delas. Trata-se de uma maneira de se comunicar visualmente, onde é necessário interpretar as imagens ou símbolos para desvendar a mensagem ou o sentido que se pretende

---

<sup>275</sup> BENJAMIN, 1984, p.189.

<sup>276</sup> BENJAMIN, 1984, p. 190.

<sup>277</sup> BENJAMIN, 1984, p.190.

<sup>278</sup> BENJAMIN, 1984, pp.190-191.

transmitir. A escrita alegórica incorporou essa característica da escrita hieroglífica devido ao seu caráter hierático. A alegoria aspirava a ser uma linguagem sagrada. Essa aspiração pode ser ilustrada na seguinte citação feita por Benjamin de uma passagem de Giehlow, na qual, é observado que os sacerdotes egípcios viam nos hieróglifos a possibilidade de correspondência com o pensamento divino: “Portanto, os hieróglifos como uma reprodução das ideias divinas! Como exemplo, ele cita o hieróglifo usado para representar o conceito do tempo - uma serpente alada, mordendo a extremidade de sua cauda”<sup>279</sup>. Com essa pretensão, a alegoria busca trazer a linguagem divina, imutável, para o que é mutável, explorando uma série de ideias associadas à multiplicidade e à mobilidade da concepção humana sobre determinado tema, revelando ao mesmo tempo a natureza das coisas divinas e humanas<sup>280</sup>.

Isso retoma o que Benjamin aborda no prefácio e em seu texto sobre a linguagem quando fala sobre a nomeação adâmica. A língua adâmica, a qual Benjamin se refere como a primeira filosofia por seu ato de nomear as coisas, já não é mais possível devido ao uso instrumental da linguagem, que levou ao declínio dos sentidos semânticos, sendo necessário retomar na experiência, a reconciliação entre o expresso e o exprimível. Nesse sentido, a alegoria se apresenta como a possibilidade dessa reconciliação, como uma forma de revelação. Luciano Gatti explica que há uma simultaneidade aqui: como nostalgia, a alegoria pretende ser a linguagem divina, mas diante da impossibilidade de um retorno ao estado paradisíaco, ela não pode ser linguagem oral, como a língua adâmica que traduz a linguagem muda das coisas na linguagem oral. É por isso que a alegoria aspira a expressão visual, a exemplo dos rebus e dos hieróglifos, ela trabalha com a distância e aproximação das coisas<sup>281</sup>.

O interesse filosófico pela mística da natureza dá origem a um processo de secularização da alegoria. Como afirma Benjamin, “o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico. É a alegoria egípcia, e em seguida a grega” (BENJAMIN, 1984, p. 193). Diferentemente do iluminismo, o barroco não se interessa tanto pelas bem-aventuranças morais dos homens. Sua teleologia é diversa da teleologia iluminista, orientando-se mais para os ensinamentos secretos que a natureza exprime:

[...] para o Barroco a natureza era dotada de fins na medida em que sua significação podia exprimir-se, em que seu sentido podia ser representado emblematicamente, de forma alegórica e como tal irreconciliavelmente distinta de sua realização histórica. Em seus exemplos morais e em suas catástrofes, a história era vista apenas como um momento substantivo da emblemática. A fisionomia rígida da natureza significativa

---

<sup>279</sup> BENJAMIN, 1984, p.192.

<sup>280</sup> BENJAMIN, 1984, pp.192-193.

<sup>281</sup> GATTI, 2009, p.122.

permanece vitoriosa, e de uma vez por todas a história está enclausurada no adereço cênico<sup>282</sup>.

É possível observar uma simultaneidade nessa situação, que Menke caracteriza como uma dupla “decadência”. Por um lado, a própria estrutura emblemática evidencia a situação histórica mundial como uma história da decadência. Por outro lado, é exposta a situação do indivíduo como transitoriedade da criatura, ou seja, como estações à espera da salvação. Essa “secularização” da história (da salvação) é evidente nas peças de luto barrocas, que expressam a “situação teológica” do barroco. O mecanismo barroco é uma expressão dessa simultaneidade, representando tanto a ordem figurativa da história quanto a dissolução da ordem religiosa<sup>283</sup>.

Através de Foucault<sup>284</sup>, Bettine Menke caracteriza o barroco como um momento de “crise” do “sistema de semelhanças”. Se antes era visto uma ordem que assegurava a relação entre as coisas e as assinaturas, no barroco, o sistema de semelhanças se torna irrestrito, numa abundância de signos que não davam qualquer garantia de sentido: “por todo o lado surgem teias de semelhança, mas sabe-se que são quimeras’. ‘O Renascimento reavivou a memória pictórica’, formula Benjamin seguindo Giehlow, ‘mas ao mesmo tempo desperta uma especulação de imagens’”<sup>285</sup>. Esse diagnóstico define o barroco como um limiar em que a alegoria não apenas se posiciona como uma “ruptura” da representação clássica, mas também como o próprio efeito desse novo esquema provoca e atesta a “crise” por meio de práticas linguísticas maneiristas e seus conceitos. O que será chamado de “significações engenhosas” do *Concettismo*, “inventam” ou criam semelhanças, minando assim a semelhança como o fundamento pressuposto das relações. Isso retira o prazer dos próprios processos de significação, cujos efeitos surpreendentes permitem que o “significante” e o “significado” contrastem entre si como entidades distintas<sup>286</sup>.

Em consonância, é relevante destacar o surgimento do conceito de engenho. Segundo João Adolfo Hansen, esse conceito emerge em um momento crucial do desenvolvimento da alegoria e de suas formas retóricas como metáfora, durante o período barroco:

[...] dividida e redividida dialeticamente, para ser remetaforizada por termos cada vez mais distantes, como ‘ornato dialético’, e, principalmente, ‘ornato dialético enigmático’: não outra coisa propõem os teóricos do ‘conceito engenhoso’, o espanhol Baltasar Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio*, e o italiano Emanuele Tesauro, em *Il cannocchiale aristotelico* (A luneta aristotélica), lidíssimos no século XVII<sup>287</sup>.

<sup>282</sup> BENJAMIN, 1984, p.193.

<sup>283</sup> MENKE, 2010, p. 171.

<sup>284</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. tradução. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins, 1999.

<sup>285</sup> No original em alemão: “‘Überall zeichnen sich die Gespinste der Ähnlichkeit ab, aber man weiß, daß es Chimären sind’. ‘Die Renaissance belebte das Bildgedächtnis’, formuliert Benjamin im Anschluss an Giehlow, ‘zugleich aber erwacht eine Bilderspekulation’” (MENKE, 2010, p.172).

<sup>286</sup> MENKE, 2010, pp.172-173.

<sup>287</sup> HANSEN, 2006, p.68.

Os conceitos de engenho e agudeza estão intrinsecamente ligados à alegoria, conforme se observa no desenvolvimento histórico-social e linguístico desta última. A alegoria se torna um tipo de “artifício”, uma “agudeza composta fingida”. Esse tipo de alegoria seria próximo de uma alegoria imperfeita - usada de forma didática, não quer dizer que seja defeituosa, mas que seu grau de significação se difere de um enigma ou *totta alegoria*, ou seja, pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente no nível do sentido próprio<sup>288</sup>. Assim, “amaneirada, aguda e cortesã, ela evita ser alegoria imperfeita, mais simples e clara, tendendo a ser enigma ou incoerência, programaticamente”<sup>289</sup>.

De acordo com Hansen, a agudeza, conforme descrita por Aristóteles, tem quatro causas: o engenho, considerado a fonte primária dos conceitos; a matéria, que constitui o fundamento do discurso; o exemplo, que se refere aos modelos antigos imitados; e a arte, que representa a técnica de embelezamento. Esses elementos estão inseridos no contexto da retórica antiga. No entanto, destaca-se especialmente o papel do engenho do poeta, que consiste em buscar artifícios na relação entre conceitos distantes, operando-os por analogia, e na arte, que consiste no exagero da realização<sup>290</sup>. As características mencionadas podem ser associadas ao que Benjamin percebe em Calderón, descrevendo tal construção como uma “ostentação do fato”:

A atitude experimental dos poetas barrocos assemelha-se à prática dos adeptos. O que a Antiguidade lhes legou são os elementos, com os quais, um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção. O objeto dessa técnica, que individualmente visava os realia, as flores de retórica, e as regras, era a ordenação exuberante de elementos antigos em um edifício, que sem unificar esses elementos em um todo, fosse superior, mesmo na destruição, às antigas harmonias. Essa literatura deveria chamar-se *ars inveniendi* [arte de inventar]. A noção do homem genial, mestre na *ars inveniendi*, foi a de um homem capaz de manipular modelos soberanamente. [...] O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível. Daí a ostentação construtivista, que principalmente em Calderón aparece como uma parede de alvenaria, num prédio que perdeu o reboco<sup>291</sup>.

“Desta maneira, torna-se possível produzir metáforas e alegorias engenhosíssimas - ‘argutas’, escreve Tesauro, ‘agudas’, diz Gracián, ‘preciosas’, dizem franceses-e praticamente ininteligíveis para quem não possui a chave do procedimento construtivo”<sup>292</sup>. Esse conjunto de técnicas retóricas, denominado “poética da agudeza”, encerra em si o propósito de tecer alegorias e metáforas, almejando desencadear um efeito de maravilhamento e persuasão. Tal

<sup>288</sup> HANSEN, 2006, p.71.

<sup>289</sup> HANSEN, 2006, p.71.

<sup>290</sup> HANSEN, 2006, p.71

<sup>291</sup> BENJAMIN, 1984, pp.200-201.

<sup>292</sup> HANSEN, 2006, p.71.



abordagem mergulha fundo em uma correlação virtual, ou seja, uma relação implícita percebida por analogia. Assim, ela se desdobra em uma operação que transita entre semelhanças e diferenças, identidade e não-idêntico<sup>293</sup>.

Benjamin traz à tona, por meio de documentações, o que seria o uso e a expansão da alegoria. Ela adquire novas ramificações e torna-se menos transparente, ocorrendo uma interpenetração entre as linguagens pictóricas de origem egípcia, grega e cristã<sup>294</sup>. Ele descreve como o modo de expressão passa a adequar-se idealmente ao hermetismo teológico. Como escrita em enigmas, acessível somente aos eruditos, a alegoria “parecia mais apropriada para preservar em seu hermetismo as máximas de alta política, relativas à verdadeira sabedoria da vida”<sup>295</sup>. Também era usada para esconder certas ideias em que os autores não queriam expor claramente aos príncipes.

Conforme Benjamin demonstra com base em Opitz<sup>296</sup>, a poesia era uma teologia alegórica, o que confirma a origem dessa expressão como o uso aristocrático na poesia. Com o tempo, a alegoria expandiu-se para incluir rimas e fábulas. Opitz acreditava que o mundo primitivo era grosseiro, rude e tosco, e que as pessoas não seriam capazes de compreender corretamente as lições da sabedoria e das coisas celestiais. Por isso, os sábios ocultavam essas lições no que o povo mais gostava de ouvir, transformando-a em uma espécie de teologia oculta. Dessa maneira, mesmo originando-se em um meio aristocrático, a alegoria expandiu-se para todos os domínios do espírito, abrangendo desde a teologia até a poesia celebratória e a linguagem do amor<sup>297</sup>.

Essa expansão fez com que seu repertório de instrumentos imagéticos se tornasse ilimitado. Na escrita alegórica, uma sucessão de transposições ocorre, onde “a expressão de cada ideia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas”<sup>298</sup>. Para Benjamin, é dessa forma que a experiência do sublime se manifesta nesse estilo. Através de um comentário de Claude-François Menestrier<sup>299</sup> a respeito, Benjamin exemplifica:

‘A natureza das coisas, em sua totalidade, oferece materiais a essa filosofia (isto é, das imagens) e esta não contém nada que não possa ser transposto em emblemas, da contemplação dos quais o homem pode derivar úteis doutrinas sobre as virtudes na

<sup>293</sup> HANSEN, 2006, pp.73-74

<sup>294</sup> BENJAMIN, 1984, p.194.

<sup>295</sup> BENJAMIN, 1984, p.194.

<sup>296</sup> BENJAMIN, 1984, p.184.

<sup>297</sup> BENJAMIN, 1984, pp.194-195.

<sup>298</sup> BENJAMIN, 1984, p.195.

<sup>299</sup> Conforme informado em nota de rodapé por Benjamin, o comentário encontra-se em: Resenha anônima de Menestrier: *La philosophie des images*. In: *Acta eruditorum*, Lipsiae, 1683, p.17. (Cf. BENJAMIN, 1984, p.195 e 271).

vida civil. Isso é tão verdadeiro, que assim como a história é iluminada graças às moedas, a filosofia moral é iluminada graças aos emblemas<sup>300</sup>.

Nesse exemplo, observamos uma fusão de elementos históricos e naturais. Para Benjamin, o elemento histórico, representado pela moeda, se funde com a natureza, que por sua vez está impregnada de história. Dessa forma, a natureza se torna o palco, isto é, um cenário integrante da encenação que compõe esse conjunto de signos. Isso evidencia a capacidade dessa expressão de converter qualquer coisa em imagens, como no caso das doutrinas e virtudes. Qualquer objeto poderia carregar consigo um significado. Símbolos e temas eram extraídos tanto de elementos naturais quanto artificiais. Não se tratava de um objeto ter apenas um significado específico, nem de haver uma correspondência direta para todos os objetos, o que resultava em um caráter caótico na escrita:

‘As muitas obscuridades no vínculo entre a significação e os signos... em vez de desencorajarem os autores, os estimulavam a atribuir valor simbólico a atributos do objeto cada vez mais remotos, para através de novas sutilezas ultrapassarem os próprios egípcios. A isso se agregava a força dogmática das significações legadas pela tradição antiga, de modo que a mesma coisa podia simbolizar uma virtude e um vício, e portanto, em última análise, podia simbolizar tudo’<sup>301</sup>.

Bettine Menke explica que, por não reconhecer nenhuma unidade da imagem, isto é, não haver nenhuma limitação para a quantidade de imagens a partir da sua configuração interna, o “ser pictórico barroco” parece “desgovernado”. Embora a forma estética possa, enquanto modo de apresentação, abarcar a totalidade e torná-la visível, a abundância e a ostentação, apresenta-se como um desperdício<sup>302</sup>:

Por um lado, a ‘abundância de cifras’ deve comprovar o ‘poder do conhecimento’, por outro lado, essa abundância se manifesta como uma ‘sobrecarga’ das ‘imagens’ citadas, que muitas vezes devem conferir ‘ênfase’, mas - como a marcante metáfora de Benjamin diz: ‘Os pensamentos muitas vezes se evaporam em imagens’. Portanto, eles se mostram em desordem descentrada, como a ‘desordem do cenário alegórico’<sup>303</sup>.

