

Francisco Fianco

Walter Benjamin e a Melancolia

São Leopoldo

2004

LUÍS FRANCISCO FIANCO DIAS

WALTER BENJAMIN E A MELANCOLIA

Dissertação de Mestrado em Filosofia
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Centro de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Área de Concentração em Ética e Filosofia Social
Orientadora Professora Doutora Márcia Tiburi

São Leopoldo

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

2004

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

D541w Dias, Luís Francisco Fianco
Walter Benjamin e a melancolia / Luís Francisco Fianco Dias .-- 2004.
99 f. ; enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do
Rio dos Sinos, 2004.

1. Filosofia. 2. Benjamin, Walter. 3. Melancolia.
4. Barroco. Título.

CDU 1BENJAMIN(043.3)

Catálogo na Publicação :
Bibliotecária Fabiane Pacheco Martino - CRB 10/1256

FOLHA DE APROVAÇÃO

São Leopoldo, ____ de _____ de 2004.

Orientadora Professora Doutora Márcia Tiburi
UNISINOS – RS

Professor Doutor Rodrigo Duarte
UFMG – MG

Professor Doutor Álvaro Valls
UNISINOS - RS

Me lembro de quando eu era pequeno, bem pequeno, e meu Nono instalou um quadro-negro na porta de seu quarto de ferramentas, no qual pretendia, e tentou várias vezes malogradamente, ensinar-me álgebra. Eu, apesar de nada entender daquilo, me maravilhava com aqueles símbolos e disse a ele, certa vez, que, quando crescesse, queria ser tão inteligente quanto ele. Talvez ele não lembre, mas me respondeu que eu seria muito mais. Tempos atrás ele falou a minha mãe que, por muito tempo, enquanto ele falava, eu ouvia em silêncio, mas agora, era ele quem silenciava para me ouvir. Nos nossos silêncios está nosso mútuo respeito, aplauso e reconhecimento. Pouco tempo atrás, eu sonhei que ele entrava em meu quarto em uma manhã de sol, me acordava, me abraçava e me dizia: “Mi Pare, en tota la mi vita, no me ga dato questo cosí.” Meu pai, em toda minha vida, nunca me deu um abraço assim. Não sei se esta frase, no sonho, foi minha ou dele, mas acordei chorando, porém feliz. Aqui, com esta dedicatória, eu o abraço de volta.

Sempre nos deparamos com dificuldades ao agradecer. As pessoas merecedoras desta gratidão estiveram presentes conosco nos mais diversos momentos, ao longo de muito tempo, contribuíram das mais diversas maneiras, o que faz com que um agradecimento discriminado se torne em um rol infinito. Muito facilmente nos achamos sem palavras. Por isto tenho a impressão de que as pessoas a agradecer nem mesmo precisam ler os agradecimentos, elas devem sentir em seu íntimo que, muito mais do que agradecer, tudo o que foi feito foi feito em nome delas. O orgulho, o reconhecimento destas pessoas está estampado nos seus olhos quando me encaram. Não há louros no mundo, nem elegias na linguagem, mais preciosos do que este sentimento.

À minha Mãe e à minha Nona ...

À minha eterna professora, Márcia Tiburi ...

... toda minha gratidão.

De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las.

W. Benjamin

RESUMO

Trataremos aqui da melancolia encerrada em um movimento cultural distinto, o Barroco. Mas é preciso lembrar que este tipo de delimitação, apesar de ser identificado como um lapso temporal específico, não corresponde apenas à história, mas revela uma idéia, o que deixa entrever o espaço para as manifestações plenas de barroquismo em outras épocas, como a nossa, e auxilia na justificativa da escolha deste tema como ponto de partida para a compreensão da subjetividade moderna. O Barroco inaugura uma idéia que ainda é a nossa, dividida entre o referencial cristão e helenista, onde, através da dimensão da culpa e do luto, temos presentificada nossa fragilidade. Em nós há a alegoria e a melancolia, esta para dizer que o mundo não tem sentido e aquela para dizer que só através dela conseguiremos ter acesso às coisas cuja exatidão nunca encontraremos. O homem barroco se faz de uma mescla da Idade Média e do Renascimento dos ideais Clássicos, e esta dicotomia, com todos os conflitos psicológicos, filosóficos, estéticos, políticos, que ocasiona, veio se desdobrando ao longo da modernidade. A melancolia é o sentimento que permeou esta marcha, interiorizando no sujeito a característica mais forte e aterrorizante do Barroco, a imanência. O ponto de partida para situar a melancolia no período barroco é o livro de Walter Benjamin, *A Origem do Drama Barroco Alemão*, cujo título original em alemão é *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, mas também chamado, principalmente por seus comentadores, de *Trauerspielbuch*, o livro do drama barroco, e com esta intenção seguiremos passo a passo o caminho percorrido por Benjamin para podermos acompanhar de perto a profundidade de seu pensamento tantas vezes obscuro e hermético.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Melancolia; Barroco.

ABSTRACT

We shall see here the melancholia into a specified cultural movement, the Baroque. But we must remember that this kind of delimitation, even if it is associate to a special time definition, has not exclusive relation to the history, but allows to see the Baroque as an idea, and points to the baroque elements and representations out of these specific time limits. Our own time, in this way, can be saw as a baroque time, and that makes the justification of this subject into this dissertation and to the try of understanding the modern subjectivity. With the Baroque starts a way to the thinking that is still ours, divided between the Christian and the Hellenic references, where, through the dimension of guilt and sadness, we have personified our fragility. Into us there is the allegory and the melancholia, this one to say that the world has no meaning and that another to say that just trough her we could to have some kind of access to the things. The baroque man is made of a medley from the Middle Ages and the Rebirth of the Classical Ideals, and this dichotomy, with all the psychological, philosophical, esthetical and political conflicts, makes the development of the subjectivity through the modernity. Melancholia is the feeling that permeates that march, putting into the subjectivity the most strong and terrifying characteristic of the Baroque, the immanence. The principal argument to situate the melancholia into the Baroque is the book by Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, also knew, principally by the Benjamin's scholars, by *Trauerspielbuch*, the book of the baroque drama, and with this intention we will follow each step of Walter Benjamin's thinking to be able to understand the profundity of his philosophy, many times so dark and hermetic.

Key-words: Walter Benjamin; Melancholia; Baroque.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	11
I - MÉTODO	15
II - TRAGÉDIA	26
III - MELANCOLIA	44
IV - ALEGORIA.....	62
EPÍLOGO.....	77
OBRAS CONSULTADAS	85
APÊNDICE – Pequena história da melancolia	91

PRÓLOGO

Apesar da multiplicidade das definições e indefinições que envolvem o conceito de melancolia ao longo da história, é constante nela a oscilação de comportamento e a ligação obscura com o intelectualismo e a genialidade já presentes no texto sobre melancolia atribuído a Aristóteles. Trataremos aqui da melancolia encerrada em um movimento cultural distinto, o Barroco. Mas é preciso lembrar que este tipo de delimitação, apesar de ser identificado como um lapso temporal específico, não corresponde apenas à história, mas revela uma idéia, o que deixa entrever o espaço para as manifestações plenas de barroquismo em outras épocas¹, como a nossa, e auxilia na justificativa da escolha deste tema como ponto de partida para a compreensão da subjetividade moderna. O Barroco inaugura uma idéia² que ainda é a nossa, dividida entre o referencial cristão e o helênico, onde, através da dimensão da culpa e do luto,

¹ Segundo Hatzfeld, *Estudos sobre o Barroco*, p. 15, o barroco foi, como movimento de massas, um impulso ascendente, contrastando com a sensação de estar sendo arrastado para baixo. Caracterizado por uma aspiração contínua ao infinito, sente algo de tremendo e assustador, que vai fazer com que se perca nos abismos da eternidade. Sua oposição imediata é ao Renascimento, que lhe precede. É a colocação do musical oposto ao plástico, do ilimitado ao medido, da interpretação subjetiva, no lugar da objetividade, o sentimento antitético da vida. Sendo assim, podemos facilmente verificar os aparecimentos do barroquismo em outras épocas e outros campos que não apenas o séc. XVII e a arte, o que faz do barroco um movimento atemporal e coaduna-se com a afirmação de Benjamin do barroco como uma idéia. Já segundo Afrânio Coutinho, *Do Barroco*, p. 23, o termo barroco, tendo superado o sentido pejorativo que adquirira logo de seu aparecimento, pode ter três significações distintas. A primeira é como um conceito histórico, designando um período ou estágio da cultura ocidental temporalmente determinado, correspondendo grosseiramente ao séc. XVII. A segunda é como um estilo bem definido nas artes plásticas e na literatura, usualmente situadas no mesmo séc. XVII. E, finalmente, o que mais nos interessa aqui, como um conceito psicológico abstrato, para designar um tipo de expressão que pode ocorrer em qualquer cultura histórica e reaparecer em qualquer fase do desenvolvimento.

