

2.2

Crítica e morte no drama barroco

Se a noção de alegoria permitiu a Walter Benjamin reconhecer uma determinada postura criativa com relação aos elementos da tradição, resultando em uma nova forma artística diferente da tragédia, isso se ligou, necessariamente, a uma nova concepção de crítica de arte, na mesma medida, alegórica. Para abrir mão da expectativa classicista de encontrar, nas obras de arte produzidas na modernidade alemã, o mesmo modelo extraído da antiguidade grega, naquilo que Benjamin chamou de símbolo harmônico, era preciso desenvolver uma outra consideração acerca da recepção e, agora também, da reflexão despertada pela arte.

Com o conceito de alegoria, Benjamin se contrapõe à visão canônica e dogmática segundo a qual a consideração sobre arte seria feita por um conhecedor das regras, apto a avaliar as obras conforme uma perspectiva normativa, e assim julgar se elas são boas ou ruins, na medida em que correspondam ou não às regras prévias. Do ponto de vista da obediência aos padrões estéticos, a alegoria contraria a busca pela perfeição clássica. Para uma obra marcada pela imperfeição e pela incompletude, fragmentária já de saída, a crítica é entendida justamente como seu acabamento.

Em fragmento da coletânea *Pólen*, publicada em 1798, o pensador romântico Novalis notara que “só o incompleto pode ser concebido – pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fruído.”¹ Pois só o que não é completo de antemão, permite que se busque completá-lo ao se falar sobre ele, desdobrá-lo. Só o que não é perfeito, deixa espaço para que algo mais ainda possa ser dito. Se o símbolo esgota o sentido do que representa, a alegoria abre sentidos a partir daquilo que apresenta. Essa abertura se faz na ruptura da forma clássica e de sua ânsia totalizadora. Segundo o critério dogmático, que busca encaixe harmônico entre a temática de uma obra e a forma canônica pré-estabelecida, a abertura alegórica é sinônimo de falha, falta. De fato, ela é negativa. Mas essa negatividade desperta a crítica, gera reflexão.

¹ Novalis, *Pólen*: Fragmentos, diálogos, monólogo (São Paulo: Iluminuras, 2001), p. 154.

Não é por acaso a proximidade entre o fragmento de Novalis e a concepção de crítica alegórica formulada por Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*. Sua noção de crítica enquanto desdobramento da obra é, em grande medida, influenciada pelo Primeiro Romantismo Alemão. Também conhecido como Romantismo de Iena, este movimento singular se deu em um curto período de tempo, precisamente nos últimos anos do século XVIII e sua virada para o XIX, e teve como principais figuras Friedrich Schlegel e Novalis. Apesar de se tratar de um pequeno grupo, tais pensadores têm grande importância no que diz respeito a uma consideração mais filosófica da arte e, no inverso, uma forma mais poética de pensar a filosofia. Parte significativa de seu legado é constituída pelos fragmentos publicados nas revistas *Athenäum* e *Lyceum*, escritos coletivamente e sem distinções autorais. É sobre tais fragmentos que Benjamin vai se debruçar, prioritariamente, em seu estudo sobre a teoria romântica de criticabilidade da arte.

No livro *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, trabalho apresentado como sua tese de doutorado, Benjamin trata da busca romântica por aproximação entre filosofia e arte – ou simplesmente poesia, como costumavam chamar. Essa aproximação engendrou uma nova maneira de encarar a função daquele que critica as obras de arte, colocando em discussão as premissas para a elaboração de seu julgamento, bem como para a determinação de seu valor estético.

De início, Benjamin estabelece a diferença entre uma “crítica formalista”, na qual a avaliação da obra seria feita a partir de regras exteriores, resultando em um julgamento normativo, dogmático, e uma “crítica imanente”, na qual se partiria da contemplação da obra única, no que ela tem de mais singular, portanto, de heterogêneo. É este último tipo, considerado como acabamento da obra, que levará à compreensão de uma crítica de arte tão artística quanto a própria obra. O trabalho do crítico assemelha-se assim ao do filósofo e ao do artista, já que em ambos não deve haver regras prévias, método fixo a ser seguido na lida com o objeto. Isso porque filosofia e arte se dão numa construção na materialidade da linguagem. A abordagem de uma “tendência imanente”, que colocaria a crítica como uma espécie de autoconhecimento por parte da própria obra de arte, é fundamental para Benjamin. Essa compreensão de “uma crítica totalmente

outra”², não baseada em cânones, estará no centro de seu pensamento, como se comprova em vários de seus ensaios posteriores, como aqueles sobre as obras de Baudelaire e de Proust.