Isso ilustra, conforme articula Menke, a “discrepância” entre a representação aparente de uma imagem e seu verdadeiro significado, destacando como a visibilidade e a legibilidade se distanciam, revelando assim a imprevisibilidade desta última. O que se percebe de forma figurativa se desdobra com a possível diversidade de seus elementos, através de suas combinações “catacrísticas”, o que implica que eles não devem ser interpretados de maneira

<sup>300</sup> BENJAMIN, 1984, p.195.

<sup>301</sup> GIEHLOW *apud* BENJAMIN, 1984, p.196.

<sup>302</sup> Cf. MENKE, 2010, p.186.

<sup>303</sup> No original em alemão: “Zum einen muss die ‘Chiffernfülle’ die ‘Macht des Wissens’ belegen, zum andern aber fällt diese Fülle als ‘Über-Last’ der zitierten ‘Bilder’ an, die vielfach ‘Nachdruck’ verleihen sollen, aber – so die auffällige Metapher Benjamins: ‘So verdunsten vielfach die Gedanken in Bildern’. Daher zeigen diese sich in dezentrierter Ungeordnetheit, als die ‘Unordnung der allegorischen Szenerie’” (MENKE, 2010, p.186).

imitativa, mas sim compreendidos, expondo a incompatibilidade entre a forma figurativa e seu significado, característica intrínseca da alegoria. Por isso a afirmação de que a “escrita figurativa barroca” deva ser interpretada; pois ela evoca a “temporalidade no espaço”. Por exemplo, ao representar uma “rosa simultaneamente meio desabrochada, meio murcha, com o sol na mesma paisagem nascendo e se pondo”<sup>304</sup>; O emblema sugere que o significado está adjacente à imagem, como uma escrita complementar que é necessária para conectá-la com sua referência em outro lugar, definindo assim o próprio emblema<sup>305</sup>.

Essa convergência entre um conjunto de técnicas retóricas e um sistema convencional de signos (convenção), aliada à demanda por uma expressão eruptiva (expressão), configura a principal diferença entre a alegoria medieval e a alegoria barroca. Enquanto a primeira é cristã e didática, a segunda é antinômica; em sua dialética, transforma-se de *convenção da expressão*, a uma *expressão da convenção*. Essa inversão evidencia a disparidade na interpretação da alegoria barroca entre Benjamin e a estética do século XVIII, como observado por Bettine Menke:

Nesse sentido, a alegoria do século XVII ‘não é uma convenção de expressão’, como a estética do símbolo a caracterizava, para que a alegoria possa servir como seu ‘fundo obscuro’, mas, como Benjamin argumenta inversamente, ‘expressão da convenção’, ‘secretamente segundo a dignidade de sua origem e publicamente, de acordo com o âmbito de sua validade’. Benjamin redefine a alegoria na antinomia entre ‘expressão’ e ‘convenção’ como um ato excêntrico, como ‘a inversão de extremos’; assim, é elaborado o que Benjamin chama de o necessário ‘tratado dialético’ das ‘antinomias do alegórico’<sup>306</sup>.

Na estética do símbolo, a alegoria é concebida como uma mera relação de convenção, onde um signo (imagem) designa um significado. Essa interpretação inclui também a escrita, uma vez que considera a alegoria uma técnica arbitrária “como a escrita”, o que resulta em uma dupla redução. Em Benjamin, no entanto, a alegoria se torna uma “expressão” que “governa a arbitrariedade das coisas”. Se a antinomia “convenção” e “expressão” leva ao conflito entre técnica fria e pronta e a expressão eruptiva do excêntrico e do exagero que é a alegorese, para Benjamin essa antinomia também representa uma solução dialética, pois sendo inerente e intrínseca à essência da escrita, ela possibilitaria “um uso mais vivo e mais livre da linguagem

<sup>304</sup> No original em alemão: “Rose gleichzeitig halb blühend, halb verwelkt, die Sonne in der gleichen Landschaft auf- und untergehend zeigt” (MENKE, 2010, p.187)

<sup>305</sup> Cf. MENKE, 2010, p.187.

<sup>306</sup> No original em alemão: “In diesem Sinne ist die Allegorie des. Jahrhunderts 'nicht Konvention des Ausdrucks', wie die Ästhetik des Symbols sie kennzeichnete, damit die Allegorie als ihr 'finsterer Fond' taugen könnte, sondern, wie Benjamin umgekehrt einwendet, 'Ausdruck der Konvention', 'geheim der Würde ihres Ursprungs nach und öffentlich nach dem Bereich ihrer Geltung'. Benjamin prägt die Allegorie in der Antinomie von 'Ausdruck' und 'Konvention' als exzentrischen Vollzug, als 'Umschlag von Extremen'; so findet sich ausgeführt, was Benjamin die notwendige 'dialektische Abhandlung' der 'Antinomien des Allegorischen' nennt” (MENKE, 2010, pp.184-185).

revelada, no qual esta não perdesse nada de sua dignidade”<sup>307</sup>. A união destes extremos remete àquela relação indissolúvel entre sensível e supra-sensível, entre fenômenos e ideias. Benjamin aponta que o caráter sagrado da escrita, se se quiser se manter, deve passar por uma codificação rigorosa, isto é, uma validação sagrada de complexos verbais imutáveis, e uma inteligibilidade profana:

Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas. Mas assim como a doutrina barroca compreendia a história em geral como uma sucessão de eventos criados, a alegoria em particular, embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma que a escrita sagrada<sup>308</sup>.

O desejo da escrita barroca em reconciliar o conflito entre validação sagrada e inteligibilidade profana leva a uma escrita que tende à expressão visual. Para Benjamin, não há lugar ou época na história onde o contraste com o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, seja mais evidente do que na escrita alegórica, onde há esse “fragmento amorfo” que constitui sua expressão visual. Benjamin percebe o barroco como sendo, mais que o romantismo, a antítese do classicismo. Para ele, estes dois momentos históricos buscam corrigir a arte. Contudo, diferentemente do romantismo que tenta fazer isso através de reconciliações falsas, ou através de um momento místico da redenção, o barroco realiza isso através das exegeses alegóricas da escrita que de forma dialética, une sagrado e profano.

### 2.2.3 - Crítica à integração estética: forma e conteúdo

Se o Romantismo pretendia preservar a vitalidade<sup>309</sup> da obra de arte, o excesso com que conduziu essa empreitada acabou por alcançar justamente o efeito oposto. A busca por uma síntese harmônica e totalizante resultou na fossilização da obra, transformando-a em um objeto fechado em si mesmo. Já em seu ensaio sobre Goethe, ao analisar criticamente “As Afinidades Eletivas”, Benjamin rejeita de maneira contundente a tentativa de sustentar a vida da obra por meio da primazia da aparência sensível e do ideal de reconciliação estética. Para ele, a insistência na beleza como princípio organizador conduz a uma estetização da verdade que, em vez de revelar, obscurece as camadas de significação da obra. Nesse sentido, a crítica benjaminiana a Goethe ilumina, por extensão, sua rejeição à concepção romântica do símbolo,

---

<sup>307</sup> BENJAMIN, 1984, p.197.

<sup>308</sup> BENJAMIN, 1984, p.197.

<sup>309</sup> Sua “pervivência”.

evidenciando os limites dessa tentativa de absolutização da forma e de fechamento da obra em um ideal de unidade que, paradoxalmente, compromete sua vitalidade.

O uso do símbolo em Goethe revela um caráter paradoxal, pois busca instaurar uma harmonia orgânica que, no fundo, se mostra ilusória. A tentativa de conferir um sentido absoluto à beleza, por meio de uma representação que visa manifestar o divino, resulta, na verdade, em uma deformação. Essa imposição estética, dotada de um caráter quase mágico, tende a obscurecer as tensões internas da obra, impondo uma unidade artificial ao que, na experiência estética, deveria permanecer dinâmico e aberto. Dessa maneira, longe de consolidar uma forma transparente de mediação entre o sensível e o ideal, o símbolo goethiano acaba por projetar uma imagem estetizada da totalidade que dissimula as contradições inerentes ao próprio processo artístico.

É por essa razão que Benjamin enfatiza no prefácio a questão sobre a correspondência entre os fenômenos e a ideia, propondo uma substituição metodologicamente histórico-teológica à compreensão de Goethe. Ele observa que nem os românticos nem Goethe foram capazes de formular uma teoria que compreendesse a dicotomia entre forma e conteúdo; incapazes de alcançar plenamente o conteúdo da arte, restou-lhes uma reconciliação forçada com os domínios da moralidade e da religião. Diante disso, o comentário de Görres tem um importante destaque em Benjamin, que formula através dele uma conclusão significativa:

É nesse sentido que Görres declara a Arnim que muita coisa nas Afinidades eletivas se lhe afigurava ‘como que encerada, e não entalhada’. Uma formulação que parece se aplicar especialmente às máximas da sabedoria de vida. Mais problemáticos ainda são os aspectos que, de maneira alguma, podem abrir-se à intenção puramente receptiva: aquelas correspondências que se abrem tão somente a uma investigação de ordem filológica, completamente afastada da questão estética. É certo que, em tais correspondências, a representação invade o âmbito das fórmulas invocatórias. É por isso que lhe faltam tão frequentemente a momentaneidade última e o caráter definitivo da vivificação artística: a forma<sup>310</sup>.

Benjamin caracteriza o empreendimento extravagante de Goethe como um procedimento que invade o âmbito da “fórmula invocatória”. Através do comentário de Görres, que percebe uma “lacuna”, uma falta de refinamento na obra, Benjamin aprofunda a crítica ao observar que o problema se amplia quando as correspondências se alastram para o âmbito filológico, escapando ao estético. Nesse contexto, Benjamin conclui que falta à obra o elemento vital da dimensão artística: a forma. Invocação, sublinha Benjamin, é o contraponto negativo da criação:

A criação artística não ‘faz’ nada a partir do caos, ela não o penetra; do mesmo modo, tampouco permitirá o mesclar-se da aparência, como o faz na verdade a invocação

---

<sup>310</sup> BENJAMIN, 2009, p. 90.

mágica, a partir dos elementos desse caos. É isso que a fórmula realiza. A forma, todavia, como num encantamento converte o caos em mundo por um instante. Por isso, nenhuma obra de arte, completamente livre desse encantamento, pode aparentar estar viva sem tornar-se mera aparência e deixar de ser obra de arte. A vida que se agita nela deve aparecer paralisada e como que aprisionada por um instante num encantamento<sup>311</sup>.

Conforme esclarece Rainer Rochlitz (2003, p. 90), Goethe alinha-se com os gregos ao compreender a arte pela ideia ou inspiração das Musas. Sob a soberania de Apolo, as Musas indicavam nove conteúdos como sendo os puros conteúdos da arte em sua totalidade. Estes arquétipos invisíveis seriam acessíveis apenas através da intuição e, somente em alguns casos, poderiam se assemelhar com a ideia. Para Goethe, os “arquétipos modelos”, ou seja, aqueles que mais se aproximaram da ideia de natureza, foram as obras gregas. Esses arquétipos, portanto, não são criados pela arte; eles existem antes mesmo de qualquer produção como parte da natureza. Assim, para se apreender a ideia de natureza, seria necessário a contemplação de sua verdadeira face, objeto de investigação em suas manifestações no fenômeno primordial.

O desejo de corresponder diretamente com a natureza ou com a essência nazarena<sup>312</sup>, diz Benjamin; Torna a conexão menos formal do que a relação analógica, diria Paul de Man<sup>313</sup>. Pode-se apontar que Goethe talvez não tenha considerado que “toda beleza, assim como a revelação, guarda em si regras histórico-filosóficas. Afinal, a beleza não revela a ideia diretamente, mas sim o seu segredo”<sup>314</sup>. Assim, retomando a relação com o barroco, a apoteose difere-se ao apresentar uma dialética. Aqui, o momento simbólico é valorizado, pois a integração entre forma e conteúdo se dá pela alternância dos extremos. A alegoria barroca, por sua vez, expressa em seu conteúdo “a história como prematura, sofrida e malograda, manifestada em um rosto - ou melhor, em uma caveira”<sup>315</sup>.

A dialética no barroco se articula na tensão entre a condição transitória da existência humana e a historicidade singular do indivíduo<sup>316</sup>. A alegoria barroca, longe de promover uma visão harmônica ou idealizada da história, expõe a trajetória mundana como um percurso de sofrimento e degradação, semelhante a uma *via crucis*. Nesse movimento, a história da natureza

---

<sup>311</sup> BENJAMIN, 2009, p.91.

<sup>312</sup> Conforme Benjamin discute no ensaio sobre Goethe: “Não é, portanto, essa essência nazarena, mas sim o símbolo da estrela caindo por sobre os amantes que constitui a forma de expressão adequada daquilo que, de mistério, em sentido exato, habita a obra. No dramático, o mistério é o momento em que aquele se ergue do domínio de sua linguagem própria e penetra num domínio mais elevado e inatingível para ela. Por isso, ele jamais pode expressar-se em palavras, mas sim única e exclusivamente na representação - é o ‘dramático’ entendido com máximo rigor. Um momento análogo da representação é, nas Afinidades eletivas, a estrela cadente” (BENJAMIN, 2009, p.120).

<sup>313</sup> DE MAN, 2013, p.195.

<sup>314</sup> BENJAMIN, 2009, p.113.

<sup>315</sup> BENJAMIN, 1984, p.188.

<sup>316</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, 188.

não se apresenta como um processo de progresso ou redenção, mas como a manifestação contínua da decadência e da finitude da vida. Assim, o barroco recusa qualquer noção de totalidade reconciliadora, evidenciando, por meio da alegoria, a fragmentação e a ruína como elementos constitutivos da experiência histórica.

Enquanto a crítica romântica se volta para o infinito – isto é, para a compreensão da arte dentro de um processo histórico contínuo, no qual as formas artísticas se transformam e se sucedem –, ela também busca conferir acabamento e mediação à ideia de arte, garantindo sua sobrevivência. Como observa Benjamin: “Essa crítica poética [...] exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...], irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente”<sup>317</sup>. Essa perspectiva, que insiste em renovar continuamente a obra, contrasta com a abordagem alegórica, cujo olhar se fixa na fragmentação e na materialidade das imagens.