² Entendida aqui como *Weltanschauung*, mas não conforme a precariedade de uma tradução direta, como visão de mundo, e sim como toda uma maneira específica de uma subjetividade abordar os fenômenos que lhe cercam e estruturar o seu pensamento.

temos presentificada nossa fragilidade. Em nós há a alegoria e a melancolia, esta para dizer que o mundo não tem sentido e aquela para dizer que só através dela conseguiremos ter acesso às coisas cuja exatidão nunca encontraremos.

O homem barroco se faz de uma mescla da Idade Média e do Renascimento dos ideais Clássicos, e esta dicotomia, com todos os conflitos - psicológicos, filosóficos, estéticos, políticos - que ocasiona, veio se desdobrando ao longo da modernidade. A melancolia é o sentimento que permeou esta marcha, interiorizando no sujeito a característica mais forte e aterrorizante do Barroco, a imanência.

O ponto de partida para situar a melancolia no período barroco é o livro de Walter Benjamin, *A Origem do Drama Barroco Alemão*³, cujo título original em alemão é *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, mas também chamado, principalmente por seus comentadores, de *Trauerspielbuch*, o livro do drama barroco. O texto sobre o qual discorreremos é a tradução do alemão realizada por Sérgio Paulo Rouanet, que faz a importantíssima ressalva de que o próprio termo, *Trauerspiel*, se converte em português para drama barroco por aproximação, o que, infelizmente, não conserva a dimensão antitética do próprio nome, que literalmente significaria espetáculo lutuoso⁴. Mas como o próprio Benjamin não resumiu sua análise

³ O texto de Benjamin foi rejeitado em Frankfurt-am-Main como tese de livre docência em 1925. Apresentada inicialmente a Franz Schulz no Departamento de Literatura Alemã, foi recusado e encaminhado ao Departamento de Estética, onde os professores titulares Hans Cornelius e Rudolf Kautzsch examinaram o escrito e concluíram que a tese definitivamente não tinha condições de ser acolhida no ambiente universitário alemão. Talvez deva-se isto ao fato de que Benjamin se vale de processos como a montagem e a colagem que apenas iniciavam seus passos nas obras de artistas de vanguarda. Isto faz da obra um verdadeiro mosaico, onde uma pastilha isolada não tem significação se não compreendida no contexto e em relação com todas as outras pastilhas coloridas. Ou, como colocou o próprio Benjamin, uma constelação, onde cada parte deve iluminar as outras e também ser por elas iluminada. Conforme Konder, *Walter Benjamin*, p. 24 e Kothe, *Para ler Benjamin*, p. 25 et 26.

⁴ O que antecipa oportunamente o conceito de alegoria. Segundo Gagnebin, *História e Narração em W. Benjamin*, p. 44, a alegoria ganha a sua importância por ser a representação que consegue se sustentar apesar da ausência de um referencial último de significação, em uma não-identidade, de maneira que a linguagem sempre diga algo diferente daquilo que originalmente visava. Com relação ao termo *Trauerspiel*, a alegoria extrai sua força da composição destes dois fatores, o luto por um referencial significativo ausente e definitivamente perdido, e o jogo que esta ausência possibilita aos que conseguem suportar esta queda.

apenas ao drama barroco alemão⁵, pois constantemente compara-o ao espanhol de Calderón de La Barca e ao inglês de William Shakespeare⁶, mais especificamente a Hamlet, também não o faremos nós. Pelo contrário, seguiremos passo a passo o caminho percorrido por Benjamin para podermos acompanhar de perto a profundidade de seu pensamento tantas vezes obscuro e hermético.

Dentro destes preceitos de fidelidade ao texto de Benjamin, nossa exposição se inicia pela descrição do método que ele postulou para estudar o drama barroco, descrita em seu primeiro capítulo. Nele se situam a importância dos conceitos, da representação filosófica das idéias, da salvação dos fenômenos, a teoria do conhecimento como este autor a estruturou. A conceitualização através dos extremos, ao invés da conceitualização a partir do que os diferentes fenômenos particulares têm de comum, vai perpassar todo do livro de Benjamin⁷,

⁵ Segundo Hatzfeld, *Estudos sobre o Barroco*, p. 17, na Alemanha não havia as condições essenciais para a apresentação de um quadro cultural barroco, como ocorre nos países meridionais. Elas são: uma Renascença plenamente desenvolvida; a ausência de uma Reforma Protestante; a presença de uma Contra-Reforma católica dominante em diversas áreas, inclusive nas sociais e políticas, e uma integridade de desenvolvimento das artes plásticas e da literatura. Isto é verdade em relação a este país, mas devemos lembrar do que diz Benjamin, quando afirma que a origem do drama barroco alemão não está na tradição aristotélica e renascentista italiana, e sim nas representações jesuítas e no classicismo holandês. O próprio Hatzfeld, *idem*, p. 19, comenta que os Países-Baixos, ainda que protestantes, recebem influência espanhola nos seus diversos anos de dominação que sofreram pelo reino ibérico, o que pode criar as condições culturais propícias para o desenvolvimento de um espírito barroco, originalmente espanhol e presente na península ibérica desde os escritores hispano-romanos, como o estóico Sêneca, passando pelos místicos espanhóis medievais, como Santa Tereza e San Juan de La Cruz, e culmina no Barroco com as obras de Calderón, cujo pensamento é um misto de estoicismo e neo-escolasticismo teológico. Coutinho, *Do Barroco*, p. 120 destaca em poetas como Opitz a consciência aguda das leis inexoráveis do tempo, segundo as quais tudo está sujeito ao envelhecimento, à morte e à transformação, argumentos assustadores utilizados pelos poetas para convencer as jovens a se entregarem aos prazeres do amor antes que a velhice lhes arrancassem os encantos e a morte lhes solapasse a vida. Identificamos estas características como a imanência essencial do barroco. Este autor destaca ainda, *idem*, p. 121, que os jesuítas desempenham uma enorme papel na Alemanha e Áustria, principalmente através dos dramas pedagógicos e moralizadores, *Schul Dramen*, que repercutiam com tal força que mesmo os protestantes tinham que tomar frente a eles algum posicionamento, o que viria a influenciar decisivamente o teatro alemão e torná-lo cada vez mais barroco através de suas temáticas e adereços.

⁶ Coutinho, *Do Barroco*, p. 123 et seq., destaca a influência espanhola e italiana na Inglaterra, principalmente através dos missionários da Contra-Reforma. Este espírito barroco vai ajudar a desenvolver em solo inglês a poesia metafísica de John Donne, de Milton, com o seu Paraíso Perdido sendo o maior expoente de barroquismo de sua lavra. A prosa inglesa Barroca conta com Robert Burton, autor de *Anatomy of Melancholy*, com suas diversas citações; o teatro cede um lugar especial para as obras trágicas barrocas de Shakespeare, principalmente as datadas como posteriores a 1600, como Hamlet, Otelo, Macbeth, Rei Lear.

⁷ Não só este livro como também toda a vida de Benjamin, se atentarmos para a estreita relação que há entre o ato de salvar os fenômenos e construir os conceitos a partir dos extremos, das diferenças, e não da homogeneidade, e a sua prática de colecionador, de salvar as coisas, de amontoá-las, conforme ele descreve em várias partes de sua narrativa da infância em Berlim e na sua paixão por livros que vai levá-lo a colecioná-los ao

que vai buscar nos extremos de cada conceito a possibilidade de definição. Por isto aparecem as antíteses do tirano e do mártir, do príncipe e do cortesão, as antíteses diversas que permeiam toda a obra.

Em um segundo momento, passaremos ao estudo das devidas distinções feitas por Benjamin para diferenciar a tragédia antiga, *Tragödie*, do drama barroco, *Trauerspiel*, ou seja, a profunda imanência e a importância do luto neste último, ambas propiciadoras da melancolia, sobre a qual versa o terceiro capítulo deste escrito. Neste, a melancolia é analisada não apenas pelo texto de Benjamin, mas recorreremos ao que sobre ela também disse Freud, em seu célebre texto *Luto e Melancolia*, à figura de Hamlet e o que foi sobre este comentado por Lacan, entre outros. Outro aspecto importante é a aproximação da imagem de Hamlet com o príncipe melancólico, como uma personificação da figura melancólica, na análise da qual contamos também com extratos do *Seminário VI* de Lacan a respeito deste personagem.