Na sua exposição sobre a teoria romântica da arte, Benjamin chama atenção para a importância do conceito de reflexão, “o tipo de pensamento mais frequente nos primeiros românticos”³. Derivado das considerações de Fichte sobre as formas de consciência do sujeito (o “Eu”), o conceito de reflexão permite conceber uma forma de pensamento que se volta sobre si mesmo, gerando de maneira imediata o autoconhecimento do sujeito que pensa, centro da reflexão. É o caráter imediato e infinito da atividade reflexiva que vai interessar aos primeiros românticos. Sua teoria do conhecimento teria encontrado, na infinitude do processo reflexivo, “graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão”⁴.

Como em um jogo de espelhos, uma reflexão gera outra, e assim sucessivamente, criando uma cadeia infinita de conexões. Não se trata de uma “progressão vazia”, destacou Benjamin, mas sim da “infinitude da conexão”⁵. Colocando a arte no centro da reflexão, em lugar do “Eu” fichteano, os românticos puderam entender a crítica de arte como o movimento reflexivo, desencadeado a partir da obra singular, dissolvido no que chamaram de “absoluto”. Nessa perspectiva, a reflexão representa a “intensificação da consciência na crítica”, onde, por meio de uma operação metódica, a obra de arte singular se liga à infinitude da arte e é transportada para ela. A arte, enquanto “medium-de-reflexão”, é infinita. De onde advém a dimensão de incompletude que toda obra, tomada individualmente, possui em relação ao absoluto da arte e à sua própria Ideia absoluta.

A crítica preenche sua tarefa na medida em que, quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensivamente as conduza para fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por

² Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão* (São Paulo: Iluminuras, 2002), p. 83.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

diante. [...] Assim, ela expõe a ligação da obra única com a Ideia da arte e, deste modo, a Ideia mesma da obra singular.⁶

Logo, para ser mais do que ela é, a obra de arte singular precisa da crítica. É o crítico que vai situar a obra no absoluto da arte, é ele quem vai percorrer o caminho infinito de reflexões nascidas da própria obra rumo à verdade. Só assim a obra será contemplada no que ela tem de mais artístico, só assim ela estará viva e constantemente aberta para renascer sempre pelos olhos de um novo crítico. Isso ocorrerá desde que a atividade crítica seja encarada conforme os primeiros românticos a conceberam, como uma “crítica poética”. Consta no fragmento 117, da *Lyceum*: “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, [...] não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte.”⁷

O trabalho do “crítico da arte”, expressão que se estabelece de maneira decisiva no Primeiro Romantismo Alemão, foi concebido especialmente por Schlegel, mas também por Novalis, de maneira bastante diferente daquela representada pelo antigo “juiz da arte”. Pois, se o crítico passa a ser visto como um tipo de “criador” que é “objetivamente produtivo” é porque sua tarefa consiste em “eivar o pensamento tão acima de todas as conexões”⁸ para que, a partir daí, surja o conhecimento da verdade. Essa não é uma verdade prévia, um conceito exterior à obra que será encaixado pelo crítico no exercício de um julgamento normativo, mas se trata da verdade da obra de arte singular – que, no vocabulário benjaminiano, passa a brilhar como um ponto de luz nas constelações de estrelas que são as ideias.⁹ Então, é no encontro do sujeito-crítico com o objeto-obra de arte específica, no pensamento reflexivo desencadeado neste encontro, que a crítica poderá elaborar, na escrita, “o conhecimento do objeto neste medium-de-reflexão”¹⁰, ou seja, sua localização como algo singular em meio ao que possui de mais universal.

Assim, não há mais uma prevalência do sujeito que exerce a crítica em detrimento da obra, como ocorria com a figura do “entendedor de arte” que avaliava a obra a partir de regras anteriores, tomando por base os cânones para

⁶ Ibid., p. 79.

⁷ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo: Iluminuras, 1997), p. 38.

⁸ Ibid., p. 56.

⁹ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 20.

