



Alegoria como Conceito: Uma Leitura Benjaminiana do Barroco

Zahira Souki Cordeiro

Universidade FUMEC

Coordenadora do Curso de Pós- Graduação em Arte Contemporânea - IEC

Dentro da perspectiva de uma análise tradicional, presa ainda nos conceitos tanto clássicos como românticos, o Barroco tinha se originado de uma deformação. A palavra *Barroco* tem sido usualmente interpretada como originária do linguajar dos joalheiros, *barrueco*, para designar pérolas irregulares. Existem, no entanto, outras possibilidades etimológicas. Entre elas, a de ser uma palavra proveniente de um silogismo imperfeito ou da palavra grega *baros*, que significa peso. Mas, qualquer que tenha sido a sua origem, ela sempre manteve a idéia de deformação. Esse significado foi, de tal forma tomado como a própria essência do fenômeno Barroco, que qualquer tentativa de redefinição irremediavelmente fracassava.

O modelo crítico que definiu o Barroco como uma degeneração do clássico inspirou-se na *Poética* de Aristóteles. Foi, no entanto, no exame dos detalhes do drama barroco alemão – *Trauerspiel* – que Walter Benjamin pôde perceber a inadequação entre o que o modelo aristotélico propunha e as intenções ali contidas. Mesmo que pudessem ser reconhecidos alguns elementos aristotélicos no Barroco, as diferenças existentes entre eles são mais significativas do que as semelhanças.

A força desta definição do Barroco como deformação foi capaz de manter os códigos estéticos do Renascimento intocados, de modo a obrigá-lo a ser o lugar de acolhimento das extravagâncias expulsas das propostas de perfeição do mundo clássico. Mantinha, assim, interditado o acesso à verdadeira intenção estética do Barroco.

Um estilo era definido a partir de um agrupamento de características semelhantes, que acabava por conduzir a um conceito definitivo e inquestionável. Essa tradição satisfazia eficientemente qualquer análise que vinculasse parâmetros renascentistas à obra, e a idéia de perfeição permanecia salva. O caráter disperso do Barroco era então visto como um segmento mal acabado do Renascimento. Assim, proveniente de uma rigidez metodológica, a sua análise estética permaneceria superficial, aquém de suas possibilidades desveladoras. O Barroco caminhou desse modo na dependência de parâmetros renascentistas, sofrendo com isso uma discriminação e um desconhecimento que Benjamin propõe resgatar.

Foi por não compactuar com a crença de que a verdade possa se dar somente por meio de uma análise dedutiva, exaustiva e coerente de um estilo que Benjamin pôde construir um esquema teórico visando a ultrapassar os anteriores, presos aos critérios clássicos. A idéia de que o Barroco seria uma deformação do Renascimento confirmava-o sempre como fenômeno derivado; como consequência, a sua singularidade era perdida. “Para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo

necessária.”¹ Acolhendo detalhes, Benjamin revelou que estes, além de organizar o conceito de Barroco, traziam a idéia de Barroco.

Partindo da hipótese de que a idéia é algo lingüístico, Benjamin desenvolveu a questão da idéia de Barroco oposta ao conceito de Barroco como simplesmente gênero artístico. Ele suspeitou que haveria na palavra *barroco* um elemento essencial ainda não desvelado, a despeito de seu aspecto semântico. “A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra”.² Dessa forma, ele atribuiu à palavra *barroco* a responsabilidade de conduzi-lo a uma possível revelação da essência barroca.

Na visão benjaminiana, o conceito tem a função de mediar as particularidades de um fenômeno e remetê-lo à universalidade da idéia. Assim, o conceito de barroco é o mediador da idéia de barroco. Por essa mediação, são recolhidas as particularidades do fenômeno e, assim, é dada a elas uma unidade lógica. As idéias permanecem obscurecidas até que os fenômenos as reconheçam. Mas isso não se dá diretamente, é necessária a mediação do conceito. Entre idéia e fenômeno, há o trabalho do conceito.