Por fim, temos o conceito de alegoria, que é, segundo o desenvolvimento das idéias de Benjamin, a concepção de verdade que o melancólico, em sua teorização desenfreada, alcança. Por isto é que, ao longo de todo este escrito, onde lemos verdade, não é como verdade absoluta, conhecimento estático, senão como verdade alegórica; onde lemos melancolia, não a vemos como prostração, e sim como atitude filosófica, caminho para a compreensão e conceitualização.

I - MÉTODO

A filosofia é, segundo Walter Benjamin⁸, a representação da verdade através do conceito, e se mantém fiel a sua forma na medida em que se mantém como representação desta verdade e não como guia ou método do próprio conhecimento. Mas não representação exata, assim como pretende a ciência ter a posse de seu objeto de saber, e sim uma representação difusa, fugidia, do ser indefinível da verdade. Para justificar esta conclusão, o autor traça a mesma divisão platônica entre a idéia e o fenômeno, entre a essência e a aparência. Porém com uma diferença: enquanto no pensamento platônico as idéias estavam em uma posição extramundana, este filósofo vai dizer que as idéias residem em um campo muito próximo, o campo da linguagem⁹, de maneira que as idéias platônicas funcionam como conceitos verbais

⁸ BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 49; *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, p. 9.

⁹ Em outro texto seu, Benjamin, *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana*, In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 177-196, vai explicitar melhor esta localização do conhecimento na linguagem, fazendo com que apareçam, neste texto, inclusive argumentos constantes também no *Trauerspielbuch*, como o papel filosófico de Adão ao nomear as coisas e a mudez da Natureza em virtude de sua tristeza. Este texto de Benjamin sobre a linguagem contrapõe-se ao que ele chama de teoria burguesa da linguagem através de uma teoria mística da linguagem, repleta de elementos da mitologia judaica e referências ao Livro de Gênesis, o que dificulta a sua interpretação segundo pressupostos filosóficos estritamente racionais. Seu maior mérito é o de atacar uma visão instrumental da linguagem sem torná-la uma entidade metafísica, de modo que ela pudesse ser vista como um atributo essencialmente humano, ou, como diria o próprio Benjamin, a essência espiritual do homem se comunica na linguagem, sendo a sua essência lingüística o fato de que ele denomina as coisas, assim como fez Adão ao tomar posse do mundo. Também as coisas se comunicam, mas não através de sons, claro, elas se comunicam remetendo tal significação ao homem, que as denomina. A referência ao Gênesis deixa entrever que as coisas, ainda que criadas, não estavam completas antes de Deus denominá-las, e de dar esta capacidade ao homem após tê-lo criado e insuflado vida, espírito e linguagem. Com esta nomeação posterior à criação, a essência sucede a existência. Neste Paraíso, a Arvore do Bem e do Mal é a ameaça silenciosa à toda a ordem instaurada pelo Criador. Benjamin diz que este conhecimento para o qual a serpente seduz é sem nome, e nós o salientamos, este é o silêncio. O conhecimento do bem e do mal é o que versa não apenas sobre o dito, o preestabelecido, o nomeado, mas que também tange o abismo terrificante do silêncio, do desconhecido, do temível. O pecado original dá acesso ao silêncio, e com ele à dúvida, ao questionamento, à

e lingüísticos divinizados. Assim, representação e linguagem são os caminhos que passam por meio da conceitualização para alcançar a verdade, mas apenas tangê-la e não aprisioná-la. O conceito, então, tem a dupla tarefa de concretizar a idéia e permitir a classificação do fenômeno, ele funciona como ponto de equilíbrio entre a universalidade das idéias e a concretude particular das coisas e dos fenômenos. Começa a se descrever, entre os três elementos que compõe este movimento, os fenômenos, as idéias e o seu mediador, o conceito, uma circularidade, onde conceito representa a idéia, a idéia representa o fenômeno e o fenômeno representa o conceito. Ou melhor, o conceito opera como mediador entre ambos na medida em que consegue fazer com que a idéia se manifeste empiricamente no fenômeno ao passo que o fenômeno tenha o seu reconhecimento conceitual de acordo com uma idéia à qual se refira. Os fenômenos se transformam subtilmente ao ascenderem ao mundo das idéias, e esta transformação é operada pelo conceito. *Mas os fenômenos não entram integralmente no reino das idéias em sua existência bruta, empírica, e parcialmente ilusória, mas apenas seus elementos que se salvam.*¹⁰ Isto alude a um processo análogo ao digestivo, onde os fenômenos servem como a comida que ingerimos a fim de obter energia, as idéias, a verdade. Nesta metáfora, o conceito é o aparelho digestivo enquanto a conceitualização é a digestão ela mesma. O conhecimento científico, o saber que é posse, é o que sobra deste processo digestivo. Mas a conceitualização não opera descobrindo entre os vários particulares o que eles tem de comum para elevar isto ao universal, mas justamente ao contrário. É através da salvação dos extremos, da busca em cada fenômeno o que o singulariza em relação aos outros, que se manterá a tensão conceitual, que servirá de propulsor para o alcance e a perseguição da

interpretação simbólica do nome e das coisas. Esta argumentação, que reaparecerá ao falarmos de melancolia e alegoria, marca a abertura do caminho para a reflexão filosófica. A respeito da filosofia da linguagem em Walter Benjamin, indicamos o livro de Márcio Seligmann-Silva, *Ler o Livro do Mundo*, onde se traçam as relações entre a filosofia da linguagem, crítica de arte e crítica do conhecimento, pautadas sobre as concepções românticas, principalmente da escola de Iena, que o autor relaciona diretamente com a posição benjaminiana e evidenciadas na tese de doutorado de Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*.

¹⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 55 et seq; *Ursprung...*, p. 15.

Die Phänomene gehen aber nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein, gerettet, in das Reich der Ideen ein.

verdade. Dos extremos a tensão e o conflito criadores, e não a heterogeneidade morta da média, criarão a possibilidade de uma visão completa e imparcial do objeto¹¹. Os conceitos partem dos extremos, para fazer da idéia, da verdade, a configuração na qual os extremos se tocam, deixando-se *guiar pelo pressuposto de que os elementos aparentemente difusos e heterogêneos vão acabar se unindo, nos conceitos adequados, como partes integrantes de uma síntese*¹². A função dos conceitos, segundo Benjamin, é operar o agrupamento dos fenômenos, não sua homogeneização, e valer-se da inteligência para traçar as devidas distinções entre estes fenômenos, para que estas distinções e divisões cumpram um duplo papel, uma dupla tarefa, a de, simultaneamente, salvar os fenômenos e representar as idéias.

Portanto, o texto de Benjamin não é sistema que, bem estruturado idealisticamente, não suporta o toque da efetividade e desmorona, pois: *O sistema só tem validade quando se inspira, em sua concepção de base, na constituição do mundo das idéias.*¹³ É um mosaico, é tratado¹⁴, recolhimento de fragmentos extremos e discrepantes, que possam, a partir de suas

¹¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 81; *Ursprung...*, p. 40.

¹² BENJAMIN, *Origem...*, p. 82; *Ursprung...*, p. 40.

Vielmehr wird sie überall von der Annahme sich leiten lassen, was diffus und disparat erscheint in den adäquaten Begriffen als Elemente einer Synthesis gebunden zu finden.

Segundo Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: Una relectura*, p. 38 et seq., o pensamento de Benjamin se estrutura através de imagens, *Bilddenken*, através de uma dialética que elimina, e não uma dialética do tipo hegeliana, que supera e resguarda através de uma *Aufhebung*, e que se diferencia da Dialética Negativa através do fato de que tem a sua síntese em uma imagem, a alegoria, como um terceiro. Estas imagens não são para Benjamin um objeto, tampouco o que corresponderia a uma imagem mental, e sim meio e matriz de sua concepção teórica. As imagens na fala de Benjamin não correspondem às categorias retóricas de uma cabedal de metáforas, senão a uma base, *Grund*, à unidade monadológica última da linguagem e do pensamento, unidas estas na sua origem grega pelo termo *logos*, e que seriam imagéticas.

¹³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 55; *Ursprung...*, p. 15.

Nur dort, wo das System in seinem Grundriß von der Verfassung der Ideenwelt selbst inspiriert ist, hat es Geltung.