¹⁰ Id., *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão* (São Paulo: Iluminuras, 2002), p. 69.

localizá-la em escolas e movimentos no interior da história da arte e, aí sim, determinar seu valor em relação às demais. Na reflexão, não se trata simplesmente do conhecimento de um objeto por parte de um sujeito, mas há uma espécie de interpenetração de ambos, que constituem assim “unidades relativas da reflexão”. Na arte, para os românticos, assim como na Teoria da Natureza de Novalis, há uma “troca de olhares” entre sujeito e objeto, que, desta forma, é também sujeito. Significa que, “no medium-de-reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram”¹¹.

Nesse sentido, valem para a arte “todas aquelas leis que existem no geral para todo conhecimento do objeto”. Logo, “a crítica é, então, diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante do objeto natural”¹². Entretanto, a crítica ultrapassa a simples observação por tratar do objeto artístico, e não de um objeto natural, que não admite julgamento algum. Já que a atividade reflexiva trata do autoconhecimento por parte da própria obra, seu julgamento crítico consistiria em “autojulgamento”.

A noção de uma crítica produzida a partir do que emana da obra singular não trata de seu julgamento de uma perspectiva externa, mas consiste no método próprio de seu acabamento. O caráter ilimitado, inacabado, da obra de arte permite a visão da crítica também como um momento de criação. Tal perspectiva não privilegia polo algum: nem o criador, numa estética da criação, nem o julgamento, numa estética da recepção. Não privilegia sujeito, nem objeto, já que “um projeto completo teria de ser ao mesmo tempo inteiramente subjetivo e inteiramente objetivo”¹³. No seguinte trecho do fragmento 297, da *Athenäum*, é explicitada essa potência infinita e sem limites da obra. “Uma obra está formada quando está, em toda parte, nitidamente delimitada, mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é de todo fiel, em toda parte igual a si mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma.”¹⁴

Para os românticos de Iena, a obra de arte não pode aceitar critério algum que lhe seja exterior. Por isso, “a crítica é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma”. A crítica passa a ser concebida como complemento, sistematização

¹¹ Ibid., p. 63.

¹² Ibid., p. 72.

¹³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 50 (frag. 22).

¹⁴ Ibid., p. 100.

da obra. Entretanto, esse mesmo processo que diz respeito à singularidade da obra de arte levará à sua própria “dissolução no absoluto”, na busca por apontar para a sua universalidade.

A tendência imanente da obra e o correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que se manifesta em sua forma. Essa reflexão, no entanto, na verdade não é tanto o critério do julgamento, mas, antes de mais nada e em primeira linha, o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posta como julgadora, cujo centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Ideia da arte.¹⁵

A noção de acabamento da obra ficou caracterizada pelo fato de que, a partir da reflexão promovida por um germe crítico imanente a ela, a obra singular é pensada e situada em algo maior, que a ultrapassa: o universal ou absoluto da arte. O aspecto aberto e inacabado de toda obra de arte, evidenciado pela teoria alegórica benjaminiana, foi concebido pelos primeiros românticos como algo determinante de uma arte que estaria constantemente em “devir”. Conforme o famoso fragmento 116, da revista *Athenäum*, a poesia romântica “é capaz da mais alta formação, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro”. E continua.

O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si.¹⁶

A noção de crítica como sistematização da obra trata, justamente, dessa concepção de que ela é o complemento da obra de arte na medida em que a situa na “Ideia da arte”. A localização da obra, como um evento particular, em algo que é geral, a “Ideia da arte”, é pensada como sua sistematização. Essa noção não quer dizer que os românticos conceberam um sistema abstrato, prévio, fechado, no qual a obra seria encaixada, como na antiga poética dos gêneros. Ao contrário, trata-se

¹⁵ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão* (São Paulo: Iluminuras, 2002), p. 83.

¹⁶ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo: Iluminuras, 1997), p. 64 e 65.

de um procedimento inteiramente novo, inventado no ato de elaboração da crítica, visando a apreciação da obra enquanto evento singular que é contido pelo universal da arte. Esse processo de “dissolução da obra de arte no absoluto” mantém a singularidade da obra em meio à consideração de sua universalidade.