O alegorista, em sua observação minuciosa, privilegia um ponto de vista externo e estilístico, empregando uma composição tipográfica excessiva e um uso denso da metáfora, o que resulta em imagens amorfas e dispersas, semelhantes a runas. Benjamin exemplifica essa metodologia ao mencionar o estudo do historiador da arte e arqueólogo alemão, Johann Joachim Winckelmann, sobre o *Descrição do Torso de Hércules no Belvedere de Roma*<sup>318</sup>: ao percorrer fragmento a fragmento, membro a membro, Winckelmann reconstrói a unidade da obra sem jamais dissipar sua condição fragmentária. Essa abordagem, essencialmente alegórica, distancia-se do ideal clássico, pois não busca a harmonia original, mas explora a profundidade e a tensão da incompletude. Assim, a escrita alegórica se configura como um jogo interpretativo, no qual as obras se tornam elementos de uma linguagem enigmática e instigante, preservando sua opacidade e intensidade expressiva:

Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos rebus áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja. Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado. Mas são justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida<sup>319</sup>.

Para Gagnebin, a doutrina benjaminiana da arte alegórica é, nesse sentido, muito próxima das considerações de Hegel no que diz respeito à arte romântica cristã: “Superior espiritualmente ao ideal clássico da bela aparência do espírito na sua forma imediata [...]

<sup>317</sup> BENJAMIN, 1999, p. 77.

<sup>318</sup> “Beschreibung des Torsos des Hercules im Belvedere zu Rom”

<sup>319</sup> BENJAMIN, 1984, p.198.

sensível”, uma arte que se abre para a negatividade e para a morte e quer absorver a existência real na sua deficiência de existência finita”<sup>320</sup>.

A união antagônica que esse modo de expressão realiza, levam à imagens que perturbam a ordem e a paz na normatividade da obra de arte, mas que ao mesmo tempo, iluminam o mundo profano. Na escrita, isso é expresso como um fenômeno caótico, conforme Benjamin caracteriza a exegese alegórica. Aqui, cada personagem ou objeto mais simples pode significar qualquer outra coisa, tornando a interpretação múltipla e instável. Nisto repousa um veredito: não estamos habituados a tal estilo de escrita, onde cada detalhe é minuciosamente explorado. Contudo, torna-se evidente, especialmente para aqueles versados na interpretação alegórica da escrita, que ao apontarem para outros objetos, esses veículos de significação são revestidos de uma autoridade que os coloca além das trivialidades do mundo profano<sup>321</sup>. Ao falar do alegorista e o modo como as coisas “se tornam” em sua mão, Benjamin não está implicando uma subjetividade no significado alegórico, mas que ele busca esse significado em “outro lugar”, representando a partir dos signos cifrados que ele encontra no “mundo criatural profundamente marcado pela história”<sup>322</sup>. Isso demonstra a ausência de fundamento nas relações de significação, pois na alegoria, o significado não é atribuído com base psicológica, mas sim ontológica.

Além disso, há outra dimensão, como Lindner destaca, na apropriação que Benjamin faz da hermenêutica agostiniana<sup>323</sup>. A alegoria não seria possível sem a multiplicidade de significados da escrita, que abrange vários contextos e sentidos. Isso não constitui um problema nem para Benjamin, nem para a alegoria. Na hermenêutica agostiniana, é possível acessar diferentes camadas de significados, como na exegese dogmática da bíblia, nos campos dos seus significados e nos seus conhecimentos pragmáticos. “As crônicas medievais, as enciclopédias,

---

<sup>320</sup> GAGNEBIN, 2013, p.36.

<sup>321</sup> BENJAMIN, 1984, p.197.

<sup>322</sup> BENJAMIN, 1984, p.206.

<sup>323</sup> A hermenêutica agostiniana é uma abordagem interpretativa aplicada à leitura das Escrituras Sagradas, com destaque para as reflexões desenvolvidas no *De Doctrina Christiana* (livro 3, capítulos 10-12). Nesse contexto, Agostinho propõe que a correta interpretação bíblica exige a compreensão do contexto histórico e literário das passagens, além da distinção entre o sentido literal e o espiritual do texto. O sentido literal refere-se ao significado direto e explícito das palavras, enquanto o sentido espiritual desdobra-se em três dimensões: alegórica, moral e anagógica. Para Agostinho, diante de textos que aparentam contradizer a razão ou a moral, torna-se indispensável buscar um significado mais profundo, pois, em sua concepção, Deus, sendo a fonte de toda verdade, jamais poderia estar em desacordo com a razão ou com os princípios éticos. Para mais, ver em: AGOSTINHO, Santo. *De Doctrina Christiana*. Tradução de José F. B. R. de Carvalho. São Paulo: Edições Loyola, 1993. Livro 3, Capítulos 10-12.



as histórias naturais têm precisamente estes diferentes modos de conhecimento como pressupostos”<sup>324</sup>.

Ao observar a disjunção temporal na escrita alegórica e demonstrar sua necessidade em um momento de “crise da representação”, a teoria da alegoria em Benjamin se apresenta como uma teoria da revalorização. A escrita alegórica como “assinatura”, deve ser vista como uma referência, isto é, um transporte de significação “de outro lugar”. Isso comprova um “poder do conhecimento” em relação à disposição das coisas, indicando que há uma regra subjacente mesmo na aparente arbitrariedade. Isso retoma o que já foi visto, a partir de Paul de Man, que a alegoria fundamenta essa falta, isto é, a impossibilidade de uma identidade, a alegoria quer designar justamente isso, a distância do signo em relação à sua origem. Nesse sentido, Benjamin quer destacar a distância entre o imaginado, já que a possibilidade de o tornar significante, seria dissolvido nessa disjunção temporal:

A alegoria não é apenas um tropo que diz ou apresenta uma coisa, e o alegorista ‘fala assim de outra coisa’, ela não significa meramente (sempre outra coisa) em vez de representar mimeticamente, mas significa ao negar aquilo que apresenta e, portanto, ao contrastar imaginação e significado<sup>325</sup>.

Menke destaca o caráter “metafigurativo” da alegoria que Benjamin busca afirmar. A alegoria busca significar a inexistência daquilo que ela imagina<sup>326</sup>. Isso remete à outra noção de Paul de Man, a de um “conhecimento negativo”. A realização negativa da alegoria reside na disjunção entre seu conteúdo e seu modo de expressão:

Em sua virada metafigurativa para sua própria facticidade, a alegoria ‘fala’ da disparidade entre o ‘mundo’ (alegoricamente imaginado) e a linguagem, coisas e legibilidade, lido e material de leitura. A fissura da qual a alegoria ‘fala’, porque a pressupõe e testemunha, separa o ‘mundo’ alegórico em si / de si mesmo<sup>327</sup>.

A forma linguística da alegoria, segundo Menke, é da não-identidade, do não-ser. Portanto, é uma linguagem que não coincide, ou seja, não se pretende fechada. Nesse sentido, há várias coisas sendo imaginadas, narradas, onde os significados figurativos negam uns aos outros, bloqueando o acesso a outros significados ou da presunção de totalidade. O propósito do significado alegórico é precisamente revelar isso, o não-ser do imaginado. Ao expor a não-

<sup>324</sup> No original em espanhol: “Las crónicas medievales, enciclopedias, historias naturales tienen como presupuesto precisamente estos diferentes modos del saber” (LINDNER, 2014, p.37).

<sup>325</sup> No original em alemão: “Die Allegorie ist nicht nur eine Trope, die das eine sagt oder vorstellt, und der Allegoriker ‘redet dadurch von etwas anderem’, sie bedeutet nicht bloß (immer etwas anderes), statt mimetisch darzustellen, sondern bedeutet, indem sie das von ihr Präsentierte dementiert, und damit an dieser Vorstellung und Bedeutung auseinandersetzt” (MENKE, 2010, p.187).

<sup>326</sup> MENKE, 2010, p.187.

<sup>327</sup> No original em alemão: In ihrer metafigurativen Wendung auf die eigene Faktur ‘spricht’ die Allegorie von der Disparität zwischen (allegorisch vorgestellter) ‘Welt’ und Sprache, Dingen und Lesbarkeit, Gelesenem und Lektüre. Der Riss, von dem die Allegorie ‘spricht’, weil sie ihn voraussetzt und bezeugt, scheidet die allegorische ‘Welt’ in sich/von sich selbst. (MENKE, 2010, p.188).

identidade do imaginado, a escrita alegórica assegura que a imagem não pode ser capturada, compreendida e limitada em seu significado. Esse movimento na escrita pode ser visto tanto na “ação dramática” do *Trauerspiel*, onde vemos a fragmentação da “ação” - através dos interlúdios alegóricos que interrompem a trama (os *Reyen*<sup>328</sup>), emolduram o ato e mantêm a ação dramática em aberto; quanto no próprio conceito de tratado no prefácio, em que é visto as noções de renúncia à intenção, intermitência e interrupção:

Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. [...] Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da apresentação<sup>329</sup> depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte<sup>330</sup>.

A caracterização de Benjamin em relação ao tratado descreve a experiência intensiva com a verdade como repousando na horizontal, no exercício intermitente da escrita, que vacila, mas que está consciente da distância em relação à origem. Em vez de uma relação que busca alcançar a ideia de natureza verticalmente, por meio do símbolo e da reconciliação na beleza, o exercício da escrita atinge o que ele próprio denominou no ensaio sobre Goethe de *Ausdruckslose* [sem-expressão], um elemento que nega a harmonia da verdade com a aparência. Benjamin dá ao sem-expressão o sentido da palavra pura, nela, ocorre a violenta intervenção em que a verdade se revela. O “sem-expressão” “destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa - a totalidade absoluta”<sup>331</sup>. Essa totalidade é o que a aparência tenta alcançar através da linguagem instrumental ou da representação hierárquica da lógica, mas não consegue atingir. O “sem-expressão”, ou,

<sup>328</sup> Os “reyen” ou “reyhen” eram coros dos *Trauerspiele*, utilizados para preencher o intervalo entre o final de um ato e o início do próximo. Esses interlúdios ajudavam a transmitir o tom sombrio dos dramas, provocando catarse no público. Geralmente, eram compostos em versos alexandrinos, embora outras métricas também fossem usadas. Diferente do coro no drama grego antigo, que estava intimamente ligado à ação, a conexão dos coros barrocos com o enredo era mais tênue. O termo “reyen” é a tradução alemã do substantivo grego “choros”, que originalmente se referia ao coro no teatro antigo, evoluindo posteriormente para “Reigen”, associado às danças. Os reyen intensificavam o ambiente da obra barroca, eles ficavam posicionados entre os atos, funcionando como interlúdios, similar aos *intermezzos*. Às vezes, eram substituídos por interlúdios alegóricos. Tais reyen aparecem em vários *Trauerspiele*, mas são especialmente notáveis nas obras de Joost Van Den Vondel (1587-1679), Andreas Gryphius (1616-1664) e Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683). (Cf. *Reyen* (Drama). *Bedeutung und Merkmale*. Disponível em: <<https://wortwuchs.net/reyen/>>. Acessado em: 16 maio. 2024).

<sup>329</sup> Modificado conforme Jeanne Marie Gagnebin. Optamos por seguir a orientação de traduzir *Darstellung* como “apresentação”, ao invés de representação.

<sup>330</sup> BENJAMIN, 1984, pp.50-51.

<sup>331</sup> BENJAMIN, 2009, p.92.

voltando ao contexto do livro sobre o *Trauerspiel*, a alegoria, reconhece a impossibilidade de representação do imaginado, resultando na interrupção da linguagem. É nessa interrupção que reside seu verdadeiro alcance: na despretensão, alcança-se o elevado. “Só o sem-expressão consoma a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo”<sup>332</sup>.

Em uma interpretação do mesmo gênero, Adorno discorre sobre o tema, proporcionando uma reflexão profunda. O contexto de sua análise insere-se na discussão da poesia de Hölderlin, que, conforme já citado, não se resume à oposição entre símbolo e alegoria. No entanto, é possível observar na produção tardia deste poeta uma oposição em relação à sua juventude. Benjamin percebe aqui uma transgressão das regras clássicas, aproximando Hölderlin da expressão alegórica e da arte barroca<sup>333</sup>. Para Adorno, na superação da linguagem instrumental, o que ele chama de síntese não-conceitual, alcança-se aquilo que o barroco se preocupa em reconciliar, o conflito entre validação sagrada e inteligibilidade profana. Ele explica que, justamente porque é despretensiosa, ou seja, “livre do poder de domínio da natureza”, que o poeta encontra a imagem originária da poesia<sup>334</sup>. “A linguagem pura, cuja idéia elas configuram, representaria prosa, como os textos sagrados”<sup>335</sup>. Tal modo suspende a lógica tradicional da síntese, “apresenta-se como parataxes funcionando como desordens artísticas, que se esquivam à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa”<sup>336</sup>. Segundo Adorno, esse tipo de escrita se dá pela auto-reflexão crítica linguística, uma linguagem sem intenção, anti-subjetivista. O sujeito não é imediato, nem último, mas sua mediação. Veremos que essa caracterização se adequa bem à alegoria, especialmente ao considerarmos um aspecto pouco explorado, mas essencial para uma reflexão adequada: sua associação com à história-natureza.

#### 2.2.4 - Alegoria como expressão da história-natureza

A inserção da história no palco do *Trauerspiel* realiza-se por meio da escrita, que se torna o próprio meio de fusão entre história e natureza. Como já discutido, essa interpenetração manifesta-se na escrita enquanto transitoriedade, gravada na própria face da natureza. Nesse

<sup>332</sup> BENJAMIN, 2009, p.92.

<sup>333</sup> Isso pode ser observado mais adiante, no *Trauerspiel-buch*, onde Benjamin destaca a percepção de Hellingrath, alguém que foi seu mestre e mentor, e por quem ele nutria profunda admiração: “As traduções de Sófocles, feitas por Hölderlin (não é por acaso que Hellingrath chama de ‘barroca’ essa fase da produção do poeta) mostram até que ponto essa transposição foi e continuou possível” (BENJAMIN, 1984, p.210).

<sup>334</sup> Cf. ADORNO, 1973, p. 99.

<sup>335</sup> ADORNO, 1973, p.99.

<sup>336</sup> ADORNO, 1973, p.100.

sentido, a fisionomia alegórica dessa dialética revela-se “verdadeiramente presente como ruína”<sup>337</sup>, pois a história, tal como é encenada nos *Trauerspiele*, não se apresenta como um fluxo contínuo e ordenado, mas como um processo marcado por fragmentação e declínio.