¹⁴ Benjamin define seu texto, no *Trauerspielbuch*, como tratado. Em *Rua de Mão Única*, p. 35, ele descreve como o tratado se assemelha à arquitetura árabe, onde o exterior não chama a atenção, mas o interior é que lhe dá o significado, em função de sua intrincadas composições, onde o ornamento vai se enrodilhando sem ruptura, não fazendo ligações diretas, como justaposição, mas mais complexamente, como tessitura. A densidade ornamental destas composições faz desaparecer a diferença essencial entre desenvolvimentos temáticos e excursivos. E é exatamente o que vemos aqui no *Trauerspielbuch*, com sua infinidade de citações, e talvez se deva a isto a sua complexidade e incompreensibilidade. Como ele mesmo coloca na p. 61: *Citações em meu*

diferenças, alçar as vistas para um resultado em comum, para um consenso, para, enfim, a própria conceitualização. A irregularidade do próprio tema liga-se ao conceito do barroco como uma pérola oval¹⁵, e a atividade do filósofo entra aí como o recolhimento de várias pérolas barrocas, pérolas irregulares, para a composição de um colar de pérolas, que é o que se torna a sua obra. E são pérolas barrocas não pelo que elas têm de comum, o fato de serem pérolas, mas pelo que elas tem de diferente, pois em cada uma a irregularidade se representa de uma forma única.

Se a representação quiser afirmar-se como o verdadeiro método do tratado filosófico, não pode deixar de ser a representação das idéias. A verdade, presente no bailado das idéias representadas, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber. O saber é posse.¹⁶

E é nesta medida que a verdade se distancia do objeto do conhecimento, pois este tem a posse como imanente e esta verdade não pode ser possuída, não pode ser conhecida, apenas representada. O conceito, como representação da idéia, da verdade, não é conhecimento, pois não contém em si a pretensão de posse. E neste ponto o autor converge com a doutrina de

*trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados, e roubam ao passeante a convicção. É interessante notar, também, que os estudiosos do Barroco como movimento artístico, entre eles Afrânio Coutinho e Helmut Hatzfeld, associam a cultura espanhola como barroca por natureza, inclusive em função da riqueza artística deixada neste país pelos séculos de dominação moura. É fácil, então, inferir que o tratado seja a forma barroca de fazer filosofia, e para isto podemos pensar tanto no *Trauerspielbuch* quanto em Burton, com sua *Anatomy of Melancholy*.*

¹⁵ Segundo Coutinho, *Do Barroco*, p. 16, a origem etimológica da palavra *barroco* deu origem a muitas controvérsias. Durante muito tempo, acreditou-se que ela se teria originado da denominação das pérolas irregulares, com origem ibérica, provavelmente portuguesa. Outros autores afirmam ter descoberto a origem do vocábulo na escolástica medieval, como *baroco*, que significaria um raciocínio falso e sem sentido.

¹⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 51. *Ursprung...*, p. 11.

Wenn Darstellung als eigentliche Methode des philosophischen Traktates sich behaupten will, so muß sie Darstellung der Ideen sein.

Jeanne Marie Gagnebin cita, p. 82, um estudioso de Benjamin, Gary Smith, em seu texto Da Escrita Filosófica em Walter Benjamin, In: Seligmann- Silva (org.), *Leituras de Walter Benjamin*, p. 79-88, para dizer que o que há de comum entre as diversas obras de Benjamin ao longo de sua vida é o seu método, claramente enunciado na *Vorlesung* do *Trauerspielbuch*, onde está posta a sua atitude a-sistemática e sua concepção antitradicionalista de filosofia, não através da recusa à tradição ou de uma apologia do irracionalismo, e sim fazendo da sua relação com a história, com a tradição, um dos temas-chaves de sua filosofia, bem como enunciando-se de maneira poético-metafórica e por vezes recorrendo a categorias teológicas, para dar conta de sua proposição de uma filosofia que não se estruture com a rigidez inócua de um sistema, atentando para a filosofia como exercício, *Übung*, que se faz através da fala, da linguagem. Gesto comum a vários filósofos do início do século, conforme bem observa a autora, de Heidegger a Wittgenstein.

Platão, de que o objeto do saber e a verdade não são coincidentes, pois enquanto o saber pode ser questionado, pode estar errado, a verdade é absoluta e inquestionável. Diferentemente do objeto do saber, a verdade não se encaixa em nenhuma relação, tampouco em uma relação intencional, pois, como é uma essência, é formada sem intencionalidade por idéias. A atitude frente à verdade, assemelhando-se à atitude contemplativa frente a uma obra de arte, é tarefa de êxtase, de uma espécie de alienação, não uma intenção voltada para o saber, mas um encontrar-se na verdade, perder-se nela, ser por ela absorvido, sair de si de encontro à verdade dissolvendo-se nela. *A verdade é a morte da intenção.*¹⁷

E Benjamin retoma Platão novamente, citando o Simpósio, ao apresentar a verdade como estreitamente relacionada ao Belo. A verdade é, então, considerada bela, pois é a descrição, no texto platônico, dos vários estágios do desejo erótico, onde Eros, ao dirigir-se para a verdade não se engana, pois também a verdade é bela, e a beleza é aquilo que a eroticidade busca. Mas apesar desta existência da beleza em si, algo é belo não em si, mas para outro. A verdade conserva em si intacta a beleza porque não é bela tanto em si mesma quanto para aquele que a busca, ou seja, o filósofo. Esta beleza mantém sua fulguração através da fuga, onde o filósofo se compara ao artista, pois enquanto a filosofia pode ser entendida como a busca pela verdade, a arte pode ser entendida proporcionalmente como a busca pela beleza, e ambas são, seguindo este raciocínio, em muitos aspectos, uma e a mesma coisa.

Esse elemento representativo da verdade é o refúgio da beleza. A beleza em geral permanecerá fulgurante e palpável enquanto admitir francamente ser uma simples fulguração. Seu brilho, que seduz, desde que não queira ser mais que brilho, provoca a inteligência, que a persegue, e só quando se refugia no altar da verdade revela sua inocência. Amante, e não perseguidor, Eros a segue em sua fuga, que

¹⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 58; *Ursprung...*, p. 18.

não terá fim, [...].¹⁸

A beleza que permanece fulgurante enquanto admite ser apenas brilho e fulguração destaca a subtilidade de uma possível crítica ao cientificismo, ao objetivismo que predomina como forma de pensamento, relegando as relações de conhecimento e as relações humanas ao nível do instrumental.

Benjamin coloca a existência das idéias, da verdade no fundo da linguagem, argumentando que as idéias estariam arraigadas numa língua adâmica, que difere das línguas instrumentais que conhecemos na medida em que, como língua original, dá nome verdadeiramente às coisas. Uma interpretação que atualize Platão tentará explicar o significado de que as idéias estavam fora do mundo, pela alternativa de que elas poderiam estar na linguagem e na sua capacidade de nomear o mundo, dando-lhe o sentido, tornando estas idéias uma divinização das palavras.

Segundo Benjamin, a tarefa primordial do filósofo seria justamente a de restaurar a primazia simbólica da palavra, através de uma reminiscência, que seria mais adâmica do que platônica, pois nesta estaria inculcada a presença paradisíaca da nomeação, onde nada seria arbitrário, pois estaria sendo executado pela primeira vez. E o estético está para o erótico na mesma medida em que o sensível está para o sensual, fazendo com que Eros, enquanto amante, não queira travar a relação de dominação que o saber assume como sua. Não se trata de um dominar para conhecer, e sim de um contemplar para deleitar-se com verdade, verdade em

¹⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 53; *Ursprung...*, p. 13.

In der Wahrheit ist jenes darstellende Momente das Refugium der Schönheit überhaupt. So lange nämlich bleibt das Schöne scheinhaft, antastbar, als es sich frank und frei als solches einbekennt. Sein Scheinen, das verführt, solange es nichts will als scheinen, zieht die Verfolgung des Verstandes nach und läßt seine Unschuld einzig da erkennen, wo es an der Altar der Wahrheit flüchtet. Dieser Flucht folgt Eros, nicht Verfolger, sondern als Liebender; [...].

movimento, verdade em anamorfose, verdade em fuga, fuga barroca. Neste sentido é que, então, a verdade é o conteúdo do belo e a ciência, embora detenha o que forja para si como objeto do conhecimento, não apenas não possui a verdade como é totalmente dispensável no apresentar-se dela. A verdade, em Benjamin, vai se mostrar como alegoria.

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. [...] Quanto mais minuciosamente a teoria do conhecimento científico investiga as várias disciplinas, mais claramente transparece a incoerência metodológica dessas disciplinas.¹⁹

A crítica aqui traçada ao cientificismo nos remete diretamente a justificação do Barroco como um possível modelo da alma humana, sempre envolta em incertezas e oscilações²⁰. *Há no céu e na terra, Horácio, bem mais coisas do que jamais sonhou a nossa filosofia.*²¹ A sentença de Hamlet revela, em seu desmascaramento, os impasses da modernidade, aos quais Benjamin responde com o Barroco. *No sentido em que é tratado na filosofia da arte, o drama barroco é uma idéia.*²² Enquanto idéia, o Barroco ultrapassa os limites da localização temporal na qual costumeiramente se enquadra nos estudos de história da arte. Como idéia, o Barroco é perene, está localizado antes e depois, indistintamente, do momento histórico e artístico no qual as obras barrocas, entendidas aqui como os fenômenos, se manifestam, e a sua conceitualização corresponde à organização teórica enquanto gênero artístico. Isto significa dizer que a

¹⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 55; *Ursprung...*, p. 15.