Dessa maneira, a crítica não é considerada pelos românticos, e também por Benjamin, como julgamento. Ela é, antes, mais um estágio da obra de arte, seu acabamento. Seu valor depende unicamente do fato de “tornar ou não possível sua crítica imanente”. É a própria criticabilidade que representa um juízo de valor positivo sobre a obra, visto que só é possível criticá-la se houver, na obra, uma “reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no medium da arte”¹⁷.

Em grande medida herdeiro do Romantismo alemão, Benjamin coloca em prática o seu próprio conceito de crítica de arte, entre outros trabalhos, no livro *Origem do drama trágico alemão*. Ali, seu objetivo é chegar à “forma” mais geral do drama alemão da época barroca, ao que há de mais rico na “ideia” dessa forma, por fim, no que essa forma é capaz de trazer, na singularidade das obras concretas, como testemunho de seu tempo.

Ao considerar a caracterização dos gêneros trágico e cômico, no “Prólogo epistemológico-crítico”, Benjamin diz que as obras de arte realmente significativas estão além dos limites formais para a distinção de gêneros. Para ele, uma obra importante funda ou transcende um gênero. A função do crítico não é, pois, a de localizar uma obra em algum dos gêneros já estabelecidos, partindo de conceitos exteriores antes de se deter na observação de suas características singulares. É pela continuidade e pelo desenvolvimento do que a obra traz de novo, em sua forma, que uma crítica nascida da contemplação da obra singular permitirá chegar à ideia, ao conteúdo de verdade. A crítica não se constitui “segundo o critério exterior da comparação, mas de forma imanente, através de uma evolução da linguagem formal da obra, que extrai dela um conteúdo sacrificando os seus efeitos”¹⁸.

Sobre a forma de ser da contemplação da obra na elaboração de sua crítica, Benjamin diz que nela “o pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa”, isto porque “o conteúdo da verdade se deixa

¹⁷ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão* (São Paulo, Iluminuras, 2002), p. 84.

¹⁸ Id., *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 31.

apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material”¹⁹. Para apreender o conteúdo de verdade de uma obra, é preciso considerar suas várias camadas de significação, parando e recomeçando sempre no ato da escrita, assim como ocorre com a fragmentação caprichosa das partículas do mosaico. Esse movimento do pensamento, comparado à contemplação pela renúncia à intenção e pelo retorno contínuo ao objeto, é típico da forma do ensaio – sobre a qual já seu falou no capítulo anterior. Em seu texto, o ensaísta percorre um “caminho não direto”, o “método do desvio” benjaminiano, capaz de dar conta do microscópico, do que há de mais singular no objeto. A partir dessa dimensão particular, aparentemente dispersa e insignificante, o crítico-filósofo chegará à ideia universal que se desdobra dentro da forma artística singular, transcendendo sua dimensão sensível.

Esse estilo de escrita digno da investigação filosófica e também de uma crítica imanente da arte, descrito por Benjamin no prefácio de *Origem do drama trágico alemão*, guarda semelhanças com o movimento reflexivo da crítica como dissolução da obra, conforme a teoria romântica exposta em *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Enquanto, para Schlegel, a obra de arte seria criticada “nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos”²⁰; Benjamin considera necessário observar um objeto em seus “vários níveis de sentido”, para que sua contemplação receba “quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo”²¹. Questionando os aspectos teóricos do conhecimento (método) e buscando a imersão minuciosa na obra de arte singular (objeto), a crítica filosófica concebida por Benjamin é capaz de, por meio de uma operação realizada no interior da própria linguagem, romper os limites da forma sensível particular para apresentar a verdade da obra.

O interesse por um contato não pragmático com a linguagem, concebendo uma crítica tão poética quanto a obra, e o caráter reflexivo da crítica de arte constituem importantes pontos de identificação entre Benjamin e as teses românticas. São traços determinantes na constituição das duas estéticas a aproximação entre arte e filosofia, bem como a crença na tendência imanente da

¹⁹ Ibid., p. 14-15.

²⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo: Iluminuras, 1997), p. 64 (frag. 116).

²¹ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 14.

obra, que permite a articulação entre a singularidade e a universalidade nas formas artísticas. Por meio da escrita ensaística, onde não há regras a priori e, muito menos, intenção prescritiva, Benjamin acredita ser possível estabelecer as relações entre a singularidade da obra, situada historicamente, e sua universalidade, no plano das ideias. Esta construção, a própria obra não pode realizar, mas é ela que fornece os subsídios, no interior mesmo de sua forma, para que possa haver sua crítica, ou seja, seu desdobramento.