A obra de arte barroca caracteriza-se pela incessante acumulação de fragmentos e ruínas, em um movimento que amontoa os vestígios da Antiguidade, agora ressignificados no contato com a modernidade. No entanto, esse legado não se preserva em sua integridade, mas sobrevive como um “pitoresco monte de escombros”<sup>338</sup>. Para Benjamin, essa operação não se trata de uma simples “reminiscência antiga”, mas sim da manifestação de uma “sensibilidade estilística contemporânea”<sup>339</sup>, na qual a tradição não é meramente evocada, mas desfigurada e reconfigurada no horizonte de uma nova experiência histórica.

A herança da Antiguidade que chega ao barroco não se apresenta como um corpo coeso de formas e significados atemporais, mas como um conjunto de elementos dispersos, cuja recomposição fragmentária constitui uma nova totalidade. Essa totalidade, entretanto, não se manifesta como um ideal harmônico, mas como ruína — uma forma que já traz em si a marca de sua decomposição. Esse caráter fisionômico da ruína torna-se evidente nas descrições realizadas por Borinski, que captam a estética barroca como a expressão sensível de uma história que se revela não na continuidade, mas na cisão, no choque entre temporalidades:

‘Pode-se estudar a evolução dessa tendência na prática engenhosa dos artistas renascentistas de localizar nas ruínas de um templo antigo as cenas do nascimento e da adoração de Cristo, e não numa manjedoura, como na Idade Média. Em Ghirlandaio (Florença, Academia) essas ruínas eram ainda acessórios, impecavelmente preservados. Agora transformam-se em fins em si, nos presépios coloridos e plásticos, como bastidores pitorescos ilustrando a transitoriedade da pompa’<sup>340</sup>.

Ao combinar história e natureza em sua fisionomia, a apresentação artística da alegoria barroca não deve ser interpretada como uma indicação de que os poetas desse período deixaram de ver a natureza como sua “grande mestra”. Contudo, sua percepção se transforma: em vez de apresentar a natureza no “botão e na flor”, no ideal harmônico, eles agora a incorporam no contexto do acontecer histórico. Assim, a natureza é vista em sua “excessiva maturidade e na decadência de suas criações”<sup>341</sup>, refletindo uma visão mais complexa da natureza ao inseri-la no tempo histórico, naquilo que é por “natureza” decadente. Se antes a teoria da arte dos séculos XIV a XVI a representação da ideia de natureza era transposta por meio da imitação da natureza

---

<sup>337</sup> BENJAMIN, 1984, p.201.

<sup>338</sup> BENJAMIN, 1984, p.200.

<sup>339</sup> BENJAMIN, 1984, p.200.

<sup>340</sup> BENJAMIN, 1984, p.200.

<sup>341</sup> BENJAMIN, 1984, p.201.

criada por Deus, no barroco a natureza é expressa através da imagem do processo histórico, enquanto natureza caída. O modelo de genialidade do poeta no barroco era esse: a capacidade de combinar e manipular os elementos do passado que se apresentam no presente.

A natureza em que se imprime a imagem do fluxo histórico é a natureza decaída. A tendência do barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas. Elas têm plenos poderes para a significação alegórica, mas suas credenciais são seladas com a marca do ‘terreno, demasiado terreno’. Elas não se transfiguram nunca para dentro. Sua irradiação se dá pelas luzes da ribalta - a apoteose. Nunca houve uma literatura cujo ilusionismo virtuosístico tivesse eliminado mais radicalmente de suas obras aquela cintilância transfiguradora com que outrora, e com razão, se procurará determinar a essência da criação artística. A falta desse fulgor pode ser vista como uma das características mais rigorosas da lírica barroca<sup>342</sup>.

O antagonismo entre eternidade e transitoriedade, finitude e infinitude, manifesta-se na inclinação barroca à grandeza e na sua falta de predisposição para o pequeno. “A obra de arte barroca quer unicamente durar, e prende-se com todas as forças ao eterno”<sup>343</sup>. Assim, a forma barroca não consegue adequar-se plenamente ao conteúdo, pois sua ambição desmesurada torna isso sufocante. Para suprimir essa lacuna, o barroco recorre ao enigma e à ocultação, inserindo elementos que, em sua extravagância e vaidade, mascaram essa inadequação. Para Benjamin, o barroco compreende que: “Na verdadeira obra de arte, o prazer pode ser fugaz, viver o instante, desaparecer, renovar-se”<sup>344</sup>.

### O enigmático e a crítica

O caráter enigmático da alegoria exige uma constante interpenetração interpretativa, tornando as obras alegóricas particularmente suscetíveis à apropriação. A necessidade de decifração levou a estratégias discursivas que buscavam amenizar o estranhamento do público diante dessas produções. Como observa Benjamin, tais obras eram frequentemente precedidas e circundadas por um aparato interpretativo: “dedicatórias, prefácios, posfácios, do próprio autor ou de outros, pareceres, alusões aos grandes mestres – essas técnicas eram a regra geral. Sem exceção, eles emolduram, pesadamente, as grandes edições e as obras completas”<sup>345</sup>.

Esse aparato, no entanto, não visava a transmissão ou difusão dessas obras para um futuro distante — que, paradoxalmente, as tornaria ainda mais obscuras com o passar do tempo. Seu propósito era, antes, mitigar o estranhamento dessas produções no presente, conferindo-

<sup>342</sup> BENJAMIN, 1984, p.202.

<sup>343</sup> BENJAMIN, 1984, p.202.

<sup>344</sup> BENJAMIN, 1984, p.202.

<sup>345</sup> BENJAMIN, 1984, p.203.

lhes um espaço de inteligibilidade dentro do horizonte cultural imediato. Para Benjamin, esse processo é fundamental para compreender a crítica da arte, pois essas obras já nasciam sob o signo da destruição crítica, destinadas a um embate contínuo com o tempo que sobre elas exercia sua corrosão.

É justamente a partir dessa compreensão das obras alegóricas como um “gênero exemplar”<sup>346</sup> da transitoriedade e da ruína que Benjamin elabora sua posição frente à crítica filosófica:

A beleza não tem nada de inalienável para os que a ignoram. Para esses nada é menos acessível que o drama barroco. Seu halo se extinguiu, porque era dos mais grosseiros. O que dura é o estranho detalhe das suas referências alegóricas: um objeto de saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas. A crítica é a mortificação das obras. Mais que quaisquer outras, as obras do Barroco confirmam essa verdade. Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas. A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida na obra<sup>347</sup>.

Um aspecto que distingue a descrição de Benjamin é a ideia de que não são as obras em si que evocam o elemento belo, nem a intenção criativa que perpetua a existência dessas obras. Pelo contrário, é a crítica que tem o poder de revelar o elemento do conhecimento, ou seja, a verdade que reside em seu conteúdo e na qual o belo se manifesta. Com isso Benjamin reforça mais uma vez a tarefa da crítica filosófica: “mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas”<sup>348</sup>. É preciso uma compreensão da vida do detalhe na estrutura, isto é, sua relação com a história. Isso já é previsto por ele no prefácio, quando detalha sobre a importância de os conceitos como mediador dos fenômenos salvos, participarem do ser das ideias, configurando-os empiricamente através dos elementos materiais. Ora, a mediação dos conceitos com os materiais históricos articulado às ideias só é possível através da crítica filosófica. Segundo Benjamin, esse movimento fundamenta “um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida”<sup>349</sup>.

Benjamin atribui à crítica um caráter de “pervivência”, entendendo-a como um desdobramento que se prolonga na duração posterior das obras. Longe de representar uma

<sup>346</sup> MURICY, 1999, pp.184-185

<sup>347</sup> BENJAMIN, 1984, p.203-204.

<sup>348</sup> BENJAMIN, 1984, p.204.

<sup>349</sup> BENJAMIN, 1984, p.204.

revivificação romântica da consciência nos vivos, a crítica benjaminiana opera como um processo de mortificação: não restaura a obra à sua suposta vitalidade original, mas a fixa no tempo, preservando-a no domínio dos que já partiram.

Nesse sentido, o crítico de arte desempenha um papel análogo ao do alquimista, que busca extrair a verdade das cinzas daquilo que já ardeu. A obra de arte, ao passar pelo crivo da crítica, não se reduz a um vestígio silencioso do passado, mas se reconfigura como um campo de significações latentes, ocultas, mas ainda ativas. É nesse ponto que a filosofia se torna necessária, pois o conteúdo de verdade presente na obra não se limita a uma dimensão estética — ele é, essencialmente, filosófico. As ideias, segundo Benjamin, manifestam-se empiricamente nas formas artísticas, mas o fazem de maneira enigmática, dispersa, caótica, exigindo uma interpretação que as resgate e as reinscreva em um horizonte conceitual.

Benjamin enfatiza, assim, os elementos de estranhamento, de ruína e de opacidade que atravessam a obra de arte, insistindo na necessidade de uma crítica que vá além da mera contemplação do belo. Afinal, aquilo que sobrevive nas obras de arte merece, de fato, ser chamado de beleza? No interior do belo, argumenta Benjamin, reside algo que exige compreensão, e é precisamente essa tarefa que cabe ao filósofo: por meio dos conceitos, converter os fragmentos da obra em verdades filosóficas, oferecendo-lhes uma redenção que não é ressurreição, mas transfiguração crítica.

### O fragmentário, a interrupção e a morte

Ao associar a alegoria à história-natureza, Benjamin esclarece por que o barroco faz um uso mais proeminente da alegoria em comparação com o símbolo. Isso reflete os sintomas estéticos-políticos da melancolia<sup>350</sup>, bem como a tensão entre eternidade e finitude: “A própria história da Salvação contribuiu para a guinada da história em direção à natureza, que está na base da alegoria”<sup>351</sup>. Para o Barroco não convém representar através do instante místico simbólico, por isso ele é distorcido e torna-se alegórico. O eterno nas encenações teatrais é isolado, deixando espaço para intervenções pessoais que o artista julgar apropriadas. Isso reflete a própria vida, “infinita em seus preparativos, cheia de digressões, voluptuosa, vacilante”, a criatividade barroca é assim, caracterizada. Com isso, o barroco procura concentrar seus

---

<sup>350</sup> LINDNER, 2014, p.19.

<sup>351</sup> BENJAMIN, 1984, p.204.

esforços no acontecer mundano, destacando a tensão entre imanência e transcendência e “para investir a segunda com o máximo possível de rigor, de exclusividade e de inflexibilidade”<sup>352</sup>.

A alegoria, enquanto expressão, busca “expressar” a experiência da melancolia. Segundo Lindner, a descoberta de Benjamin através de sua crítica filosófica do barroco é essa: a consumação da alegoria como forma de expressão estética da experiência melancólica em uma história mundial imersa em uma rigidez cadavérica<sup>353</sup>. O barroco torna-se, então, uma performance da melancolia, nela o “o luto encontra satisfação: um espetáculo diante daqueles que choram”<sup>354</sup>. Benjamin alude à ideia da melancolia no filósofo reflexivo, fazendo com que o olhar melancólico do alegorista sobre seus objetos revele uma persistência na contemplação dos fragmentos do mundo das coisas. Para Lindner, isso nada mais é do que a desilusão pós-hegeliana, onde o sentimento de melancolia expressa a incapacidade de superar a impossibilidade de um conhecimento absoluto<sup>355</sup>.

Na contemplação dos objetos, o alegórico abandona o homem, permitindo-se ser levado por caminhos que sempre revelam formas novas e surpreendentes. Em contraste, o símbolo romântico atrai para si o homem e sua busca pela totalidade, permanecendo igual a si mesmo. Já as alegorias ao envelhecerem, resistem como enigma, que nos causam espanto. Aqui se revela o sentido ontológico atribuído por Benjamin: os objetos que, sob o olhar da melancolia, se tornam alegóricos, perdem sua vitalidade, mas permanecem eternamente preservados como objeto de saber:

Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar. O ideal cognitivo do Barroco, o armazenamento, simbolizado nas bibliotecas gigantescas, realiza-se na escrita enquanto imagem<sup>356</sup>.

Benjamin compreende que o olhar melancólico da alegoria transforma as coisas “num esquema, ‘totalmente independente da situação condicionada pelo tema’, trai e desvaloriza as coisas de um modo inexprimível”<sup>357</sup>. A escrita figurativa do barroco não busca revelar as coisas sensíveis, mas sim desnudá-las. As representações imagéticas não necessitam de uma

<sup>352</sup> BENJAMIN, 1984, p.205.

<sup>353</sup> LINDNER, 2014, p.19.

<sup>354</sup> No original em espanhol: “Que el duelo encuentra satisfacción: un espectáculo ante quienes guardan duelo” (LINDNER, 2014, p.27).

<sup>355</sup> LINDNER, 2014, p.30.

<sup>356</sup> BENJAMIN, 1984, p.206.

<sup>357</sup> BENJAMIN, 1984, p.207.



interpretação que lhes atribua uma essência; a essência já se apresenta como imagem, ou seja, em sua forma materializada. Na escrita, o objetivo é desvelar a realidade empiricamente apresentada. É nesse sentido que, no fundo, o *Trauerspiel* através do alegórico, a partir da sua organização interna, é um drama a ser lido. No entanto, Benjamin argumenta que isso não pode ser um julgamento de valor em relação a possibilidade da sua apresentação cênica, isso apenas deixa claro:

Que o espectador privilegiado, que vê o espetáculo, contempla-o com a absorção apaixonada e totalmente atenta de um leitor que mergulha no texto; que as situações podem não mudar muito, mas quando mudam o fazem com a velocidade de um relâmpago, como o aspecto da frase impressa, quando o leitor folheia rapidamente um livro; e que a velha crítica pressentia a verdadeira lei desse drama, involuntária e confusamente, quando afirmava que ele nunca fora representado<sup>358</sup>.

Para Benjamin, a opinião da crítica tradicional era certamente equivocada. A alegoria é o único aspecto divertido de um resíduo intenso que a expressão melancólica permite. Ao mergulharmos no *Trauerspiel*, percebemos que, por trás da pomposa ostentação dos objetos banais que emergem da base alegórica, reside o triste aspecto do cotidiano. Após a fascinação proporcionada pelos pormenores e pelo *zoom* microscópico, encontramos o sentimento de decepção com aquilo que contemplamos, ou seja, o vazio da diferença temporal no significado. Em seguida, nos deparamos com mais detalhes amorfos que continuam surgindo constantemente e que só podem ser compreendidos através da lógica alegórica:

Por um lado, esse ajustamento constitui a melancolia da significação e da sua temporalidade suportada na alegoria; por outro lado, o ‘vazio’ da ‘diferença temporal’ da ‘origem própria’ produz o ‘jogo’ incessante dos signos. A imagem alegórica não é (completa) em si mesma: ‘não é o ser em sua concha’, mas permanece um ‘fragmento’, ‘runa’, ‘imagem escrita’. Como tal, como alegoria, descreve a ‘distância em relação à própria origem’<sup>359</sup>.