É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as idéias.³

Benjamin acreditava que as palavras, sofrendo um processo de desgaste, acabavam por distanciar o seu significado atual da origem, guardando dela somente um rastro. O processo histórico que alienava o sentido inicial das palavras, deformando-o, limitava-as ao seu sentido literal, com a função meramente comunicativa. As palavras perdiam, assim, o seu poder adâmico de nomear o fenômeno. Barroco, longe de significar deformação, remete ao conteúdo estético singular do fenômeno descrito pela palavra *barroco*. A idéia que é recuperada no Barroco, recupera também a sua forma de expressão, a alegoria. O poder de nomeação da palavra alegórica é, neste mesmo movimento, também, recuperado.

A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que , o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior. Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada, retrospectivamente, para a percepção original.⁴

A volta à origem do drama barroco corresponde à volta à origem da palavra *barroco*, na intenção de resgatar a unidade obscurecida pelos vícios ocasionados pela abordagem classificatória, que se perdia numa redundância estilística. A redenção de uma idéia está em sua nomeação; as coisas poderiam ser salvas se chamadas pelo seu nome original.

Do ponto de vista da pesquisa estética, Benjamin viu em autores secundários e detalhes desordenados de obras esparsas, a oportunidade de explicitar as categorias estéticas do drama barroco alemão. “Nesse sentido, ela [a pesquisa] atribui a mesma importância aos autores menores, cuja obra muitas vezes concentra o máximo de extravagância, que os autores principais”.⁵ Essa abordagem do drama barroco, que normalmente é tomada como um traço de um estilo literário de Benjamin, baseia-se no emprego do conceito de *mônada*⁶. Utilizando esse conceito, o autor constatou que existia uma lógica barroca, desconhecida ainda pelos historiadores da arte.

A hipótese de que as coisas podem ser salvas da dispersão, por meio da nomeação, fez com que a recuperação do Barroco pudesse se dar quando identificado com uma forma fragmentada de

¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 55.

² *Ibidem*. p. 58.

³ *Ibidem*. p. 57.

⁴ *Ibidem*. p. 59.

⁵ *Ibidem*. p. 82.

expressão. Essa o resgataria de qualquer definição de imperfeição em relação ao clássico, ao mesmo tempo em que acolheria os inúmeros elementos opostos nele existentes, organizando-os e dando-lhes uma significação original e mais intensa.

O valor das línguas históricas está em aludirem, mimeticamente, à língua pura, mas essa função alusiva supõe a desarticulação da frase, a fim de libertar a palavra para uma ordem além da significação. Como no barroco, a linguagem deve ser "fragmentada, para que seus estilhaços possam aceder a uma expressão mais nova e mais intensa... Como seus fragmentos, a linguagem partida deixou de ser mera comunicação."⁷

Foi o conceito de mônada que trouxe os recursos teóricos que permitiriam a Benjamin desvincular o Renascimento do Barroco. Recuperar o detalhe, o disperso, como um caminho para a conquista da autonomia estética do Barroco, explicitando a sua pujança, não era uma simples passagem do particular ao geral, por um salto indutivo, mas uma tentativa de mostrar que o todo está contido na parte. "A título de antecipação podemos dizer que a originalidade estilística desse drama era incomparavelmente mais perceptível nos detalhes que no todo."⁸

Enquanto a crítica tradicional, a partir do todo, classificava o detalhe, Benjamin opera uma inversão: a analogia com o conceito de mônada podia mostrar que a parte espelhava o todo. Todo nunca esgotado, sempre recuperável, mantendo, portanto, o seu poder de descoberta. O Barroco, longe de apontar para uma estética imutável, vem destituir a majestade dos conceitos predominantes na arte.

O impulso intuitivo que levou Benjamin até o conceito de mônada foi o mesmo que o levou até o conceito de constelação. Esse conceito, ele o buscou na astronomia, de modo a construir uma imagem teórica capaz de organizar a aplicação do conceito de mônada. "Cada idéia é um sol, e se relaciona com outras idéias como os sóis se relacionam entre si. A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências."⁹ Na constelação, existe pois um jogo entre os elementos, num relacionamento extremamente dialético, que resulta no surgimento de uma unidade ainda desconhecida. "Sendo as idéias comparadas a estrelas, (...) cada uma ilumina todas as outras e é por elas iluminada, bem como obscurecida, num lusco-fusco constante."¹⁰

A semelhança entre o relacionamento de elementos numa constelação e os detalhes que compõem uma obra barroca, uma vez admitida, dotou esses elementos de uma capacidade de identificar a realidade ali contida como numa mônada. O movimento se dá da constelação à mônada e desta à constelação, num embricamento dinâmico.