*

Contrapondo-se à visão dogmática da arte, Benjamin acredita que é a partir do mergulho nos pormenores da obra, considerando sua singularidade, que o crítico encontra nela mesma seus meios de crítica, o método de seu desdobramento, em sintonia com o pensamento dos primeiros românticos de Iena. Para Benjamin, no encontro do crítico com a obra, na minuciosa análise de seu conteúdo material histórico, aponta-se para a emergência de algo original. Tal crítica fala não só da época que engendrou a obra de arte, mas também da história que a própria obra inaugura, fora da continuidade progressiva linear, ao se ligar, por afinidade, a outros fenômenos, dispersos no céu da história, mas agora reunidos como pontos de luz na constelação da ideia. Tal exercício crítico seria a base de um renascimento da obra e de sua afirmação como fragmento no decorrer dos tempos.

O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína.²²

Paradoxalmente, esse “renascimento” da obra na crítica alegórica passa, necessariamente, por sua “morte”. Na afirmação da obra como ruína, a questão da morte ganha centralidade. Benjamin escreveu: “a crítica é mortificação das

²² Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 198.

obras”²³. Lembre-se que, na *Poética*, Aristóteles encontrou o modelo para a arte na vida: a tragédia seria imitação de ação, pois “a própria finalidade da vida é uma ação”²⁴, e ela se espelharia na composição dos organismos vivos, sendo considerada bela na medida em que mantivesse o equilíbrio orgânico de uma proporção baseada na natureza.²⁵ Na contramão da estética classicista, que retomou e sistematizou tais lições aristotélicas, a consideração alegórica de Benjamin é tão oposta à ideia de reconciliação da arte com a vida que ele construiu sua concepção crítica a partir da ideia de destruição da obra, para que, na sua separação radical da vida, mesmo em sua morte, possa emergir seu sentido como “objeto do saber”²⁶.

Então, aquela harmonia formal pautada na noção de completude de uma unidade simétrica das partes, por sua vez, espelhada na maneira como Aristóteles enxergava a beleza na composição orgânica dos seres naturais, é do âmbito do belo simbólico. Já a beleza alegórica reside justamente na interrupção dessa harmonia “natural” e na constatação aguda de que a obra não é um mundo perfeito fechado em si, uno e completo, mas um fragmento de mundo, uma construção “artificial” humana e, portanto, inacabada, incompleta. Para ser desdobrada, a obra deve ser interrompida alegoricamente – mortificada, no vocabulário benjaminiano.

Não haverá a oportunidade de mapear, aqui, detalhadamente as distinções entre o conceito de crítica da arte do Romantismo alemão e o de Benjamin. Buscou-se indicar, muito mais, em que medida a estética romântica lhe rendeu valiosa influência. Mas convém mencionar que, neste ponto acerca da relação entre crítica e morte, Benjamin sugere uma diferença com relação aos românticos de Iena. “Mortificação das obras: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas.”²⁷ A referência aqui parece ser aquela da autorreflexão despertada pela obra, que nesse sentido encontraria sua potência na vivificação. O despertar da consciência na obra se daria na autorreflexão infinita e absoluta, evidenciada em especial pela “teoria da ironia” romântica – este tema não será desenvolvido aqui,

²³ Ibid., p. 197.

²⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 41 (VI).

²⁵ Id., p. 47 (VII).

²⁶ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 197.

²⁷ Ibid., p. 197.

mas é central para a configuração da verdade que funda e transcende a obra, o que no Romantismo se liga ao “absoluto”.

Entretanto, essa diferença não se esclarece de maneira definitiva. Pois, em sua obra, o próprio Benjamin chega a dizer que a obra de arte se mantém viva, embora não se trate, como fica claro na teoria alegórica, da vida como manutenção de uma organicidade natural, mas sim como base de um renascimento nas múltiplas camadas críticas que receberá ao longo da história. Na distinção entre “comentário” e “crítica”, elaborada no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe (1922), a intrigante metáfora da fogueira revela que a crítica se interessa pelo “enigma daquilo que está vivo”²⁸, ou seja, a chama que continua a arder e a se expandir sobre a madeira e a cinza que restam, destruídas – por sua vez, objetos do comentador. Na crítica, então, a obra se afirma enquanto ruína, fragmento destituído de uma vida íntegra anterior, assim como os restos dessa destruição pela fogueira. Sua “vida” artificial depende, paradoxalmente, da “morte” de um pretense caráter orgânico, íntegro, espontâneo.