Isso leva ao que Benjamin chamou de “estilhaçamento alegórico”. A escrita por imagem inicia um processo de fragmentação em que os pormenores devem ser observados em si mesmos. As personagens alegóricas cedem lugar a emblemas e objetos inanimados, como florestas, árvores e pedras, que passam a agir e falar. Além disso, surge um novo gênero no qual palavras, sílabas e letras entram em cena como personagens. Benjamin refere-se à construção

---

<sup>358</sup> BENJAMIN, 1984, p.207.

<sup>359</sup> No original em alemão: “Dieses Sich-Einrichten macht zum einen die in der Allegorie usgehaltene Melancholie des Bezeichnens und deren Zeitlichkeit aus, zum anderen bringt die ‘Leere’ der ‘zeitlichen Differenz’ zum ‘eigenen Ursprung’ das unaufhörliche ‘Spiel’ der Zeichen hervor. Das allegorische Bild ist nicht in sich (ab)geschlossen: ‘nicht das Wesen in seiner Hülle’, sondern bleibt vielmehr ‘Bruchstück’, ‘Rune’, ‘Schriftbild’. Es bezeichnet als solches, als Allegorie, die ‘Distanz in bezug auf den eigenen Ursprung’” (MENKE, 2010, pp.185-186).

alegórica como um local onde as coisas nos observam sob a forma de fragmentos<sup>360</sup>. Tal estado de dispersão traz consigo um sentimento triste e desolador.

Esse sentimento torna-se particularmente notável quando contraposto aos teóricos humanistas, representados principalmente por Winckelmann. Benjamin menciona o *Versuch einer Allegorie*<sup>361</sup> de Winckelmann, que corresponde a um protesto contra a alegoria. Winckelmann destaca o caráter fragmentário da alegoria, afirmando que “a melhor e mais perfeita alegoria de um conceito, ou de vários, é expressa em uma única figura, ou deveria sê-lo”<sup>362</sup>. A busca pela totalização simbólica, que venerava o humano no humanismo, confronta-se com uma forma de expressão que visa manifestar o oposto: a impossibilidade de uma totalização. Benjamin mostra que, mesmo entre os verdadeiros teóricos dessa área (Creuzer e Görres), a leveza com que tratavam desse tema não permitiu uma posição mais clara nessa relação:

Postas na balança, ao lado dos símbolos, as coisas foram consideradas demasiado leves. ‘A alegoria alemã... carece inteiramente dessa dignidade significativa. Deve ficar circunscrita a uma esfera inferior, e ser totalmente excluída dos veredictos simbólicos.’ Görres comenta essa frase, escrevendo ao próprio Creuzer: ‘Como sua teoria considera o símbolo místico como um símbolo formal, no qual o espírito procura transcender a forma e destruir o corpo, e o símbolo místico como o ponto intermédio entre o espírito e a natureza, falta a antítese do primeiro, o símbolo real, no qual a forma corpórea devora a alma, e ao qual convêm perfeitamente o emblema e a alegoria alemã, em seu sentido mais limitado’<sup>363</sup>.

Com sua visão comprometida pela busca de uma totalidade simbólica e uma adesão ao humanismo, os teóricos falharam em reconhecer que a figura humana e os elementos do mundo seriam muito mais poderosamente expressos na fragmentação inerente à alegoria do que na unidade ilusória do símbolo. A personificação alegórica, longe de representar um mero esforço para dar forma humana ao mundo das coisas, tinha como objetivo elevar essas coisas, atribuindo-lhes uma presença mais imponente, caracterizando-as como figuras quase humanas. Para Benjamin, ainda em sua época não era “óbvio que ao representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, a alegoria é o contrário polar do símbolo, mas por isso mesmo seu igual”<sup>364</sup>.

Dessa perspectiva, Benjamin nos mostra que a alegoria, como expressão da melancolia, também busca exteriorizar o sentimento de confusão. O retorno de “aspirações religiosas” constantemente renovadas, isto é, o desejo por uma língua sagrada, juntamente com uma

---

<sup>360</sup> BENJAMIN, 1984, pp. 207-208.

<sup>361</sup> “Ensaio sobre Alegoria”

<sup>362</sup> BENJAMIN, 1984, p. 208.

<sup>363</sup> BENJAMIN, 1984, p. 208.

<sup>364</sup> BENJAMIN, 1984, p. 209.

“vontade secular”, revela como a alegoria nasce de um dilema<sup>365</sup>. É nesse momento que a alegoria regressa à materialidade das coisas, em uma tensão entre representação teológica e artística: “A personificação alegórica obscureceu o fato de que sua tarefa não era a de personificar o mundo das coisas, e sim a de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas”<sup>366</sup>. Para ilustrar isso, Benjamin cita Cyzars:

‘O Barroco vulgariza a mitologia antiga para nela injetar figuras, e não almas: o estágio supremo da exteriorização, depois da estetização ovidiana e da secularização neolatina dos conteúdos hierático-religiosos. Nenhum sinal de espiritualização do corpóreo: a natureza inteira é personalizada, mas não para ser interiorizada, e sim, ao contrário, para ser privada de sua alma’<sup>367</sup>.

Benjamin elogia Novalis, reconhecendo nele uma percepção acentuada da distância histórica que o separava dos ideais clássicos, em contraste com os românticos subsequentes. Novalis demonstra uma compreensão profunda da alegoria nos poucos comentários que faz sobre o tema. Ao associar a poesia autêntica à alegoria, Novalis sugere que ambas exercem um efeito indireto. Ele descreve a natureza da poesia como sendo, fisionomicamente, semelhante a um “gabinete de um mágico ou de um físico, um quarto de criança, um sótão, uma despensa”<sup>368</sup>. Para Benjamin, essa associação não é acidental, pois liga a poesia à alegoria precisamente em seu caráter fragmentário, naquilo que é amontoado e desordenado, evocando o ambiente de um quarto de mágico ou de um laboratório de alquimista, como apresentado no barroco. Assim, conclui Benjamin, em vários sentidos, a própria técnica romântica orienta-se em direção à esfera do emblema e do alegórico. Isso pode ser exemplificado nas noções de fragmento e ironia, que constituem metamorfoses da alegoria.

Ao concentrar-se no coro e no interlúdio alegórico, Benjamin destaca os momentos de “seriedade” na trama dos *Trauerspiele*, assim como o sentimento melancólico que a alegoria busca exteriorizar. No coro e no interlúdio a alegoria deixa de ser “colorida”, nem é associada a uma narrativa, apenas dão ideia de pureza e rigor. Elas fazem parte dos momentos marcantes, contracenando com o clímax. Seu papel é ornamentar os discursos, obscurecendo toda estrutura do drama: “Os interlúdios mostram visualmente as consequências das premissas da concepção alegórica, apresentadas anteriormente”<sup>369</sup>. Tais momentos permitem a reflexão, não são para intensificar a ação dramática, mas como interlúdio, se pretendem exegeses do ato.

‘A ação e os coros são dois mundos separados, eles se distinguem entre si como o sonho se distingue da realidade’. ‘A técnica dramática de Andreas Gryphius consiste em separar, na ação e nos coros, o mundo real das coisas e ocorrências de um mundo

<sup>365</sup> LINDNER, 2014, pp. 40-41.

<sup>366</sup> BENJAMIN, 1984, p. 209.

<sup>367</sup> CYZARS *apud* BENJAMIN, 1984, p.209.

<sup>368</sup> BENJAMIN, 1984, p. 210.

<sup>369</sup> BENJAMIN, 1984, p. 216.

ideal de causas e significações.’ Se for lícito usar essas duas afirmações como duas premissas, pode-se concluir que o mundo que se ouve nos coros é o dos sonhos e das significações. O verdadeiro patrimônio do melancólico é a experiência da unidade desses dois elementos. Mas a separação radical entre a ação e o interlúdio desaparece também aos olhos do espectador privilegiado. A conexão surge ocasionalmente na própria ação dramática<sup>370</sup>.

Os *Trauerspiele* caracterizam-se pela simultaneidade de suas ações, onde as conexões entre eventos podem ocorrer ou não. Assim, enquanto um ato se desenrola, o coro está a representar, criando momentos de extrema significação que se assemelham às representações emblemáticas. Benjamin justifica essa multiplicidade de ações paralelas pela materialização do tempo em um espaço específico. A intenção subjacente é secularizar o tempo, e tal objetivo só pode ser alcançado através de sua transformação em um tempo estrito, onde todos os acontecimentos são apresentados em um presente contínuo e imediato.

Essa dualidade entre significação e realidade caracteriza a organização do palco: “a cortina intermediária permitia a alternância entre cenas representadas na parte dianteira do palco e cenas que se davam no palco inteiro”<sup>371</sup>. O desfecho das situações era coroado com uma apoteose final. Na parte dianteira do palco, a complexidade das intrigas era tecida de tal forma que a resolução das cenas se tornava ricamente ornamentada com alegorias. Todo o espaço dos *Trauerspiele*, com seu emaranhado de peripécias e intrigas, evidencia para Benjamin a íntima relação desse drama com a alegoria. É nessa intrincada configuração que se revela o sentido da ação, quase como em um monograma, onde a alegoria tece com figuras vivas e, através da mudança de cena, uma representação das imagens por meio das próprias imagens<sup>372</sup>.

Outro exemplo representativo da questão da simultaneidade é a prática frequente de apresentar títulos duplos. Tal prática não deve ser vista como um simples adorno, mas sim como uma intenção deliberada de apresentar os tipos alegóricos: “Um dos dois títulos se aplica ao tema, o outro ao elemento alegórico”<sup>373</sup>. A difusão desse esquema tem origem na Itália, onde mestres da emblemática e da arte de inventar introduzem títulos e máximas com o propósito de destacar a forma alegórica em sua expressão triunfante. Conhecidas como “belas máximas intercaladas”, haviam recomendações que instruíam que, por serem a base do drama, fossem pronunciadas apenas por pessoas de alta estatura social ou idosas. Benjamin observa que, não apenas as máximas apresentavam esse caráter emblemático, mas também discursos inteiros, que soavam como se tivessem sido descobertos sob uma gravura alegórica. O propósito da

<sup>370</sup> BENJAMIN, 1984, pp. 216-217.

<sup>371</sup> BENJAMIN, 1984, p. 218.

<sup>372</sup> BENJAMIN, 1984, p. 218.

<sup>373</sup> BENJAMIN, 1984, p. 219.

máxima é semelhante ao visto na pintura, onde o *Lichteffekt* (efeito luminoso) procura destacar, como um relâmpago, a escuridão do emaranhado alegórico.

Isso permite que Benjamin, mais uma vez, estabeleça um nexos proporcionado inequivocamente pelo exemplo acima, isto é, a capacidade da expressão alegórica de efetuar um efeito luminoso e sua relação com a forma de expressão simbólica. Ele menciona a observação de Wilken, que compara os papéis dessas peças com as palavras “que em velhos quadros saem da boca dos personagens”<sup>374</sup>. Essa alusão é frequentemente mal compreendida pela crítica, que desvaloriza a “luz” da alegoria ao apresentá-la como derivada de uma “época primitiva” em que “tudo era dotado de vida”. Benjamin enfatiza sua oposição a essa concepção ao reafirmar que a alegoria, em contraste com o símbolo, é uma figura tardia, emergente de uma complexidade de conflitos culturais. A descrição imagética feita por Wilken sublinha a diferença temporal da alegoria e sua importância para este drama. O *Trauerspiel* caracteriza-se não pela imobilidade e lentidão, mas por um “ritmo intermitente de uma pausa constante, de uma súbita mudança de direção, e de uma nova rigidez”<sup>375</sup>.

Outro modo de realçar a temporalidade da alegoria é evidenciado nos momentos em que os poetas procuram acentuar a dimensão aforística de um verso. Eles adornam os versos com nomes de objetos que correspondem à descrição emblemática do significado pretendido. O próprio adereço cênico que aparece no drama de destino, tem sua pré-história na forma de metáfora emblemática dos *Trauerspiele*, vista no século XVII. Benjamin dá destaque ao sentido metafórico atribuído à alegoria, uma forma de desvalorizá-la nessa época. As figuras de linguagem, seu “caráter exclusivamente sensível”, deviam ser atribuídas à alegoria e à metáfora, nunca à frequentemente mencionada “sensualidade poética”.

Há aqui uma constante esquiva em aludir a poética, a linguagem evoluída, ao “substrato metafórico”, pois a intenção era privar a linguagem de seu caráter sensível, tornando-a abstrata para adaptá-la às relações sociais mais refinadas, conforme o “modismo” linguístico prevalente na literatura famosa da época. Benjamin argumenta ser essa uma visão equivocada, pois a preciosidade da expressão barroca reside justamente na capacidade de designar as coisas concretas. Isso é evidente nos casos em que, ao não se poder evitar as abstrações, recorria-se a formulações antitéticas, gerando novos compostos expressivos. “É o caso de termos como ‘o raio de calúnia’, ‘o veneno da vanglória’, ‘os cedros de inocência’, ‘o sangue da amizade’”<sup>376</sup>. Cysarz consegue compreender com propriedade a genialidade da produção alegórica, que

---

<sup>374</sup> BENJAMIN, 1984, p. 220.

<sup>375</sup> BENJAMIN, 1984, pp. 220-221.

<sup>376</sup> BENJAMIN, 1984, p. 221.

consegue compactar uma vasta ideia em uma imagem: “cada idéia, por mais abstrata que seja, é comprimida numa imagem, e essa imagem é impressa numa palavra, por mais concreta que seja”<sup>377</sup>.

Isso leva à criação de construções linguísticas “monstruosas”, conforme Benjamin demonstra através de Hallmann<sup>378</sup>. A imagética parece escapar ao controle, e a poética degenera em uma fuga de ideias. A crítica da época certamente condenou essas obras devido ao seu excessivo “alegorês” linguístico, à sua obscuridade enigmática e às tentativas de capturar conceitos em símile, como se estivessem numa prisão<sup>379</sup>.