Tendo em vista que a produção dramática não é excessiva, essa pesquisa não deve se preocupar com a identificação de escolas, épocas, extratos de obras individuais, procedimento legítimo, quando se trata de uma história de literatura. Em vez disso, ela se deixa guiar pelo pressuposto de que os elementos aparentemente difusos e heterogêneos vão acabar se unindo, nos conceitos adequados, como partes integrantes de uma síntese.¹¹

Amparado pela teoria que permitia acolher os mais dispersos e extravagantes elementos que compõem o drama barroco alemão, foi possível, mediada pelo conceito, a elevar o fenômeno à universalidade da idéia.

O *Trauerspiel* (*Trauer* – luto, *Spiel* - jogo) foi o fenômeno escolhido por Benjamin para comprovar sua teoria das idéias. Esse percurso, que é uma volta ao significado original do drama barroco alemão, acaba por organizar a infinidade de espetáculos lutosos, contidos naquela manifestação artística, que simplesmente tinham sido expulsas como extravagantes.

⁶ Benjamin parte do conceito de mônada baseado na afirmativa de Leibniz de que o universo é constituído por substâncias simples ou mônadas inextensas. Cada mônada contém a representação de todo o universo.

⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*, p. 152.

⁸ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 83.

⁹ *Ibidem.* p. 56-60.

¹⁰ KOTHE, Flávio René. *Para Ler Benjamin*, p. 108.

¹¹ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 81-82.

A função mediadora da alegoria permitiu explicitar a relação entre a idéia, unidade virtual dos fragmentos, origem do fenômeno, que permanece como pura possibilidade, e o fenômeno, o drama barroco, que representa a idéia, retirando-a da obscuridade. Resta ainda mostrar, a partir da estrutura da concepção barroca da história, a intensidade expressiva da alegoria barroca.

Para Benjamin, o luto está no cerne da alegoria barroca; somente esta forma de expressão pode representar a sensação de esmagamento vivida pelo homem barroco. Cercado pelas ruínas de um século de guerras, principalmente pela guerra dos Trinta Anos, o homem do século XVII vê por todos os lados a fugacidade e o martírio. Mundo fechado e triste, onde a morte reina absoluta. Tudo ali fala da força esmagadora da natureza, de seu inescapável fim. É desse material que o alegorista vai retirar os fragmentos mudos para reanimá-los, dando-lhes uma nova significação. As coisas, sob esse olhar enlutado, tendo perdido a sua ligação com o mundo, o seu sentido orgânico, reaparecem para o alegorista como um enigma. "O luto é um estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática".¹²

O homem decaído, expulso do paraíso, é um homem culpado, e nessa culpa, arrasta consigo a natureza. Ele a vê como o enlutado vê o mundo depois da perda de seu objeto e com ela não se conforma. Essa é a mesma ambivalência do melancólico frente às coisas. Para o melancólico, as coisas perdem suas irradiações com o mundo, retirando-se do fluxo contínuo no qual estavam imersas. Em outras palavras, as coisas para ele perdem suas significações naturais. Para o melancólico, as coisas se tornam mudas. Mas, ao mesmo tempo em que as coisas perdem suas significações, elas se tornam enigmáticas; exigindo, dessa forma, uma nova significação. É pela alegoria que esse homem decaído irá procurar se salvar. Pela alegoria ele dará voz à natureza. E assim tentará repetir o ato adamítico de, ao nomear as coisas, significá-las.

A culpa é imanente tanto ao contemplativo alegórico, que trai o mundo por causa de seu saber, como aos próprios objetos de sua contemplação (...) Por ser muda a natureza decaída é triste. Mas a inversão dessa frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda.¹³

A alegoria não é uma convenção de uma expressão. O alegorista mantém com o objeto uma relação afetiva. Cada coisa pode significar qualquer outra; no entanto, a escolha de determinado suporte de significação é feita a partir de um sentimento que "reanima o mundo vazio": o luto. Quanto mais profundo esse sentimento, mais profunda a culpa e, quanto mais a natureza é sentida como culpada, "...mais imperativa se torna sua interpretação alegórica, que representa apesar de tudo a única redenção possível."¹⁴ Desse modo, "...esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica."¹⁵

A salvação prometida na Contra-Reforma encontra na alegoria a sua mediação com o mundo, "posto aduaneiro da morte"¹⁶. As obras desse mundo, lugar da expiação da culpa, recebem da teologia o seu sentido através da alegoria. É nela que os dois planos, teologia e política, se entrelaçam, resultando numa resolução do sagrado no profano. Na verdade, é um protesto da vida contra o luto. Só a alegoria poderia obrigar o fragmento morto a ressuscitar num novo significado, sempre renovado.