Daß die Wahrheit als Einheit und Einzigkeit sich darstellt, dazu wird ein lückenloser Deduktionszusammenhang der Wissenschaft mitnichten erfordert. [...] Je peinlicher die Theorie des wissenschaftlichen Erkenntnis den Disziplinen nachgeht, desto unverkennbaren stellt deren methodische Inkohärenz sich dar.

²⁰ Benjamin, *Rua de Mão Única*, p. 27, compara indiretamente o séc. XX ao Barroco dizendo que tal século está em oposição direta ao Renascimento, posição reconhecidamente ocupada pelo Barroco segundo vários de seus estudiosos.

²¹ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato I, Cena V: Hamlet.

²² BENJAMIN, *Origem...*, p. 60; *Ursprung...*, p. 20.

Das Trauerspiel im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung ist eine Idee.

essência do barroco está presente para o espírito humano indistintamente da época em que este indivíduo se encontre, de maneira que o barroco possa ser entendido, por extensão, como uma das estruturas fundantes da subjetividade moderna, da qual a natureza humana não tenha ainda se desfeito. A vantagem do drama barroco alemão em representar, alegoricamente, a situação do sujeito moderno, seus impasses e suas angústias, está na imanência intrínseca a este gênero artístico. Diferentemente do drama barroco espanhol, que tem em Calderón de la Barca um de seus mais altos expoentes, o drama barroco alemão não sustenta a transcendência. Mas a vida não parece ser um drama barroco espanhol, onde a dimensão da transcendência pode figurar como espaço de esperança contra a finitude ameaçadora. Com a ausência de transcendência, com os deuses que matamos, nos aproximamos diretamente do drama barroco alemão, onde tudo acaba com a morte, e, ainda que antes do desfecho final, tudo gira em torno dela. A ação destes dois palcos separados apenas pelo tempo é a chacina, o morticínio, a catástrofe²³. Junto com o sangue, escorre pelo chão o sentido da vida, a impotência. Tudo culmina na morte como desfecho final e se desenrola na melancolia enquanto morte em vida, como vazio de sentido, e a filosofia, como a arte e as demais formas de representação da verdade, representação alegórica, assume o papel de redentora. É através da conceitualização que redistribuímos o sentido ao mundo vazio.

Interiormente vazios ou profundamente convulsionados, exteriormente

²³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 75, infra; *Ursprung...*, p. 35 et 36. O autor não concorda aqui com a avaliação que diz que as chacinas no teatro barroco alemão são a dramatização daquelas vistas na Guerra dos Trinta Anos, o que explicaria a freqüente aparição destas cenas sangrentas, embora retome-a mais adiante, *Origem...*, p. 247; *Ursprung...*, p. 199, para associá-la à observação imediata da efemeridade da vida. Inclusive em outros textos seus, desfaz a possibilidade da influência da guerra na literatura ao dizer que os combatentes voltam vazios de experiências e não cheios de narrativas de suas aventuras, aludindo aos soldados da I Guerra Mundial, conforme está em Benjamin, *Experiência e Pobreza*, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 114-119. Mas, de qualquer forma, talvez valha a pena fazer uma analogia entre os acontecimentos sangrentos da referida guerra que teriam influenciado a produção artística barroca e as experiências terríficas das duas Guerras Mundiais que ocorreram no século passado, e a influencia deletéria que exerceram, e ainda hoje exercem, sobre a produção artística e intelectual contemporânea nos diversos campos. Por outro lado, Coutinho, *Do Barroco*, p. 74 et 75, coloca o aspecto erótico-religioso e heróico exacerbados no Renascimento contraposto no Barroco através da preferência pelas temas da crueldade, do espantoso, doloroso, terrível, repugnante. Se o heroísmo assume um tom patético, esta outra visão alicerça um aspecto melancólico, tornando-se o pessimismo do séc. XVII, cuja contrapartida era a crença no sobrenatural, a espera da bem-aventurança. A presentificação na arte barroca deste sentimento de pessimismo melancólico é os túmulos, cemitérios, cadáveres, caveiras, fantasmas, que aparecem para recordar o homem de sua fragilidade e de sua miséria.

*absorvidos por problemas técnicos e formais: assim foram os poetas barrocos, e assim parecem ser os poetas do nosso tempo, ou pelo menos aqueles que imprimiram em suas obras a força de sua personalidade.*²⁴

As antíteses barrocas, longe de serem dialeticamente superadas, continuam presentes no espírito humano, e o sentimento de desencontro²⁵ permeia toda e qualquer reflexão atual na medida diretamente proporcional de que ela seja uma reflexão sincera²⁶. Estas mesmas

²⁴ MANHEIMER apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 77; *Ursprung...*, p. 37.

Innerlich leer oder im Tiefsten aufgewühlt, äußerlich von technisch formalen Problemen absorviert, die sich mit den Existenzfragen der Zeit zunächst sehr wenig zu berühren schienen, - so waren die meisten Barockdichter, und ähnlich sind, so weit man sehen kann, wenigstens die Dichter unserer Zeit, die ihrer Produktion das Gepräge geben.

²⁵ As desilusões e antíteses sempre presentes na poesia barroca têm origem, segundo Rosales, *El sentimiento de desengaño em la poesia barroca*, na decadência e estagnação que se seguiram ao sentimento de heroísmo e aos diversos avanços feitos durante o Renascimento em campos vários, pois, ainda que brilhante e culto, o homem moderno não tem as respostas que procura para a explicação de sua existência e das coisas mais profundas, bem como a tristeza que dele se apossa constantemente. A ambigüidade notada em algumas obras ilustra em um personagem as contradições de toda uma sociedade, de toda uma época e um contexto cultural, ao mesmo tempo em que o aproxima do melancólico.

*Sinto-me sem sentir todo abrasado
No rigoroso fogo, que me alenta,
O mal, que me consome, me sustenta,
O bem, que me entretém, me dá cuidado:*

*Ando sem me mover, falo calado,
O que mais perto vejo, se me ausenta,
E o que estou sem ver, mais me atormenta,
Alegro-me de ver-me atormentado:*

*Choro, no mesmo ponto em que me rio,
No mor risco me anima a confiança,
De que menos espero, estou mais certo;*

*Mas se de confiado desconfio,
É porque entre os receios da mudança
Ando perdido em mim como em deserto.*

Este poema, especificamente, foi extraído de *A Fénix Renascida*, coletânea de poemas seiscentistas de vários autores barrocos, sendo o título mais rico e mais significativo do cancionero seiscentista, e nele o desengano, a consciência aguda da efemeridade das coisas e da fragilidade da vida são cantadas com significativa insistência.

²⁶ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, Alegoria, Morte, Modernidade, In: *Narração e história em W. Benjamin*, p. 37-62, o sentimento de desvalorização das coisas e das pessoas, operado no barroco através da desconstrução do sujeito pela melancolia, atravessa o romantismo nas poesias de Baudelaire e alcança a modernidade, chegando à contemporaneidade personificada na instrumentalização das relações interpessoais superficiais e na coisificação do mundo, onde tudo ganha o seu preço quantificável objetivamente em numérico, na sociedade de consumo de estruturação capitalista. Esta realidade sem um sentido último, o que a constitui como alegórica, não é vista mais como uma multiplicidade de sujeitos, e sim como um mar de objetos inertes, que podem ser utilizados e descartados, deixando este sujeito, o alegorista melancólico, na mais completa solidão. Benjamin desenvolve brilhantemente estas relações em seus textos sobre a obra de Baudelaire, reunidos no livro *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, evidenciando a artificialidade assumida pela vida cotidiana no contexto capitalista em desenvolvimento no séc. XIX e a conseqüente busca, ilustrada pela poesia baudelaireana, das experiências profundas e verdadeiras e de um sentido que justifique a vida. O contexto psicológico e subjetivista

antíteses, estarão presentes ao longo de toda a argumentação, pois ela se dará o mais fielmente possível ao método colocado por Benjamin, o de apreensão do conceito pelos extremos dos fenômenos. A antítese estará até mesmo nos detalhes, como na obra de arte barroca onde nenhum espaço pode permanecer vazio, e serão sempre antíteses sem síntese, assim como a subjetividade melancólica, que se debate entre os extremos sem conseguir equilibrar-se no meio termo que constituiu a virtude grega e romana.