Benjamin sustenta essas percepções ao demonstrar que a poesia barroca não conseguia traduzir em sons a profundidade aprisionada nas imagens escritas. Na verdade, a linguagem dos *Trauerspiele* é presa à matéria: “nunca houve uma poesia menos alada”<sup>380</sup>. Dessa forma, a interação entre som e escrita resulta em uma tensa polaridade, fundando uma dialética. Isso justifica a percepção “bombástico” [*Schwulst*] que a estilística da época usou como um espantalho. O que incomodou foi a percepção de que havia um “abismo entre a imagem escrita significativa e o som linguístico inebriante, cindindo o sólido maciço das significações”<sup>381</sup>. Ao mesmo tempo, isso forçou o olhar a se deter à profundidade da linguagem.

O ‘barroco da palavra’ e o ‘barroco da imagem’, segundo a terminologia recente de Cysarz, se enraízam um no outro, como elementos complementares e antitéticos. Para o Barroco, a tensão entre a palavra falada e a escrita é incomensurável. Pode-se dizer que a palavra falada é o êxtase da criatura, seu desnudamento, sua presunção, sua impotência diante de Deus; a palavra escrita é compostura, dignidade, superioridade, onipotência em face das coisas<sup>382</sup>.

Na formulação de Cysarz, vislumbra-se a compreensão barroca desse dualismo. Benjamin, por outro lado, também destaca um filósofo e místico luterano alemão, Jakob Böhme (1575-1624), um dos maiores alegoristas da época, uma dimensão positiva da linguagem falada, que ele desenvolve como a “doutrina da linguagem natural”. Nesta perspectiva, a linguagem falada é vista como a “locução livre e primordial da criatura”, em contraste com a escrita imagética da alegoria, que aprisiona as coisas ao restringi-las à significação. Böhme sublinha essa oposição, atribuindo à linguagem oral um estado de gênese, ou seja, o estado primitivo da linguagem, portanto, natural: “Cada coisa tem sua boca para manifestar-se. Essa é a linguagem

<sup>377</sup> BENJAMIN, 1984, p. 222.

<sup>378</sup> “A boca e a mente estão encerradas num cofre de perjúrio, cujo ferrolho está sendo aberto pelo zelo febril.’ ‘Vide como a mortalha dolorosa está sendo oferecida a Pheroras num copo de veneno.’ ‘Se a verdade puder revelar a cruel ação de Mariamne ao haurir leite impuro no peito de Tyridates, será imediatamente executado o que Deus e o Direito ordenam, e o que o Rei e o Conselheiro concluíram” (BENJAMIN, 1984, p. 222).

<sup>379</sup> BENJAMIN, 1984, p. 223.

<sup>380</sup> BENJAMIN, 1984, p. 223.

<sup>381</sup> BENJAMIN, 1984, p. 223.

<sup>382</sup> BENJAMIN, 1984, p. 224.

natural, em que cada coisa revela seus atributos, manifestando-se continuamente”<sup>383</sup>. Assim, a linguagem da criatura bem-aventurada, no drama barroco, não reside no reino da palavra escrita, mas deve ser procurada naquilo que se dissolve em sons e ruídos.

Ao lado de Böhme, vemos outra corrente que caracteriza a linguagem natural da criatura como sendo onomatopaica. Para mencionar um exemplo, Benjamin cita Buchner, cuja compreensão deixa clara que a verdadeira onomatopéia não é tolerável ao *Trauerspiel*. Contudo, admite em certa proporção que o *pathos* do drama barroco é sua força exprimida pelo som natural. Aprofundando essa relação, Benjamin cita Harsdörffer:

‘Em todas as coisas que emitem sons, a natureza fala nossa língua alemã, e por isso alguns sustentam que o primeiro homem, Adão, não pode ter nomeado os pássaros do ar e os animais da terra senão com nossas palavras, exprimindo, segundo sua natureza, todas as propriedades originais das coisas sonoras. Não admira, portanto, que nossas raízes verbais coincidam na maior parte com as da língua sagrada’<sup>384</sup>.

A tarefa dessa filosofia, especialmente da lírica alemã, é “captar em palavras e ritmos a linguagem da natureza”, pois Deus se revela “no sussurro dos bosques e no rugir da tempestade”<sup>385</sup>. Benjamin identifica nessa abordagem semelhanças com os ideais do *Sturm und Drang*, mais tarde. Ele confirma que tais descrições formam uma “filosofia da criatura”, embora, nesse contexto, a alegoria seja suprimida.

Essa tensão, também pode ser vista na técnica dos versos (onde o alegórico se manifesta conjuntamente). Na versificação dos *Trauerspiele*, observa-se uma predominância do verso alexandrino<sup>386</sup>. Comumente, acreditava-se que isso ocorria devido à rigorosa divisão entre dois hemistíquios — duas metades que podem ser iguais ou desiguais, separadas por uma cesura (pausa) que favorece as antíteses. No entanto, essa compreensão é insuficiente aos olhos de Benjamin. Assim como a arquitetura e a pintura barroca criava uma ilusão de formas que pareciam ocupar plenamente o espaço, nos dramas barrocos o alexandrino cumpria um papel similar, permitindo que a linguagem se prolongasse pictoriamente. Esse aspecto está intrinsecamente ligado ao conteúdo dos *Trauerspiele*, ou melhor à alegoria que é o tempo. Embora a ação pareça imóvel, o alexandrino tem a capacidade de produzir a ilusão de movimento. Benjamin conclui que, por isso, é essencial dominar o *pathos*. Tal como os aforismos conseguiam tecer em imagem uma vasta ideia, impulsionando o indivíduo a mover-se intelectualmente, a fonética adquire um caráter dinâmico. A crítica da época, no entanto, não compreendeu que essa linguagem “bombástica” correspondia aos impulsos expressivos do

<sup>383</sup> BENJAMIN, 1984, p. 224.

<sup>384</sup> BENJAMIN, 1984, p. 227.

<sup>385</sup> Cf. BENJAMIN, 1984, p. 227.

<sup>386</sup> Veremos a frente esse fato como parte da antítese entre o som e o significado.

período. A necessidade de expressão era muito mais forte do que a preocupação em compreender o enredo em seus detalhes, levando a crítica a rejeitar essa abordagem como sendo obscura demais para o espectador médio<sup>387</sup>.

Para se compreender a magnitude da demanda por expressão, é fundamental observar como, nos contextos mais inesperados, emerge a necessidade de apresentar as coisas por meio da alegoria:

Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em outros artificios verbais, a palavra, a sílaba e o som, emancipados de qualquer contexto significativo tradicional, desfilam como coisas, livremente exploráveis pela intenção alegórica. A linguagem do Barroco sempre foi sacudida por rebeliões, promovidas por seus elementos constitutivos<sup>388</sup>.

Benjamin ilustra, a partir de trechos dos dramas de Gryphius e Calderón, a fragmentação da linguagem que, mesmo quando isolada, continua a significar algo. Essa fragmentação confere um tom ameaçador às peças, pois cada fragmento intensifica e altera a percepção das coisas. Tal característica é intrínseca à alegoria, que opera por meio de dissociação e pulverização. Ao fragmentar a linguagem, esta deixa de estar a serviço da mera comunicação para renascer, afirmando sua dignidade: “lado a lado com os deuses, rios, virtudes e outras formas naturais que atravessaram, fulgurantemente, a fronteira do alegórico”<sup>389</sup>. Nos momentos de violência, por exemplo, os conflitos são articulados através de fragmentos linguísticos que se acumulam e se chocam, manipulados pelos personagens. Tal arte evoca uma impressão de estilhaçamento e caos. Este repertório se justifica no contexto barroco, ao considerar a antítese entre som e significado, onde a palavra falada deve permanecer puramente sensorial, enquanto a palavra escrita pertence ao “reino da significação”. Embora exista essa cisão, a palavra oral é inevitavelmente afetada pela significação, aprofundando ainda mais a tensão entre esses dois pólos:

A palavra oral não é afetada pela significação ou o é, como se fosse contaminada por uma doença inevitável; a palavra se interrompe, quando está sendo articulada, e as emoções, que estavam a ponto de extravasar, são represadas, provocando o luto. A significação aparece aqui, e aparecerá sempre, como o fundamento da tristeza. A antítese entre o som e a significação deveria, em princípio, alcançar sua intensidade máxima se fosse possível combiná-los em um só, sem que eles coincidissem no sentido de formarem uma estrutura linguística orgânica<sup>390</sup>.

Benjamin identifica aqui uma transformação fundamental na natureza da linguagem. O que antes era considerado um elemento puramente sonoro agora é imbuído de significação. Neste contexto, a linguagem da criatura evolui para a ironia. O personagem do intrigante serve

<sup>387</sup> BENJAMIN, 1984, pp. 228-229.

<sup>388</sup> BENJAMIN, 1984, p. 229.

<sup>389</sup> BENJAMIN, 1984, p. 230.

<sup>390</sup> BENJAMIN, 1984, p. 231.



como o principal exemplo dessa fusão. Como mestre da significação, o intrigante é capaz de combinar significados ameaçadores e discursos mitológicos através de ecos, convertendo o que deveria ser um fluxo inocente de linguagem natural onomatopaica em uma expressão de luto. Isso ilustra a profunda interconexão entre os personagens e a linguagem.

Bettine Menke explica que essa antítese é um tipo de paronomásia<sup>391</sup> que funciona como um jogo entre som e significado. O concetismo europeu foi o movimento que desenvolveu esse efeito de modo surpreendente. As engenhosas significantes do concetismo geravam perplexidade no jogo de palavras nas cenas de eco. Quando, no eco, o som e o significado deveriam ser dados como um só, a repetição provocada no tropo gera uma dissociação entre o significado e a palavra falada, fazendo com que o significado (enquanto tal) seja reconhecido como a “origem do luto”<sup>392</sup>.

O ‘jogo entre som e significado’ surge como algo ‘fantasmagórico, terrível’, pois nele aparece o duplo da ‘própria’ palavra, que sempre lhe pertenceu como algo diferente, e revela a incoerência incurável das dimensões da linguagem. ‘Este jogo [diz Benjamin] como outros semelhantes, que se tomavam tão facilmente por diversão, refere-se, portanto, à própria coisa; sua ‘coisa’ é a linguagem. Esses jogos se referem, em seu operar, à linguagem, à relação entre palavra, ‘materialidade’ linguística e significados<sup>393</sup>.

O eco integra esse extenso repertório alegórico que fragmenta os enunciados linguísticos, transformando-os em objetos independentes. Seus jogos ilustram a “incurável incoerência”<sup>394</sup> das dimensões da linguagem. Ao fragmentar os enunciados linguísticos, o eco atua como uma “inibição” (*Hemmung*) manifestando a “origem de um luto”. Essa contenção resulta no acúmulo ou “congestionamento” (*Stauung*) da linguagem natural onomatopaica, gerando o sentimento de tristeza. Benjamin observa aqui uma transição crucial entre dois sons, conforme Menke explicita: o som da linguagem natural e o som do sentimento.

O estilo barroco não é caracterizado por um movimento progressivo, mas por um inchaço interno, como também afirmou F. Strich [...]. Benjamin anota em seu trabalho sobre as passagens: ‘Mudança, transição, fluxos estão contidos na palavra ‘inchar’; portanto, a limiar não é um limite, mas uma ‘zona’. Com sua definição de significado,

<sup>391</sup> “As paronomásias jogam com a dessemelhança entre os significados de dois significantes que são tão semelhantes quanto possível entre si, num efeito de significado surpreendente; desta forma, a (similaridade dos) significantes e a (dessemelhança dos) significados entram em conflito entre si”.

No original em alemão: “Paronomasien spielen die Unähnlichkeit zwischen den Bedeutungen zweier einander möglichst ähnlicher Signifikanten im verblüffenden Bedeutungseffekt aus; derart treten die (Ähnlichkeit der) Signifikanten und die (Unähnlichkeit der) Signifikate gegeneinander” (MENKE, 2010, p.196).

<sup>392</sup> MENKE, 2010, p. 196-197.

<sup>393</sup> No original em alemão: “Das ‘Widerspiel zwischen Laut und Bedeutung’ begegne als ‘ein Geisterhaftes, Fürchterliches’, denn darin tritt das double des *eigenen* Wortes auf, das diesem schon immer als Anderes angehörte, und führt die unheilbare Inkohärenz der Dimensionen der Sprache vor. ‘Dies Spiel [sagt Benjamin] wie andre seinesgleichen, die man so leicht für Allotria nahm, redet also zur Sache selber’; seine *Sache* ist die Sprache. Diese Spiele beziehen sich in ihrem Operieren auf die Sprache, auf das Verhältnis von Wort, sprachlicher *Materialität* und Bedeutungen” (MENKE, 2010, p.197).

<sup>394</sup> MENKE, 2010, p.197.

que conforme a escrita, se dá através da ‘inibição’ no - segundo a metáfora perturbadora de Benjamin - “inocente fluxo de uma linguagem natural onomatopaica”, Benjamin faz referência, por um lado, às imaginações barrocas de uma ‘linguagem natural’, às vezes espiritualista, às vezes naturalista. Por outro lado, isso também é visto como a ‘origem do luto’ da natureza, remetendo à ‘antiga teoria da luto’ de Benjamin (da natureza): trata-se da ‘inibição’ de uma ‘passagem’ ‘do som da natureza ao som puro do sentimento’, que experimenta essa traição quando a palavra encontra o significado da natureza<sup>395</sup>.

Essa polaridade carregada de tensão manifestada através da “inibição” culmina no efeito “bombástico” [*Schwulst*], revelando o significado que se impõe à linguagem falada. Em termos barrocos, diz Menke, isso pode ser pensado como sendo o som da “natureza decaída” [*Naturgefallenen*] e simultaneamente “bem-aventurada” [*Seligen*]. Nesse processo, um limiar [*Schwelle*] é atingido, onde inibição, acúmulo, contaminação e impulsionamento se apresentam à linguagem falada que tenta resistir como tal, gerando um rompimento de vínculo com o sentido.<sup>396</sup> O mesmo jogo que aglutinava palavra-som, ao se impor por meio da inibição, rompe totalmente o significado do som. “Só assim o lamento da natureza ou o seu luto sobre a linguagem chega à ‘expressão’: através da ‘inibição’ do lamento (da natureza) ou da ‘expressão’, como ‘inibição’ da ‘expressão’”<sup>397</sup>.