O tema da alegoria barroca é a morte. Ao dizer o outro, quer dizer sempre o mesmo: a morte. A visão barroca quer mostrar "(...)a história como história mundial do sofrimento", o que a leva a preferir os "...episódios do declínio."¹⁷ A morte é o destino irrecusável do declínio. A morte não traz o elemento agonal do herói trágico, mas traz a resignação de um destino impossível de ser desafiado, ao qual só resta submeter-se. No drama barroco, tem-se a plena consciência de que o mundo "...nada vale e nada

¹² BENJAMIN. *Op. cit.* p. 162.

¹³ *Ibidem.* p. 247.

¹⁴ *Ibidem.* p. 248.

¹⁵ *Ibidem.* p. 197.

¹⁶ *Ibidem.* p. 181.

¹⁷ *Ibidem.* p. 188.

significa.”¹⁸ A vida é um teatro, um sonho, *Trauerspiel*, um jogo de luto. Como personagem principal, a morte precisa ser intensificada por todos os meios. “Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação”.¹⁹

Se a morte é o tema da alegoria, é também o seu processo. Como processo, a alegoria vive do fragmento morto; mata as relações orgânicas do objeto, para dar-lhe um novo significado, para salvá-lo da fugacidade. Desse modo, o alegorista é o mestre na *ars inveniendi*, capaz de “manipular modelos soberanamente”.²⁰ Longe de ser uma mera ilustração, como pensavam os românticos, a alegoria é o instrumento de invenção que permite recuperar um sentido imperceptível naquilo que é manifesto. A melancolia torna as coisas sem sentido, enigmáticas, e por isso mesmo exigem decifração. O mundo do melancólico se afasta do mundo tranqüilo e transparente das coisas nas suas ligações orgânicas. Retirando-as de seu contexto, matando-as para seu mundo orgânico, as coisas, como ruínas, estão preparadas para o alegorista. “Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta ao seu bel prazer.”²¹

Enfim, a alegoria é um processo no qual as coisas são ao mesmo tempo desvalorizadas e exaltadas. As coisas expressam, é verdade, qualidades abstratas, mas, ao expressá-las, o fazem remetendo para o inexprimível. O ato de expressar produz uma descoberta, algo de novo é dito sobre aquilo que é expresso. Nas mãos do alegorista, “(...) a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema ele a venera.”²² E nisso consiste o fato de ser “a alegoria (...) o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite.”²³

A morte, portanto, é o princípio organizador da alegoria barroca. Em torno dela, gravitam não só o seu processo construtivo como as suas relações com a história. É a morte, assim, que faz a mediação entre a alegoria e a concepção barroca da história. Esta, experienciada como imanência absoluta, foi vivida em um de seus pólos: a história como natureza, lugar onde domina o destino cego da destruição e cujo fim irrecusável é a morte.

A concepção barroca da história foi também vivida como política, como história estabilizada, uma anti-história, promessa utópica de refúgio contra as ameaças da própria história, isto é, da rebelião, da anarquia e da morte. A política foi vista como a possibilidade de resgatar um tempo paradisíaco, tempo pontual, isento de destruição. A relação entre a história estabilizada e a alegoria se dá pela mediação do significado. É o significado, na alegoria, que salva a criatura da história. Salvação homóloga à salvação profana do príncipe. Como o príncipe que usa o arbítrio, no regime de exceção, para instalar o refúgio, o alegorista usa o significado para retirar o fragmento de sua enigmática mudez, na qual foram lançadas as coisas pelo seu olhar melancólico. “O gesto que procura desse modo apropriar-se da significação é idêntico ao que procura distorcer violentamente a história”.²⁴ O alegorista opõe à linguagem literal, datada, perecível, a linguagem da significação, intemporal.