O perigo de cair, dos píncaros da ciência, no abismo profundo do espírito barroco é grande e não pode ser desprezado. Encontramos freqüentemente, nas tentativas improvisadas de apreender o sentido dessa época, uma sensação característica de vertigem, produzida pela visão de um universo espiritual dominado pelas contradições.²⁷

Baseado na sua falta de fé, no descrédito na ciência, na imanência sufocante, na onipresença da finitude ameaçadora, o sujeito melancólico, ao buscar o sentido, ascende às alturas, ficando exposto aos perigos da queda.

Quem por sobre todos se eleva e dos orgulhosos píncaros da honra e da riqueza observa como a plebe sofre, como a seus pés um império é devorado pelas chamas, como aqui a espuma das ondas invade os campos, como ali a cólera do céu fere torres e templos com raios e relâmpagos, como o que a noite refresca o dia faz arder, como os seus troféus de vitória estão acompanhados de inúmeros cadáveres – esse homem, admito, tem muitas vantagens sobre o comum dos mortais.

da melancolia barroca cede, então, a uma concepção de melancolia, através do *spleen*, baseada também nas relações sociais e materiais, onde o trabalho assalariado vem cumprir o seu papel de alienação das massas, desvelando o marxismo presente na sua filosofia. Benjamin, Sobre alguns temas em Baudelaire, In: *Charles Baudelaire, ...*, p. 145 se vale dos textos de Baudelaire para concluir que o preço que se paga pela modernidade e seus confortos é a perda da aura e do sentido, tanto no mundo das coisas quanto nas relações humanas. A oposição entre a imanência da alegoria e melancolia barrocas contraposta à nostalgia melancólica do romantismo, inclusive o romantismo negro deste poeta do qual falávamos, é desenvolvido por Benjamin em Parque Central, In: *Charles Baudelaire, ...*, § 44 e 45, p. 180.

²⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 79; *Ursprung...*, p. 39.

Die Gefahr, aus den Höhen des Erkennens in die ungeheuren Tiefen der Barockstimmung sich hinabstürzen zu lassen, bleibt selbst dann unverächtlich. Immer wieder begegnet in den improvisierten Versuchen, den Sinn dieser Epoche zu vergegenwärtigen, das bezeichnende Schwindelgefühl, in das der Anblick ihrer in Widersprüchen kreisenden Geistigkeit versetzt.

*Mas ai! Como ele é vulnerável à vertigem!*²⁸

A vertigem se define pelo caminhar a beira do abismo e pela atração que sente pelo vazio, pela vontade de precipitar-se neste abismo que é o pensamento barroco, e deixar-se conduzir pelo movimento interminável das contradições, em um impulso constante em busca da verdade, pois esta exige a inconstância do movimento, já que sempre que é tocada, escapa. A evanescência da verdade, seu caráter de interminável e inapreensível, é o que faz a vida sustentável, pois sempre restará um nuance da verdade a ser descoberto, e esta sede de conhecer impede o melancólico de precipitar-se no abismo final, na prostração definitiva. Apenas a contemplação da verdade permite a fuga do vazio, a vitória sobre o não-ser, a resistência ao chamado doce da morte.

²⁸ GRYPHIUS apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 219 et 220; *Ursprung...*, p. 174 et 175.

*Wer über alle steigt und von den stolzen höh der Reichen ehre schaut,
wie schlecht der pövel geht, wie unter ihm ein reich in lichten
flammen krache, wie dort der wellen schaum sich in die felder mache
und hier der himmel zorn mit blitz und knall vermischt, in thürm und
temple fahr, und was die nacht erfrischt, der heiße tag verbrenn, und
seine sieges-zeichen sieht hier un dar verschränckt mit vielmahl
tausend leichen, hat wol (ich geb es nach) viel über die gemein. Ach!
aber ach! Wie leicht nimmt ihn der schwindel ein.*

II -TRAGÉDIA

A tragédia, explicitamente a tragédia grega, relaciona-se ao drama barroco por uma questão de autoridade. Ainda assim, a relação entre ambos merece uma maior apreciação, pois a primeira só é lembrada nos elementos comuns que teria com a segunda de maneira a legitimar esta, a atribuir-lhe importância através da filiação que o drama barroco teria na tragédia antiga. Tais preconceitos, segundo Benjamin²⁹, salientam tendenciosamente muito mais as semelhanças e esquecem confortavelmente as principais diferenças entre, inclusive, um contexto cultural e outro.

A respeito da diferenciação entre a tragédia antiga e o drama barroco levando em consideração as observações sobre a primeira traçadas por Aristóteles, Benjamin³⁰ diz que o

²⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 123 et seq.; *Ursprung...*, p. 81 et seq.

³⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 70 et seq., 84 et 141; *Ursprung...*, p. 30 et seq., 42 et seq., 99 et seq. Em um ensaio de Benjamin, Drama (Trauerspiel) y Tragedia, In: *La Metafísica de la Juventud*, p. 179-184, ele define a diferença entre tragédia e drama barroco com respeito à relação entre estes gêneros e a historicidade, mais especificamente a noção de tempo, que só pode ser percebido tendo a morte como ponto fixo. Na tragédia o herói morre segundo uma determinação externa para, ironicamente, ingressar na eternidade, ao passo que no drama a morte é um acontecimento que vem a dar respeitabilidade, vem a dar sentido, por assim dizer, aos acontecimentos da cena e às ações do personagem em vida. Uma morte digna é, no contexto dramático barroco, o corolário de uma vida bem vivida. Trata-se de um jogo, de uma reflexão, como Benjamin já apontava no *Trauerspielbuch*, onde os personagens todos participam até que a morte venha a lhes indicar o fim da peça, assim como acontece conosco se encarmos nossa vida como uma representação e um palco. O tempo do drama, que não é o do mítico imemorável como na tragédia, corre em paralelo aos acontecimentos históricos, é um universo espectral, universo do que poderia ser ou ter sido, justamente para poder indicar suas similitudes com a realidade. Isto justifica a afirmação da repetição das formas barrocas no séc. XX, conforme a tese que subjaz ao *Trauerspielbuch*. Benjamin afirma, ainda neste ensaio, que o drama é a elaboração estética da idéia histórica da repetição, já que a forma do drama não é fixa, o que permite que ela se torne clássica e universal, possibilitando também o esquema de sua repetição através dos tempos, da mesma maneira que é inconclusa, para

drama barroco é distorcido dentro de seus parâmetros por estar demasiadamente apegado ao modelo da tragédia grega, uma vez que os críticos literários alemães não tenham atentado para as diferenças entre ambos os contextos, e também porque o aristotelismo do ambiente filosófico contribuía para tal associação distorcida. Este é, justamente, um ponto que quer corrigir, traçando-lhe as devidas distinções, como a imanência e a historicidade do drama barroco frente ao caráter atemporal da tragédia grega. Benjamin ainda ressalta que estas confusões se devem aos preceitos da tragédia formulados por Aristóteles, em sua *Poética*, que seriam os de evocar a piedade e o terror, coisa que também o drama barroco fazia. Mas daí a concluir que, só porque coincidem neste ponto, ambos são a mesma coisa separados por um lapso temporal, é um extremo reducionismo. Assim, a catarse não é determinante para o drama da maneira que foi para a tragédia, e a dicotomia entre terror e piedade revela-se insuficiente para fazer a relação estreita entre ambos. A influência aristotélica na tragédia renascentista, que desembocará posteriormente no teatro barroco, é superestimada, uma vez que os autores da época não buscavam, segundo Benjamin, seus preceitos no pensamento filosófico antigo, mesmo porque no séc. XVII o aristotelismo não tinha o caráter dogmático que assumiu depois, na teoria da arte, e sim nas suas influências mais recentes, no classicismo holandês e nas encenações religiosas jesuítas. É certo que nem sempre os dramaturgos erigiam nobres obras com caráter de encenação filosófica, pois o teatro erudito nunca existiu isoladamente das representações populares, que estavam mais voltadas para a sátira do que para a instrução. No drama barroco, a piedade e o terror não aparecem com a mesma constância e abrangência do teatro grego, pois acontece amiúde que estas paixões se manifestem apenas a respeito dos personagens principais, com a morte do vilão a invocar terror e a do mártir a evocar piedade. Mas ambas as situações, muito mais do que evocar estas duas paixões, caracterizam o drama barroco pelo que este tem de mais peculiar, o luto, pois é *Trauerspiel*, representação lutuosa, o que faz com que seu aspecto trágico seja de uma

imanência profunda, muito mais sombrio e pesado. Não é a toa que a tragédia grega seja a narração de um dia na vida do herói, ao passo que o drama barroco se vincula às horas ermas da noite.