Não apenas Benjamin fala de uma vida mais ampla da obra na crítica, como o inverso também ocorre, os românticos se referem ao papel da morte. Ele mesmo cita Schlegel a respeito do valor da obra de arte para o crítico: “Mas tu a amas tanto, dá-lhe tu mesmo a morte; [...] Pois é da morte do individual que brota a imagem do todo.”²⁹ Também essa destruição romântica se liga à ironia e à dissolução da obra no absoluto. Jeanne Marie Gagnebin relaciona esse verso de Schlegel à “ressurreição especulativa de Hegel” e ao “esquartejamento dionisíaco de Nietzsche”, os quais, na mesma medida, permitem transcender o individual na direção de um conhecimento mais aprofundado do todo, uma experiência mais ampla da verdade – seja o êxtase dionisíaco com a morte do herói trágico, para Nietzsche; seja o desenvolvimento espiritual universal na subsunção dos fatos históricos particulares, para Hegel. Nos três casos, destruição e construção se complementam. Se somos herdeiros da crítica e da ironia românticas, Gagnebin levanta a hipótese de que “talvez nossa questão hoje não seja mais a relação entre

²⁸ Id., *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009), p. 14.

²⁹ Friedrich Schlegel, apud Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão* (São Paulo, Iluminuras, 2002), p. 89.

crítica e absoluto, mas sim, muito mais, entre crítica e historicidade (aliás, historicidade da crítica entre outras)”³⁰.

Do ponto de vista da historicidade, para Benjamin, a “mortificação” da obra implica a interrupção de seu pertencimento imediato a certo contexto histórico, bem como de sua sujeição à determinada recepção ou às intenções do artista. Arrancada da cronologia extensiva, ou seja, da história entendida como encadeamento progressivo contínuo, a obra pode ser situada numa historicidade intensiva, específica, sendo conectada com fenômenos do passado distante e do futuro em aberto, com os quais se filia enquanto pré e pós-história que a obra inaugura quando tomada como “origem”. Na destruição do enraizamento plácido na progressão linear teleológica, o crítico irá construir um enraizamento em solos mais profundos, através de vínculos desdobrados a partir da consideração da forma artística singular, que resultará na construção de sua ideia inaugural. Por isso, “a consciência do homem histórico” funda-se no “caráter destrutivo”, que “não vê nada de duradouro”, mas precisamente por isso “vê caminhos por toda parte”. Ele converte tudo em ruínas, “não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas”³¹. Tal é o caráter destrutivo crítico.

Essa interrupção mortificadora, que extrai a obra de seu contexto histórico para (re)significá-la de maneira intensiva, relaciona-se com a disposição melancólica. É comum o diagnóstico de que, para o melancólico, as comidas mais saborosas ficam sem gosto e as maiores riquezas não têm valor. As coisas perdem o sentido de ser. Benjamin não se interessa pelo viés psicológico de compreensão da melancolia, mas sim por seu vigor ontológico, a saber, sua capacidade de alterar o “ser” das coisas. Sob seu olhar, o objeto sofre uma perda de significado, seguida de sua redefinição ontológica. Extraído de seu contexto original, numa interrupção de sua “vida” prévia, o objeto deixa de desempenhar determinada função ou possuir certa utilidade já definida, até vir a ganhar, nessa espécie de “morte”, novos significados atribuídos pelo melancólico – seria o mesmo dizer, alegorista.

³⁰ Jeanne Marie Gagnebin, “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”, In: Márcio Seligmann-Silva (Org.), *Leituras de Walter Benjamin* (São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007), p. 81-82.

³¹ Walter Benjamin, “Imagens do pensamento”, In: *Obras escolhidas volume II* (São Paulo: Brasiliense, 1995), p. 237.