Debatendo-se na imanência absoluta, num mundo vazio, despossuído de significações, o homem do século XVII encontrou na alegoria a sua linguagem. Ele pôde assim recolher o material à sua disposição devido à sua época: as ruínas que o rodeavam. Mas as ruínas são incapazes de expulsar dos homens a idéia de salvação. Nem mesmo a Contra-Reforma, colocando-se como única mediação entre

¹⁸ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 135.

¹⁹ *Ibidem.* p. 188.

²⁰ *Ibidem.* p. 201.

²¹ *Ibidem.* p. 205.

²² *Ibidem.* p. 206.

²³ *Ibidem.* p. 207.

²⁴ *Ibidem.* p. 132.

os homens e a salvação, conseguiu apagar "(...) sumariamente os deuses na memória dos fiéis".²⁵ A salvação não estava apenas na Igreja; forças divinas teimavam em sair de cada ação, cada acontecimento, cada fragmento. Os homens relutavam em deixar as coisas entregues a si mesmas.

É a alegoria, na sua alternância lúdica construída sobre a diferença entre o visível e o invisível, que vai permitir que se reduza a multiplicidade sem sentido do mundo enlutado a uma unidade ideal; "Pois a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria."²⁶ A vida ativa, na qual se desenrola a história dos homens, e a visão salvífica, promessa do repouso, encontram a unidade na linguagem alegórica. "A alegoria se instala mais duramente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente".²⁷ O efêmero, horizonte de um mundo no qual qualquer permanência tinha sido excluída, foi tomado, na visão barroca, como imanência absoluta. A profunda tristeza advinda dessa fatalidade vai encontrar, nos jogos de luto, *Trauerspiel*, a sua expressão e seu alívio.

A insatisfação do efêmero só podia resultar no grandioso. Magnificar é a tentativa de se opor ao fluxo histórico da natureza decaída. "A tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas".²⁸ Por meio do grandioso, a obra barroca quer "unicamente durar" e prender-se "(...) com todas as forças ao eterno."²⁹ Nela não há lugar para o pequeno, para o íntimo. Ao personificar o mundo das coisas, o Barroco queria, nesse sentido, cobri-lo de imponência. O instante, para ser vivido como eterno, precisa de ser magnificado até o bombástico. O que disso resulta é a pompa, a ostentação, a profusão, a exuberância.

Esse ambiente impregnado de exuberância, sufocante, cujo fim é a estupefação, está sempre propenso a um envelhecimento rápido. Sob o olhar do melancólico "...a pomposa ostentação com que o objeto banal parece irromper das profundidades da alegoria logo reassume seu triste aspecto cotidiano."³⁰ Por isso o alegorista está obrigado a uma busca incessante do novo. Busca que opera na direção de intensificar os extremos: catástrofe e apoteose. As cenas de morticínio, de cadáveres esquartejados, convivendo ao lado da pomposidade mostrada nos mantos, no coro, na música, no abrir e fechar das cortinas, se tornam cada vez mais comuns. A intenção é produzir uma impressão esmagadora. Intenção que leva a um delírio emblemático: "(...) a sala do trono se transforma em cárcere, a alcova em sepultura, a coroa em grinalda de cipreste sangrento".³¹

No esforço de incorporar a fatalidade do destino, o drama barroco recorre ao adereço como um recurso de intensificação das paixões e das contingências. As coisas, como o homem, estão sujeitas também ao destino: "(...) sob a lei comum da fatalidade, manifesta-se a natureza do homem em suas paixões cegas e das coisas em sua contingência".³² Na esfera da culpa, entranhada na história vivida como natureza cega, o adereço é o "sinal precursor da morte",³³ e um fatídico adereço cênico, introduzido na ação como "...uma agulha sismográfica, que anuncia as vibrações passionais."³⁴ As coisas adquirem, assim, apesar de aparentemente mortas, poder sobre a vida humana. O ciúme pode ser tão afiado e manejável como o punhal que alegoricamente o incorpora. As paixões não motivam as ações: estas se submetem ao destino. Não é o sujeito tomado pelo ciúme que maneja o punhal, mas é pelo próprio ciúme que o destino cumpre a sua tarefa. O adereço não é, portanto, um mero adorno, um apêndice decorativo. Nele se incorporam "(...) os sonhos, as aparições espectrais, os terrores do fim".³⁵

²⁵ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 246.