A tragédia antiga é uma escrava acorrentada ao carro triunfal do barroco. [...] a tragédia grega foi vista como uma forma primitiva do drama barroco, em essência da mesma natureza que a forma posterior. [...] Essa tese está documentada no Geburt der Tragödie, publicada quarenta anos antes da Ästhetik des Tragischen, e se torna mais plausível se se leva em conta o simples fato de que o teatro moderno não conhece nenhuma tragédia que se assemelhe à dos gregos. [...] A filosofia da história foi excluída.³¹

Segundo Benjamin³², a diferença crucial entre tragédia e drama barroco é que enquanto a primeira está colocada em um passado mitológico, por assim dizer fora do tempo, a segunda diz respeito a um fato concreto, temporalmente situado e, portanto, histórico. Dentro deste contexto, os personagens principais, geralmente aristocratas, que na tragédia servem para, entre outras coisas, dar a explicação mitológica da origem e identidade de um povo, estão no drama barroco como uma personificação da história. A importância da linhagem e da hierarquia destes personagens, e neste ponto Benjamin cita Schopenhauer³³, apesar de fazer a ressalva que este não distingue acuradamente a tragédia antiga do drama barroco, avalia-se de acordo com o fato de que a desgraça entre os plebeus poderia originar-se de qualquer carência imediata, uma vez que o sofrimento dos nobres, que a princípio teriam todo o necessário para a manutenção de sua vida, seria de uma ordem muito mais elevada e ao mesmo tempo

³¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 122 et seq.; *Ursprung...*, p. 80 et seq.

Auf dem Triumphwagen des barocken Trauerspiels ist die antike Tragödie die gefesselte Sklavin. [...] hat man in der Tragödie, in der der Griechen nämlich, eine frühe Form des Trauerspiels, wesensverwandt der spätern, sehen wollen. [...] Und diese Einsicht ist nicht nur in der vierzig Jahre vor der Ästhetik des Tragischen erschienenen Geburt der Tragödie mit Gründen belegt, sondern durch das bloße Faktum, daß die moderne Bühne keine Tragödie, die der der Griechen ähnelt, aufweist, höchlich nahelegt. [...] Geschichtsphilosophie ward ausgeschieden.

³² BENJAMIN, *Origem...*, p. 86 et seq., 124 et passim; *Ursprung...*, p. 44 et seq., 82 et passim.

³³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 133 et 134; *Ursprung...*, p. 91 et 92.

profunda. A tristeza dos nobres não teria causa imediata, pois adviria de uma desgraça absoluta, inerente ao gênero humano e não decorrente de condições acidentais. O tempo homérico, que se demonstra circular, com a aurora de dedos de rosa abrindo o despertar de cada dia como se este fosse indissociável do anterior ou do seguinte³⁴, cede seu espaço para o tempo linear e histórico que traz consigo uma ameaça onipresente, a finitude. Esta finitude terá um papel importantíssimo no drama barroco alemão de maneira a transformar-se quase em sua obsessão, com os temas da morte, da caveira³⁵, da chacina, etc. Isto insinua, também, por outro lado, que a própria realidade, como espaço dos acontecimentos históricos, não passa de um jogo, de uma representação, de um drama barroco, onde as pessoas fingem constantemente serem o que são ou o que gostariam de ser, enganando a todos e a si mesmos³⁶. O palco do drama barroco, então, é a vida dos seus espectadores, como na tragédia de Hamlet, dentro da qual se encena uma outra representação, que pode, por sua vez, conter uma outra mais, e assim vertiginosamente até o infinito. Ao contrário da localização cósmica que tinha a tragédia grega, o drama barroco tem seu lugar na corte, que não é necessariamente a corte de um reino ou de outro, mas que é sempre uma corte, ou qualquer outro lugar fixo, situado espacial e temporalmente, fazendo com que os temas históricos fossem assimilados ao

³⁴ Segundo Auerbach, A Cicatriz de Ulisses, In: *Mimesis*, p. 1-20, existem diferenças significativas entre as narrativas helênica e semita. Enquanto os poemas homéricos apresentam sempre apenas um plano de narração, no qual o presente só admite a aparição das profundezas do passado para a explicação dos fatos, que devem estar sempre bem claros e caracterizados, a narrativa bíblica descarta as explicações e ambientações que não sirvam diretamente ao objetivo da ação, deixando todo o resto na penumbra. A definição dos acontecimentos que o contexto grego dispõe não permitem uma atenção fixada na passagem do tempo, na sua medição, onde o tempo natural escoia subjetivamente, como enquanto Ulisses estava com a feiticeira Circe. Já os personagens bíblicos apresentam suas ações de uma maneira linear, temporalmente situada, ainda que miticamente, numa linha temporal. Outro mérito semita é o do contexto psicológico dos personagens, que sempre apresentam camadas conflitantes sobrepostas, onde a apresentação do seu cotidiano serve como palco para questionamentos morais e existenciais, traço ausente em Homero, que se fixa no lendário, ao passo que a Bíblia se aproxima cada vez mais do histórico. Com a sua pretensão de verdade inabalável e a linearidade temporal somadas à transcendência divina absoluta, os personagens bíblicos sentem-se, mormente no Antigo Testamento, sós. Quando Deus intervém é para ameaçar ou testar sua fé. O texto bíblico, diferentemente dos poemas épicos gregos, não quer agradar, e sim dominar. Não admira que a preponderância cultural deste sobre aquele, no âmbito da Contra-Reforma, crie um ambiente cultural e psicológico propício para o desespero e para a sensação de vacuidade verificadas no Barroco.

³⁵ Para Benjamin, a caveira representa o paradoxo da expressão facial: alia a inexpressividade absoluta do vazio de suas órbitas com a mais selvagem das expressões, os dentes arreganhados. Conforme Benjamin, *Rua de Mão Única*, p. 36.

³⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 87; *Ursprung...*, p. 45.

drama. Mas esta inserção da historicidade causou um efeito contrário à intenção de dignificar as ações dos soberanos da cena e da vida, causou a impressão de que também a vida era uma mera representação, e não de atores, mas de fantoches³⁷, manipulados pelo destino trágico da morte.

Segundo Benjamin³⁸, a noção da vida como um palco onde representamos contentemente aproxima o drama barroco alemão do espanhol, exceto pelas diferenças com respeito à profunda imanência de um frente à constante transcendência do outro. De fato, em ambos ocorre a idéia de que a vida não é necessariamente algo sério, uma vez que a ameaça da morte está sempre perscrutando para solapar-lhe o sentido. Ilustrativo é a peça de Calderón *La Vida es Sueño*, também citada por Benjamin³⁹, onde o personagem principal não tem a certeza de estar acordado ou sonhando, pois oscila entre estes dois estados da mesma forma que oscila entre ser um prisioneiro encerrado em uma masmorra ou um príncipe⁴⁰.

Esta concepção da vida como jogo desemboca em uma outra caracterização, a da reflexão, que, segundo Benjamin, no drama alemão não se desenvolveu de maneira tão perfeita como no espanhol. Este movimento de reflexão remete ao infinito provocado pela contraposição de dois espelhos, de maneira que o reflexo do reflexo do reflexo se estenda até os limites do incontável. A importância deste processo no drama barroco está na capacidade que este

³⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 147; *Ursprung...*, p. 104.

³⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 101 et seq.; *Ursprung...*, p. 59 et seq.

³⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 104 et seq.; *Ursprung...*, p. 61 et seq.

⁴⁰ CALDERÓN, *La Vida es Sueño*, Jornada Segunda: Segismundo:

[...] Sueña el rico en su riqueza, que más cuidado le ofrece; sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza; sueña el que a medrar empieza, sueña el que afana y pretende, sueña el que agravia y ofende, y en el mundo, en conclusion, todos sueñan lo que son, aun que ninguno lo entiende. Yo sueño que estoi aquí, destas prisiones cargado, y soñé que en otro estado, más lisonjero me vi. Que es la vida? Un frenesí. Que es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño, que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son

assume, através daquele, de representar a configuração dos mais diversos aspectos da vida através do recorte realizado pela encenação de uma peça, como se nesta montagem particular estivesse encenada toda a história do universo, bem como o contrário, como se a história universal se reproduzisse na vida cotidiana de um personagem do drama de destino.

*Os dois lados da reflexão são igualmente essenciais: a miniaturização da realidade e a introdução do espaço fechado, finito, de um destino profano, de um pensamento reflexivo infinito.*⁴¹

E esta capacidade reflexiva, segundo Benjamin⁴², faz notar a estreita relação que a literatura tem com a história, no sentido de que, através de uma obra literária, se pode, de certa forma, e esta é apenas uma destas formas, compreender a complexidade de um época, de maneira que a arte é um caminho de acesso à verdade que pode colocar-se em pé de igualdade com a filosofia. Segundo Benjamin⁴³, a literatura não está tão distante da filosofia a partir do momento em que esta reconhece sua incapacidade de responder aos mais profundos anseios humanos e descrever o que se passa no interior de sua alma, pois aquela se valeria de uma linguagem por demais racional e concisa, sistemática, uma vez que, frente à sensação, ou percepção, da vacuidade de sentido, a racionalidade cede espaço à linguagem que melhor transmite as reviravoltas do espírito, a linguagem poética.