Isso implica que o “esforço material” [*Materialischem Aufwand*] dos *Trauerspiele*, embora titânico, é em vão. De fato, é precisamente essa presunção — ou caracterizada também como uma forma de arrogância — que dá origem ao barroco.<sup>398</sup> O esforço que a linguagem barroca emprega dá-se pelo fato de sua poesia ser “‘incapaz de liberar a profundidade do significado tão capturada na imagem escrita significativa em um som comovente’”<sup>399</sup>. Nesse contexto, a poesia barroca falha em transfigurar a animação em som, permanecendo confinada ao “mundo alegórico”, ou seja, à “imagem significativa da escrita”. Nesse sentido, o som é

<sup>395</sup> No original em alemão: “‘Den Barock-Stil kennzeichne ‘keine fortschreitende Bewegung, sondern ein Anschwellen innen her’”, so auch F. Strich [...]. Benjamin notiert zur Passagenarbeit: ‘Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte *schwellen*’; Schwelle ist daher nicht Grenze, sondern ‘eine Zone’. Mit seiner Bestimmung der Bedeutung, die schriftgemäß heißt, durch die ‘Hemmung’ im – so Benjamins irritierende Metapher – ‘harmlosen Erguß einer onomatopoetischen Natursprache’ nimmt Benjamin zum einen Bezug auf die barocken ‘bald spiritualistisch, bald ins Naturalistische gewendet[en]’ Imaginationen einer ‘Natursprache’. Zum andern ist dies als der ‘Ursprung einer Trauer’ der Natur auch ein Rück-Bezug auf Benjamins *ältere Theorie der Trauer* (der Natur): es handelt sich um die ‘Hemmung’ eines ‘Durchgangs’ ‘vom Laute der Natur zum reinen Laute des Gefühls’, die dieser im Verrat erfahre, als der das Wort mit der Bedeutung der Natur begegne” (MENKE, 2010, p.198).

<sup>396</sup> MENKE, 2010, p.198.

<sup>397</sup> No original em alemão: “Derart erst kommt auch die Klage der Natur oder deren Trauer über die Sprache zum ‘Ausdruck’: durch der Klage (der Natur) oder des ‘Ausdrucks’ ‘Hemmung’, als ‘Hemmung’ des ‘Ausdrucks’” (MENKE, 2010, p.198).

<sup>398</sup> MENKE, 2010, pp.199-200.

<sup>399</sup> No original em alemão: “‘In der Tat unfähig [war], den derart ins bedeutende Schriftbild gebannten Tiefsinn im beseelten Laut zu entbinden’” (MENKE, 2010, p.200).

banido do mundo, enquanto o mundo alegórico permanece envolto em silêncio. Benjamin observa que essa antítese é precisamente o que o barroco busca e efetivamente dissolve<sup>400</sup>.

Ao contrário do que o século XIX acreditava ao caracterizar esse estilo como *Schwulst*, uma junção violenta [*Gewaltsame*] e impossível [*Unmögliche*], Menke argumenta que essa aparente incoerência é precisamente o que torna o estilo barroco capaz de explorar as “profundezas da linguagem”. A consciência desse estilo perante o abismo semântico das palavras se revela na sua pomposidade, no exagero, e no esforço material, os quais pretendem evidenciar a não-integração entre o que é pretendido e o que é significado<sup>401</sup>. Em outras palavras:

Ao significar, a alegoria realiza ‘a eterna disjunção entre o signo inscrito e a sua concretização material’ e, ao mesmo tempo, significa isso, portanto, a ‘distância original de si mesma’, na qual o signo alegórico se constitui. Toda leitura alegórica (de algo) refere-se simultaneamente para a formação alegórica do próprio sentido; sendo, portanto, (inevitavelmente) também uma leitura de sua própria leitura, na qual a distância insaciável (do signo alegórico para sua origem) se abre novamente de forma incurável, nunca se unindo com a leitura (alegórica) do representado ou narrado<sup>402</sup>.

Benjamin vê esse sentimento melancólico que a alegoria expressa, através das ideias do alemão, Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) em “*Die Sprache und die Sprachen*”<sup>403</sup> sobre a escrita:

‘Diga-me: como transformamos em palavras a idéia, o pensamento; temos algum pensamento, alguma idéia, que não tenham seu hieróglifo, sua letra, sua escrita? Assim é; mas em geral não pensamos nisso. Mas antigamente, quando a natureza do homem era mais poderosa, pensávamos mais nesse tema, e a prova é a existência da palavra e da escrita. Sua simultaneidade primeira e absoluta estava no fato de que o próprio órgão da locução escreve, para poder falar. Somente a letra fala, ou melhor: a palavra e a escrita são uma só coisa desde a origem, e sem uma a outra não é possível... Cada figura sonora é uma figura elétrica, e vice-versa.’ ‘Desejaria reencontrar ou procurar a escrita primordial, a escrita natural, por meio da eletricidade.’ Verdadeiramente, a Criação inteira é linguagem, e, portanto, criada literalmente pela palavra, a palavra criada e criadora... A letra está indissolivelmente ligada a essa palavra, em geral e no particular<sup>404</sup>.

Nesses comentários de Ritter, Benjamin verifica a conclusão virtual da teoria romântica da alegoria que, embora virtual, testemunha a afinidade do romantismo com o barroco<sup>405</sup>. O

<sup>400</sup> MENKE, 2010, p. 200.

<sup>401</sup> MENKE, 2010, p.201.

<sup>402</sup> No original em alemão: “Die Allegorie vollzieht, indem sie bedeutet, ‘the eternal disjunction between the inscribed sign and its material embodiment’, und zugleich bezeichnet sie diese und damit die ‘ursprüngliche Distanz zu sich selbst’, in der das allegorische Zeichen sich konstituiert. Jede allegorische Lektüre (von etwas) bezieht sich zugleich auf die allegorische Bedeutungsbildung selbst, sie ist daher (unvermeidlich) auch zugleich Lesen der allegorischen Lektüre, in der unheilbar je wieder die unstillbare Distanz (des allegorischen Zeichens zu seinem Ursprung) auseinandertritt, die sich daher nie mit dem (allegorischen) Lesen des Vorgestellten oder Erzählten zusammenschließt” (MENKE, 2010, p.201).

<sup>403</sup> [A linguagem e as línguas].

<sup>404</sup> BENJAMIN, 1984, p. 235.

<sup>405</sup> Considerando essa perspectiva, Benjamin realiza uma análise significativa dos escritos sobre alegoria no romantismo e da filosofia da escrita de J.W. Ritter: “É inútil acrescentar que os verdadeiros ensaios sobre a

*Schwulst* se justifica através de Ritter, como sendo um conceito construtivo e plenamente ajustado à essa antitética. Com a teoria da escrita de Ritter, diz Menke, surge “a ‘síntese da antítese cautelosamente criada pelo barroco’, que demonstra ‘pela primeira vez’ ‘o pleno direito da antítese’”<sup>406</sup>.

Com J.W. Ritter, que entende todos os sons simultaneamente como escrita, não se encontra de fato a dissolução da ‘escrita’ do drama de luto ‘no som’: como ‘transfiguração no som’, esta permanece excluída. ‘O prazer indulgente no mero som’, como mostra a ópera com seu desenrolar sem resistência, ‘tem participação’ na ‘decadência do drama de luto’ (com referência ao nascimento da tragédia de Nietzsche)<sup>407</sup>.

Na crítica de Benjamin ao romantismo, percebe-se uma tensão produtiva entre condenação e reconhecimento. De um lado, ele rejeita veementemente as formulações que desvalorizam historicamente o conceito de alegoria, muitas vezes assumindo um tom polêmico para enfatizar o rompimento com uma tradição interpretativa que reduz a alegoria a uma forma degradada de designação. De outro, ele reconhece no romantismo certos desenvolvimentos que ressoam com sua própria concepção, destacando pensadores como Creuzer, Görres, Herder e Novalis, cujas reflexões apontam para uma compreensão mais profunda das relações entre linguagem, escrita e alegoria.

Na citação acima, por exemplo, Benjamin recorre ao comentário de Ritter para demonstrar que o romantismo não pode ser visto como uma época desprovida de intuições acerca das intersecções entre linguagem e escrita. Pelo contrário, o pensamento romântico, longe de ser um período de cegueira teórica, apresenta elaborações que, em alguns casos, aproximam-se da noção de alegoria barroca. No caso específico de Ritter, Benjamin destaca como ele formula uma solução para a tensão entre linguagem e escrita precisamente ao reconhecer essa interação como o fundamento da alegoria. Assim, a crítica de Benjamin não se reduz a uma negação absoluta do romantismo, mas se constrói a partir de um processo dialético,

---

alegoria, como o *Gespräch über die Poesie* de Friedrich Schlegel, não atingiram nunca a profundidade de Ritter, e que com a frase ‘toda beleza é alegoria’, segundo a imprecisa terminologia de Schlegel, tais autores não queriam exprimir outra coisa senão o lugar comum classicista de que ‘toda beleza é símbolo’. Muito diferente é o caso de Ritter. Ele atinge o cerne da visão alegórica com sua doutrina de que toda imagem é unicamente imagem escrita. No contexto da alegoria, a imagem é apenas assinatura, apenas o monograma do Ser, e não o Ser em seu invólucro. Mas não existe nenhum elemento instrumental na escrita; ela não é afastada, como uma escória, concluído o ato da leitura. Ela é absorvida no que é lido, é a ‘figura’ do lido” (BENJAMIN, 1984, p. 236).

<sup>406</sup> No original em alemão: “die Synthesis der vom Barock bedachtsam aufgerissenen Antithetik’ in den Blick, die ‘erst’ ‘das volle Recht der Antithetik’” (MENKE, 2010, p.200).

<sup>407</sup> No original em alemão: “Gefunden wird mit J.W. Ritter, der alles Tönen zugleich als Schrift auffasst, gerade nicht die Auflösung der *Schriflichkeit* des Trauerspiels ‘im Laute’: als *Verklärung im Laute* bleibt diese vielmehr ausgeschlossen. ‘[Die schwelgerische Lust am bloßen Klang’ habe, wie die Oper mit ihrem widerstandslosen Ablauf zeige, *Anteil am Verfall des Trauerspiels* (mit Bezug auf Nietzsches Geburt der Tragödie)” (MENKE, 2010, p.200).

em que a rejeição das limitações românticas coexiste com a incorporação seletiva de suas contribuições mais fecundas.

O estilo alegórico do barroco manifesta uma autoconsciência crítica sobre a impossibilidade de uma leitura unívoca. A inibição (*Hemmung*) e o bloqueio, elementos centrais dessa forma expressiva, traduzem a melancolia inerente à linguagem, que na alegoria se associa aos vestígios soterrados e desfigurados pelo tempo. Ao decompor e dispersar esses fragmentos, a alegoria não busca uma recomposição unitária, mas sim uma conexão com o vazio originário. Essa fratura semântica constitui uma das marcas distintivas da alegoria barroca.

No horizonte barroco, a alegoria opera a partir de uma tripla tensão: a primeira, entre a fragmentação do sujeito clássico, que perde sua unidade e se vê imerso em uma constante instabilidade; a segunda, entre a desintegração dos objetos, que, privados de sua solidez ontológica, se reduzem a meros vestígios ou ruínas; e a terceira, entre a significação e sua própria ruína, na qual o sentido emerge justamente da dissolução dos vínculos materiais entre as coisas. Essa tríplice tensão revela um mundo em que os seres vivos se transformam em cadáveres, os objetos em escombros, e o significado se constrói a partir da própria desagregação, configurando uma visão de mundo marcada pela decadência e pela transitoriedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs uma revisão do conceito de alegoria barroca no *Trauerspiel-Buch* de Walter Benjamin, analisando as críticas, aproximações e reformulações que o filósofo empreende em relação à construção histórica desse conceito no romantismo. Para isso, acompanhamos a conexão que a obra estabelece entre a alegoria barroca e os conceitos de história natural (*Natürliche Geschichte*), presente no prefácio epistemo-crítico, e história-natureza (*Naturgeschichte*), desenvolvido no corpo principal do livro.

Na estrutura de sua crítica, é possível evidenciar como determinados conceitos e juízos teóricos se consolidam por meio de uma forma específica de transmissão da história da arte. Essa transmissão, como Benjamin observa, reflete os mecanismos da tradição, que opera seleções, identificações e processos de empatia que moldam a recepção da arte e da cultura. No entanto, essa mesma tradição, ao canonizar certos autores, obras e conceitos, simultaneamente promove o esquecimento e a exclusão de outros. Dessa forma, a crítica benjaminiana ultrapassa o campo da crítica de arte e se inscreve em um diagnóstico mais amplo da cultura, questionando os pressupostos e os processos que orientam sua transmissão e legitimação.

O cerne da abordagem benjaminiana reside, portanto, na libertação da arte e da história das interpretações que restringem seu significado. Nesse contexto, Benjamin direciona sua crítica para a “salvação” das obras, assumindo a dupla tarefa atribuída aos conceitos no prefácio epistemo-crítico: resgatar os fenômenos tanto das leituras cristalizadas quanto do esquecimento e, simultaneamente, apresentar as ideias.

Esse processo se efetiva por meio do conceito de origem (*Ursprung*), no qual Benjamin redefine as obras não como unidades estáveis ou dotadas de sentidos definitivos, mas como constelações dinâmicas de significação, cuja historicidade se manifesta na multiplicidade de leituras que suscitam.

A origem não deve ser entendida como um ponto fixo no tempo, mas como um momento de ruptura que desestabiliza tanto a linearidade cronológica quanto as explicações causais tradicionais da história. Ao descrever a origem como um “salto”, Benjamin enfatiza um caráter intensivo da temporalidade, no qual o tempo se inscreve nos próprios objetos e estes, por sua vez, revelam sua historicidade por meio das transformações que sofrem. Esse duplo movimento articula restauração e reprodução: restauração daquilo que foi obscurecido ou esquecido, sem a pretensão de uma totalidade definitiva, mas reconhecendo a abertura inerente ao processo histórico; e reprodução como a reativação de formas e condições históricas, não como mera

repetição, mas como uma reformulação crítica que evidencia o vir-a-ser (a pré e pós história) dos fenômenos no Ser das ideias.

Dessa forma, o conceito de origem em Benjamin oferece uma abordagem que contrasta com as correntes historiográficas predominantes de sua época, conduzindo a uma reflexão que culmina na formulação de duas categorias históricas fundamentais: história natural (*Natürliche Geschichte*) e história-natureza (*Naturgeschichte*).