Melancolia e alegoria se encontram nesse processo de construção de sentido que passa pela destruição, assim como a “vida” da obra na crítica passa por sua “morte”. Pois, se um objeto sofre a ruptura alegórica, se a melancolia “lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos”³². A melancolia destitui o objeto da antiga capacidade de irradiar seu significado a partir de si mesmo, na medida em que o alegorista enxerga nele a negatividade de sentido que lhe abrirá caminho (através das ruínas) para atribuição de um outro significado, numa relação nova e intensiva com o objeto. É parecido com o que acontece quando um objeto se torna parte de uma coleção na qual sua presença se justifica não pela função anterior, original, mas por aquele sentido que o olhar do colecionador é capaz de lhe investir, em conexão muitas vezes inesperada com o restante da coleção.³³

No “desânimo vital do temperamento melancólico”, em seu “grau avançado de tristeza”³⁴, Benjamin enxergou o terreno incomparavelmente fecundo despertado para a criação artística do Barroco. O saber da meditação e a paciência investigativa do erudito se fundem no especial interesse desse período pelas bibliotecas, mundo de livros, o próprio mundo visto como um livro aberto ao olhar do melancólico. O humor melancólico sente-se atraído pela atividade – comumente tomada por passividade devido à absorção de um pensamento grave – de contemplar construções que combinam dispersão e unidade, sendo assim marcadas pelo aspecto de “constelação”: bibliotecas, coleções, além do próprio estilo fragmentado e ostentador barroco. Não à toa, a escrita dramática barroca traz a redundância retórica, no rebuscamento típico do período, que a diferencia das tragédias gregas.

A “crônica do mundo” oferecida nas construções linguísticas do Barroco apresentam grandes constelações, compostas pela fundamental “afinidade entre luto e ostentação”, destinadas à “contemplação absorta” característica da melancolia. O sentimento do luto está no cerne do drama trágico barroco: *Trauerspiel* significa “luto” e “jogo”, podendo ser traduzido literalmente por “drama lutuoso” – e a “teoria do luto” permitirá a Benjamin delinear o contraponto à

³² Id., *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 199.

³³ Id., “Criança desordeira”, In: *Rua de mão única - Obras escolhidas volume II* (São Paulo: Brasiliense, 1995), p. 39.

³⁴ Id., *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 147.

teoria da tragédia. Mas, se “a melancolia trai o mundo para servir o saber”, matando as coisas do mundo, retirando-as de sua vida orgânica prévia para as dotar de novos sentidos em sua morte, é nesse luto que “o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar”³⁵. Daí o estilo barroco aliar a ostentação dos elementos fragmentados ao luto por sua morte.

Morte, para posterior salvação na atribuição de sentido. Este é o procedimento destrutivo, tanto criador quanto crítico, que se aproxima da disposição melancólica. Alegoria, crítica, melancolia e luto: estes temas indicam a necessidade de ruptura, na morte da intenção e da organicidade, para uma construção que se permita contemplar enquanto um objeto de saber. Esse saber está ligado à historicidade.

É pela valorização da carga histórica significativa das ruínas, que Benjamin compreende a imagem do cadáver e da caveira como emblema da alegoria barroca no século XVII. Pois “o corpo humano não podia ser exceção àquela regra que diz que é preciso desmembrar o orgânico para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação, fixa e escritural”. Enquanto o símbolo clássico pretende ser orgânico no reino da arte, a alegoria se assume estilhaço, ruína, fragmento. No processo crítico de quebra, “mortificação”, chega-se à significação alegórica. Sobre essa regra a respeito da alegorização, Benjamin lança a seguinte questão: “E onde poderia esta lei encontrar uma aplicação mais triunfal do que no ser humano, que abandona a sua *physis* convencional, dotada de consciência, para a dispersar pelas múltiplas regiões da significação?” A resposta vem mais à frente e esclarece um aspecto típico do drama barroco: a presença do cadáver. “É óbvio que a alegorização da *physis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque, só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria.”³⁶

Na alegoria barroca, os restos do corpo humano (membros, esqueletos, cadáveres) são entendidos como pedaços daquilo que antes se pretendida uma totalidade orgânica. Justamente na destruição e na separação das partes mortas, como em uma autópsia na investigação de uma morte, os fragmentos do humano têm multiplicadas suas possibilidades de significação alegórica, da mesma

³⁵ Ibid., p. 167.