²⁶ *Ibidem.* p. 246.

²⁷ *Ibidem.* p. 247.

²⁸ *Ibidem.* p. 202.

²⁹ *Ibidem.* p. 202.

³⁰ *Ibidem.* p. 246.

³¹ *Ibidem.* p. 254.

³² *Ibidem.* p. 155.

³³ *Ibidem.* p. 155.

³⁴ *Ibidem.* p. 155.

³⁵ *Ibidem.* p. 157.

Numa vida que se transformou na imagem da morte, é o "(...) cadáver, o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco do século XVII. Sem ele, as apoteoses seriam praticamente inconcebíveis".³⁶ A morte é o momento supremo no qual o profano se encontra com o sagrado. O corpo atinge a plenitude de seus direitos na morte, momento de sua liberação, por isso "(...) a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver".³⁷

O homem do século XVII, vivenciando a imanência absoluta, a partir de um horizonte de fragmentos, da fugacidade, do efêmero, mantendo uma relação íntima com a morte, descobre na alegoria a linguagem adequada para expressar o seu mundo. "O estado de espírito que nele predomina é o luto, que gera a alegoria, e constitui o seu conteúdo".³⁸ Mas a própria expressão desse mundo se converte na chave de um saber oculto. A melancolia e a culpa revelam o seu lado cognitivo. Sob o olhar do melancólico, o objeto culpabilizado é incapaz de ter uma significação própria,

(...) 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.³⁹

O homem medieval já tinha ligado a matéria e o demoníaco, por isso o saber só poderia ser um saber culpado. Mas, atraído pelas promessas demoníacas de uma espiritualidade absoluta, sem Deus e ligada à matéria, o alegorista é seduzido pela "...ilusão da liberdade, na investigação do proibido"; pela "...ilusão da autonomia, no ato de segregar-se da comunidade dos crentes"; e pela "...ilusão do infinito, no abismo vazio do Mal."⁴⁰ A eficácia do drama barroco é justamente esta: mostrar a sedução do alegorista por elementos antagônicos.

Nenhuma outra linguagem, senão a alegórica, saberia recolher o que estava à disposição do homem do século XVII: uma sensação de esmagamento. Sensação que vinha do fato de ele estar rodeado de fragmentos sem sentido, e à mercê de uma transitoriedade que permanece sempre com a última palavra. Por todos os lados ele só vê o transitório: "(...) o homem passa pela terra sem deixar vestígios, como o riso pelo rosto, ou o canto dos pássaros pelos bosques."⁴¹

O homem emudecido do século XVII, submetido ao esmagamento de um mundo fechado, sufocante, encontra na alegoria uma esperança, uma linguagem que lhe devolva a voz. "A criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas".⁴² A alegoria resolve o enigma daquilo que se fragmentou sob o peso de um mundo vazio, do mais disperso, do mais extinto. Originada "(...) no contraste entre uma *physis* culpada, instituída pelo Cristianismo, e uma *natura deorum* mais pura, que se encarnava no Pantheon",⁴³ ela vai permitir ao alegorista uma reviravolta: de um mundo sinistro, que significa a morte e o inferno, mundo da imanência absoluta, para um outro, sagrado e redimido; mesmo que essa redenção se dê como ilusão na linguagem infernal do alegorista, no seu intelectualismo, no seu poder de significar.

...a mudez da matéria é vencida. Justamente no riso, a matéria se espiritualiza de forma exuberante, distorcida de modo altamente excêntrico. Ela se torna tão espiritual, que vai muito além da linguagem. Ela quer chegar mais alto, e termina na gargalhada estridente.⁴⁴

³⁶ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 242.

³⁷ *Ibidem.* p. 241.

³⁸ *Ibidem.* p. 253.

³⁹ *Ibidem.* p. 205.

⁴⁰ *Ibidem.* p. 253.

⁴¹ *Ibidem.* p. 144.

⁴² *Ibidem.* p. 250.

⁴³ *Ibidem.* p. 249.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 250.



Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense. 1984.
- KOTHE, Flávio . *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*, itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.