Na formulação benjaminiana, o conceito de história natural (*Natürliche Geschichte*) destaca a temporalidade singular das obras de arte, que operam segundo uma lógica própria, independente das narrativas históricas convencionais. Esse conceito guarda relação com a noção clássica de *historia naturalis*, posteriormente retomada por Benjamin em seu ensaio sobre o contador de histórias<sup>408</sup>. Nesse sentido, a história não se estrutura por encadeamentos causais rígidos ou ordenações cronológicas preestabelecidas; ela se constrói como uma descrição detalhada e fiel da realidade, na qual os acontecimentos mais sutis e os grandes eventos coexistem sem hierarquias. O contador de histórias, ao registrar cada elemento como parte constitutiva do todo, evidencia que mesmo os fragmentos mais discretos desempenham um papel essencial na configuração do passado.

A história natural se configura como uma forma de história que permanece “não-contaminada pela vida dos homens”, ou seja, resiste às influências das interpretações teleológicas que tendem a moldar as narrativas históricas tradicionais. Com essa noção, Benjamin propõe um modelo que escapa às imposições de um tempo homogêneo e contínuo, permitindo que as obras sejam compreendidas em sua singularidade temporal.

A origem como história natural busca refletir sobre a relação entre a transformação histórica e a constituição das “ideias”. Nesse contexto, uma história “natural” não se limita à aparência ou à interpretação subjetiva, mas refere-se a uma estrutura subjacente à própria ideia, que confere coerência ao fenômeno histórico. Assim, Benjamin formula um modelo historiográfico que não apenas descreve o passado, mas também revela suas camadas ocultas, resgatando aquilo que, na transmissão da tradição, foi suprimido ou silenciado.

Já a formulação de “história-natureza” (*Naturgeschichte*) é abordada nos momentos em que Benjamin se refere à transformação do histórico em “passado” como um processo de naturalização. Esse percurso o conduz à problemática da “segunda natureza”, formulada por Lukács, que descreve uma realidade social historicamente construída, mas que se cristaliza como algo fixo e destituído de historicidade. Nesse estado de “história paralisada”, as dinâmicas

---

<sup>408</sup> BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. Trad. Patrícia Lavelle et ali. São Paulo: Hedra, 2020.

sociais são encobertas por uma aparência de inevitabilidade, dificultando o reconhecimento de sua origem contingente.

Benjamin rompe com essa condição ao realizar uma “inflexão ontológica”, na qual os escombros e fragmentos históricos, apresentados com uma aparente fixidez, tornam-se acessíveis sob a forma alegórica. A partir dessa perspectiva, ele contrapõe a transformação do histórico em natureza, revelando como a própria natureza pode ser compreendida como transitória e, portanto, histórica. Essa inversão dialética permite que Benjamin reinterprete as relações entre permanência e mutabilidade, introduzindo o conceito de história-natureza como uma chave de leitura dos elementos mítico-arcaicos presentes na história.

A reabilitação da alegoria torna-se, assim, central em seu pensamento, pois oferece um meio de decifrar e desvelar a verdade histórica por meio da transitoriedade dos signos. A alegoria não é reduzida a uma coleção de signos arbitrários; ao contrário, constitui uma estrutura expressiva que conecta o manifestado ao significado, revelando uma relação histórica essencial. Como sintetiza Adorno, trata-se de uma conexão entre “o que se manifesta – a natureza – e o que é significado – a transitoriedade”<sup>409</sup>.

Ao articular os conceitos de história-natureza e alegoria, Benjamin reformula a tarefa da filosofia da história, concebendo-a como um exercício dialético que integra e tensiona os elementos históricos e naturais. Essa abordagem rompe com os pressupostos idealistas e questiona a centralidade do sujeito na construção histórica, substituindo-a por uma interpretação que privilegia a concretude dos fenômenos e a multiplicidade de significados. Em oposição à narrativa linear e teleológica, Benjamin propõe uma concepção de história e cultura que se define pela abertura ao múltiplo e pela atenção à complexidade de suas manifestações.

Essa reflexão também oferece uma alternativa à tentativa de Goethe e do romantismo de solucionar o problema da representação na obra de arte. No primeiro caso, isso se dá pela noção de reconciliação e redenção; no segundo, pela articulação entre o sensível e o suprasensível. Ambas as abordagens convergem na formulação estética do símbolo, que busca unificar essas questões em uma estrutura coesa e harmônica.

Para Benjamin, o uso do símbolo em Goethe é problemático pois, embora pretenda instaurar uma harmonia orgânica, essa unidade se revela ilusória. A tentativa de conferir um sentido absoluto à beleza, por meio de uma representação que almeja manifestar o divino, acaba por deformá-la. Esse gesto estético, obscurece as contradições internas da obra, impondo uma coerência artificial ao que, na experiência estética, deveria permanecer dinâmico e aberto.

---

<sup>409</sup> ADORNO, 2018, p. 473.



Assim, em vez de oferecer uma mediação transparente entre o sensível e o suprassensível, o símbolo goethiano projeta uma imagem estetizada da totalidade que encobre as tensões inerentes à própria obra de arte.

No romantismo, a busca por um refúgio contra os efeitos do tempo sobre o significado resulta na formulação problemática do símbolo, cuja aparente simultaneidade entre o particular e o universal sugere uma substancialidade que, para Benjamin, revela-se ilusória. A alegoria, em contraste, insere o tempo como elemento essencial. O símbolo manifesta apenas de forma efêmera o significado a que remete, enquanto a alegoria expõe a transitoriedade da experiência e a separação irreduzível entre o signo e sua origem. Para Benjamin, essa exposição equivale à revelação da história humana como um processo de decadência – figurado na *facies hippocratica* da história, o “lugar da caveira” [*Schädelstätte*] – que conduz a um autoconhecimento negativo e destabilizador para o sujeito.

Na estética romântica, o símbolo atua como um mecanismo de defesa contra a transitoriedade, preservando a ilusão de uma identidade estável e evitando o enfrentamento direto com a desintegração imposta pelo tempo. Ao postular uma unidade harmônica, ele oculta a cisão entre significado e expressão, que a alegoria, por sua vez, torna explícita. É nesse contraste que se insere a análise de Benjamin sobre a forma artística dos *Trauerspiele*: ao contrário do símbolo, que sugere uma totalidade orgânica, a alegoria revela-se como uma escrita fragmentária e amorfa, refletindo a condição moderna de ruína e dispersão. Dessa forma, Benjamin não apenas reabilita a alegoria como forma expressiva, mas a transforma em um modo de leitura privilegiado para compreender a crise da experiência na modernidade.

Na crítica de Benjamin ao romantismo, manifesta-se uma tensão produtiva entre recusa e assimilação. De um lado, ele refuta veementemente as concepções que desqualificam a alegoria, adotando, em certos momentos, um tom polêmico para contestar a tradição que a reduz a um mero artifício de designação. De outro, reconhece que o romantismo não constitui um período de total cegueira teórica em relação à tensão entre linguagem e escrita, elemento central na problematização da alegoria. Pelo contrário, identifica nele formulações pontuais que, em alguns aspectos, dialogam com sua própria compreensão da alegoria barroca. Dessa maneira, sua abordagem não se limita a uma rejeição categórica, mas opera por meio de um movimento dialético, em que a crítica às limitações românticas se entrelaça com a reelaboração seletiva de suas contribuições mais significativas.

Ainda assim, para Benjamin, é no barroco, mais do que no romantismo, que se configura a verdadeira antítese do classicismo. Enquanto o romantismo busca superar as fraturas da arte por meio de reconciliações ilusórias ou experiências místicas de redenção, o barroco enfrenta

essa cisão por meio da exegese alegórica, articulando dialeticamente o sagrado e o profano. No contexto barroco, valoriza-se o momento simbólico da palavra, não como uma síntese harmonizadora, mas como um jogo dinâmico de tensões em que a forma e o conteúdo se integram pela oscilação entre extremos. A alegoria emerge como uma chave interpretativa para compreender o *Trauerspiel* como a expressão de uma história alheia ao controle humano (mutável) e como reflexo da impossibilidade de redenção característica da modernidade.

Essa impossibilidade de conferir um sentido unívoco à história remete diretamente à noção de história-natureza (*Naturgeschichte*). A alegoria, longe de consolidar uma visão fixa da história, expõe o caráter transitório da natureza, desmantelando a aparência de imutabilidade que a história frequentemente assume. É na ruína e no fragmento que se abre a possibilidade de significação, revelando a historicidade latente nos vestígios do que já foi. Dessa forma, a dialética alegórica emerge como o instrumento central pelo qual Benjamin desfaz as ilusões de permanência e reconfigura a relação entre história e natureza. Essa articulação conceitual constitui a base sobre a qual este trabalho desenvolveu suas reflexões.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “A Atualidade da Filosofia”. In: *Primeiros escritos filosóficos*. Traduzido por Verlaine de Freitas, São Paulo, Editora Unesp, 2018.
- ADORNO, Theodor W. “Ideia de História Natural”. In: *Primeiros escritos filosóficos*. Traduzido por Verlaine de Freitas, São Paulo, Editora Unesp, 2018.
- ADORNO, Theodor W. “Parataxis – a lírica tardia de Hölderlin”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ANDRADE, João Paulo. “Apresentação da tradução do ‘Curso de Adorno sobre Origem do drama barroco alemão, de Benjamin, no semestre de verão de 1932. Atas.’”. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 531-534.
- BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Org. Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*; Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo, Duas Cidades, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin Literatura*. Tradução, organização e prefácio: Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis, SC: Cultura e Bárbarie, 2023.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco Alemão*. Tradução e apresentação: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, in: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Editora 34. Organização e tradução: Jeanne Marie Gagnebin, Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, p. 49-75, 2011.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana”. *Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, p. 9-27, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin Briefe I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.
- BERDET, Marc. Símbolo y alegoría o redención y melancolía: Estética del barroco según Walter Benjamin. *Revista de filosofía*, v. 74, p. 21-40, 2018.
- WITTE, Bernd. Walter Benjamin: uma biografia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOLLE, Willi (Org.). Apresentação à coletânea de textos: Walter Benjamin. Documentos de cultura. Documentos de barbárie (Escritos escolhidos), São Paulo: Cultrix, 1986.

BOLLE, Willi. A modernidade como 'Trauerspiel'. Representação da história em W. Benjamin, 'Origem do drama barroco alemão'. *Revista de História*, n. 119, p. 43-68, 1988.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. México, Siglo XXI de España, 1981.

CAMPE, Rüdiger. "Continuing Forms: Allegory and Translatio Imperii in Caspar von Lohenstein and Johann Wolfgang von Goethe." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 77, no. 2 (2002): 128-45. doi:10.1080/00168890209597862.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume II, 3. ed. -- Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CASTRO, Claudia. *Alquimia da Crítica*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 2014.

CHAVES, Ernani. Característica de Walter Benjamin, por Jeanne Marie Gagnebin. *Cadernos Benjaminianos*, [S.l.], n. 7, p. 13-25, dez. 2013. ISSN 2179-8478. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/6028>>. Acesso em: 26 jul. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.7.13-25>.

DAMIÃO, Carla Milani. Anti-classicismo, mística judaica, símbolo e alegoria. *Cadernos Benjaminianos*, n. 7, p. 55-69, 2013.

DE MAN, Paul. *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. London: Routledge, 2013.

FROMMHOLZ, Rüdiger, "Haugwitz, Adolph von" em: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), pp. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd100352952.html#ndbcontent>

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista. *Trans/Form/Ação*, v. 34, p. 137-154, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza". *Kriterion: Revista de filosofia*, v. 46, p. 183-190, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2013.

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

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Ed. Hedra, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo (USP), n.2, volume 2, 2001.

HANSSEN, Beatrice. "Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung Des Deutschen Trauerspiels." *MLN*, vol. 110, no. 4, 1995, pp. 809–833. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3251205>. Accessed 15 Mar. 2024.

HANSSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Univ of California Press, 1998.

LACIS, Asja; CASINI-ROPA, Eugenia. *Professione: rivoluzionaria*. Feltrinelli Editore, 1976.

LINDNER, Burkhardt. "Alegoría". In: *Conceptos de Walter Benjamin*, Michael Opitz y Erdmunt Wizisla (eds.), Buenos Aires, Las cuarenta 2014, p. 17-82.

PINHEIRO MACHADO, Francisco de A. *Imanência e história a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Editora UFMG, 2004.

MENKE, Bettine. Allegorie: "Ostentation der Faktur 'und Theorie'". Einleitung. Ulla Haselstein (Hg.): *Allegorie*. Berlin/Boston: de Gruyter, p. 113-135, 2016.

MENKE, Bettine. *Das Trauerspiel-Buch: Der Souverän-das Trauerspiel-Konstellationen-Ruinen*. Bielefeld: Transcript, 2010.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

"Retrato de um poeta Barroco [Andreas Gryphius]" In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin Literatura*. Tradução, organização e prefácio: Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis, SC: Cultura e Bárbarie, 2023.

REYEN (Drama). Bedeutung und Merkmale. Disponível em: <<https://wortwuchs.net/reyen/>>. Acesso em: 16 maio. 2024.

ROBERTSON, Ritchie. LOHENSTEIN'S SOPHONISBE: A Vindication of the Heroine. *Nordic Journal of Renaissance Studies*, v. 20, 2023.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter (Ed.). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense, 1984.

SAGNOL, Marc. "Tragique et tristesse chez Benjamin". In: *La tragédie baroque en Allemagne*, 1995, p. 727-744.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

SCRAMIM, Susana. "Cartas ao humanismo". In: BENJAMIN, WALTER. *Gente Alemã*. Uma série de cartas. Tradução de Daniel Martineschen. Florianópolis: Editora Nave, 2020).

STEINER, Uwe. “Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung”, in *Daphnis* 18, 1989, p. 641-701.

STEINER, Uwe. “Die Problematik der Kunst: Kritik und allegorisches Kunstwerk” In: *Walter Benjamin: An Introduction to his work and thought*. University of Chicago Press, 2010.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Zahar, 2004.

TIEDEMANN, Rolf (org.) et al. “Curso de Adorno sobre Origem do drama barroco alemão, de Benjamin, no semestre de verão de 1932. Atas”. Tradução de João Paulo Andrade. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 535-575.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa, Edições 70, 1979.

UDERMAN, L.. “A rejeição de Walter Benjamin à filosofia de Martin Buber: acerca de mito e linguagem”. *Phenomenology, Humanities and Sciences*, 5(2), 2024, p. 103–114. <https://doi.org/10.62506/phs.v5i2.194>