³⁶ Ibid., p. 240-241.

maneira que a obra de arte mortificada se afirma como ruína e renasce a cada crítica recebida no decorrer de sua história. No abandono da “*physis* convencional” – o corpo humano vivo, inteiro, orgânico e consciente – as partes desmembradas irão se “dispersar pelas múltiplas regiões da significação”. Próximo ao esquiteamento dionisiaco formulado por Nietzsche, esse processo de desmembramento é necessário, embora sofrido, pois só a partir dos estilhaços do orgânico se poderá recolher a sua “verdadeira significação”, que é uma forma de dizer, ter acesso à sua história. Na noção de alegoria, portanto, a significação está relacionada à morte. Dando ainda mais um passo, a significação alegórica está relacionada à historicidade que emerge da morte.

A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade ‘simbólica’ da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da forma humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela é-o apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação.³⁷

É a morte que cava mais fundo a linha que separa o sensível e o inteligível, a *physis* e a significação, o conteúdo material (histórico) e o conteúdo de verdade (filosófico). Para Benjamin, a sujeição do Barroco à morte é maior pois a forma alegórica possui maior significação do que a simbólica, por sua vez mais expressiva. Mas, para tornar-se significativa, a exposição de tipo alegórico deve entrar em decadência. Por estar submetida ao poder do tempo, ela é efêmera, precária. Deve malograr, e morrer. Então, o rosto é tomado, aqui, como o aspecto do humano que traz a harmonia clássica por oferecer a “liberdade simbólica da expressão”, congelada em uma representação que sugere a imortalidade pela perfeição e pela simetria da forma. Já a caveira surge como aquilo que traz, não uma representação genérica e imortalizada da forma humana, mas a “historicidade biográfica do indivíduo”, singularmente. Ela traz, portanto, algo de específico,

³⁷ Ibid., p. 180 e 181.

singular, que aparece somente na hora da morte do individual. Traz, também, o testemunho do sofrimento e do malogro inerentes à história. Na desarmonia da forma, a caveira apresenta a ruptura do que está submetido ao tempo, sua precariedade.

Para os personagens do drama trágico, “a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver”. Desse ponto de vista, ou seja, “do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver”³⁸. Essa imagem da morte, no cadáver ou na caveira, remete ao torso de Apolo, conforme o exemplo apresentado no capítulo anterior, que denuncia, na falta dos membros, a historicidade de determinada escultura, e assim tem potencializada sua capacidade significativa. Embora tendo perdido sua possibilidade de expressão para a morte, e mesmo por isso, a caveira refere não só ao rosto que um dia foi, mas à história de uma vida (agora interrompida) justamente pelo o que lhe falta: a harmonia das formas.

Era justamente isso o que faltava ao drama barroco: a harmonia clássica das formas ditada, por exemplo, por uma leitura prescritiva da *Poética* de Aristóteles – como já Lessing e, também, os primeiros românticos alemães entenderam ter sido o caso do Classicismo francês. Mas os tempos eram outros. Era preciso abdicar da expectativa de encontrar no drama barroco os elementos da tragédia grega, “ainda que com as deformações que eles têm sofrido nas mãos de imitadores incompetentes”, ironiza Benjamin. No que tange o estudo dessas peças e as teorias do trágico elaboradas também nos séculos seguintes, ele considera descabida a pretensão de “que ainda hoje é possível escrever tragédias”. Para mudar essa perspectiva, conclui que uma teoria da tragédia “só poderá concretizar-se por meio de uma investigação capaz de compreender a situação da sua própria época”³⁹.

Como já se discutiu na primeira parte deste texto, esse parece ser o caso do estudo empreendido por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, no qual a tragédia antiga é analisada a partir das preocupações ditadas pela modernidade. O presente lança seu olhar para o passado, interessado em aprender com ele. Nesse encontro, uma nova interpretação se fez possível. Uma nova imagem da Grécia trágica se desenha, com as tintas e os traços do presente, no caso, o século XIX.

³⁸ Ibid., p. 241.

³⁹ Ibid., p. 101-102.

Em sentido similar a Nietzsche, Benjamin projetou uma imagem do século XVII barroco na busca por compreender também a situação da sua época, o século XX. Este período será tratado a partir de agora, em especial na análise do que lhe marcou de maneira definitiva no âmbito da arte e que pode ser compreendido sob a luz da teoria alegórica: a estética de vanguarda e o seu método da montagem.