Mas, ainda assim, imbuído de toda esta poeticidade, o autor não quer cair em um relativismo vazio ou num esteticismo absurdo. Benjamin cita a interpretação de Nietzsche sobre a

⁴¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 106; *Ursprung...*, p. 64.

Gleich wesentlich sind diese beiden Seiten der Reflexion: die spielhafte Reduzierung des Wirklichen wie die Einführung einer reflexiven Unendlichkeit des Denkens in die geschlossene Endlichkeit eines profanen Schicksalsraums.

⁴² BENJAMIN, *Origem...*, p. 104 et seq.; *Ursprung...*, p. 61 et seq.

⁴³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 87; *Ursprung...*, p. 45.

tragédia e a ultrapassa⁴⁴, pois para esta, o mito trágico é uma construção puramente estética, onde se desencadeia o conflito entre energias apolíneas e dionisíacas, de aparência e de dissolução do aparente, num conflito esteticamente organizado. Esta visão onde o indivíduo não sobrepuja a arte, onde ele não é a causa desta arte, e sim sua consequência, deixa transparecer que a racionalidade e a técnica, a dominação da ciência, não ocupa motivo central, não tem o mesmo espaço neste contexto que tem para a nossa sociedade ocidental contemporânea, que o mesmo autor taxou de decadente. E este parece ser o cerne do niilismo nietzschiano. Segundo sua visão da tragédia, não há culpa neste processo, uma vez que a tragédia é uma transposição estética, estão abolidas todas as inferências morais a respeito dos atos do herói. Este mantém o silêncio justamente porque não há fundamento moral em suas ações⁴⁵.

Mas Benjamin⁴⁶ vai além desta interpretação niilista que desabaria no abismo do esteticismo, ocasionando a perda de todos os conceitos, que se desvaneceriam em uma nadificação obtusa. Tampouco concorda com a interpretação extremamente moralista que se faz da tragédia, à qual Nietzsche nem mesmo toca, pois conserva-se afastado de qualquer conteúdo que ligue a tragédia a um referencial ético. Para Benjamin, é questionável que os acontecimentos relatados nas tragédias sirvam para abordar questões morais de uma maneira rígida e fixa,

⁴⁴ BENJAMIN, *Origem...*, p. 125; *Ursprung...*, p. 83.

⁴⁵ Benjamin, *Origem...*, p. 136 et seq.; *Ursprung...*, p. 94 et seq., cita o que estaria diametralmente oposto a este esteticismo da tragédia ao comparar Sócrates ao herói trágico, e sua morte a um martírio, o que aponta nos diálogos platônicos seu cunho pedagógico e moralista, afirmação que justifica-se facilmente. A dimensão trágica grega morre com Ésquilo, pois o herói já não mais silencia, ele dialoga. Platão realiza a secularização das sagas e tragédias mitológicas gregas ao desenvolver a história de Sócrates, onde a resignação muda do herói é substituída pela brilhante argumentação e pela agudez de raciocínio. Assim, é expulsa a tragicidade do contexto grego em prol do drama de martírio, o que faz com que impere o racionalismo no lugar da mitologia, o que é, segundo Nietzsche, o diagnóstico da decadência da civilização ocidental em geral e do pensamento grego em particular. A diferença entre a tragicidade e o martírio é a expectativa de transcendência deste último, o que aproximou Sócrates do pensamento cristão, pois este encarava a morte como um passagem, como algo que lhe era exterior, e não como o herói, que se reconhece imerso na morte, e sabe que ela é o absoluto fim. Em um ensaio especificamente sobre este personagem, Benjamin, Socrates In: *Metafísica de la juventud*, p. 176-178, diz que Sócrates constrói uma eroticidade e a põe a seu serviço, como fica bem ilustrado, por exemplo, no *Symposium*, citado por Benjamin no prefácio do *Trauerspielbuch*.

⁴⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 126; *Ursprung...*, p. 84.

pois os personagens da ficção só existem dentro desta esfera ficcional, e todas as suas decisões precisam ser avaliadas dentro desta mesma esfera, não podendo ser grosseiramente transpostos para o cotidiano dos espectadores selvagem e descontextualizadamente.

Como os personagens de uma tapeçaria, eles estão de tal forma integrados na tessitura total da obra, que não podem de forma alguma ser destacados dela. A figura humana, na literatura, e na arte em geral, tem um estatuto diverso da figura humana real, na qual o isolamento do corpo, muitas vezes aparente, encontra, de forma perceptível, na solidão do homem em face de Deus o seu conteúdo autêntico.⁴⁷

Benjamin diz que⁴⁸, enquanto a figura humana literária se reconhece no seu contexto, acompanhada de tudo o que a cerca, e esta é a importância do adereço, a figura humana real se dá a conhecer em sua solidão e mais completo abandono, sozinho em face de Deus, abandonado à frente do sentido, desprovido de suas defesas, despido de suas máscaras, e por isto é tão forçoso passar algum tempo apenas consigo mesmo. Portanto o conteúdo moral de uma obra trágica é extremamente mediatizado e só pode ser avaliado dentro do contexto desta própria obra mesma. Este conteúdo moral está ligado à culpa, culpa hereditária que é expiada pela morte, que é paga da culpa e não castigo pela vida, *uma expressão da sujeição da vida culpada à lei da vida natural*⁴⁹, culpa em torno da qual muitos autores elaboraram uma teoria do trágico, fazendo do herói o personagem a internalizar e expiar esta culpa. A maldição de uma família se transforma em patrimônio trágico desta linhagem, muitas vezes até mesmo

⁴⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 128; *Ursprung...*, p. 86.

Sie sind Gobelinsüjets in ihren Webgrund ins Ganze ihrer Dichtung so verwoben, daß sie als Einzelne aus ihr auf keine Weise können ausgehoben werden. Die menschliche Gestalt der Dichtung, já der Kunst schlechtweg, steht darin anders als die wirkliche, na der die in so vieler Hinsicht nur scheinbare Isolierung des Leibes wahrnehmungsmäßig gerade als der Ausdruck moralischer Vereinsamung mit Gott ihren untrügerischen Gehalt hat.

⁴⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 128; *Ursprung...*, p. 86.

⁴⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 154; *Ursprung...*, p. 112.

[...] ein Ausdruck der Verfallenheit des verschuldeten Lebens an das Gesetz des natürlichen.

motivo de orgulho⁵⁰. Esta fatalidade da culpa, porém, não se estende apenas aos personagens, mas também aos objetos que os cercam, a vinculação da culpa a um objeto fatal, integrante da cena, que adquire certa força sobre a vida dos personagens, uma vez que eles estejam relegados ao nível de meras criaturas, são tão coisificados quanto estes objetos.

Para Benjamin⁵¹, portanto, o ensinamento mais profundo da tragédia, tanto da antiga quanto da moderna, é a resignação, ainda que se manifeste em cada uma delas de maneira distinta, pois se na antiga o herói se coloca a disposição dos golpes do destino, na moderna, imbuída de cristianismo, este herói pratica uma ascese, uma desconsideração pelo mundo e pela vida, um desprezo e abandono do mundo, enxergando que o mundo e a vida nada são e nada significam. Neste contexto, então, o conhecimento maior que o drama barroco, a tragédia cristã, transmite, ainda que difusamente, é o de que a vida e o mundo não são capazes de assegurar uma satisfação autêntica, não estão aptos a fornecer uma resposta a altura das dúvidas humanas, e que é inútil prender-se a eles, não vale a pena nem mesmo procurar neles algum tesouro escondido que possa responder a esta angústia. A resposta maior é a morte, que não lhe é o fim, mas sim a forma pela qual este herói trágico melancólico se descortina frente ao seu público. De seu interior vazio ressoam os mandamentos para a emancipação da humanidade, mas ele não os enuncia verbalmente, pois é vazio, não tem voz. A verdade do mito se diz alegoricamente porque o poeta não foi capaz de encontrar na linguagem as palavras adequadas para representar-lhe, e é por isto que as evolução das cenas e as mensagens visuais das representações podem transmitir esta verdade, que é uma sabedoria mais profunda do que aquela que a linguagem alcança. Assim como tudo que adquire importância ao nascer está cercado de vida, ele, que adquire sua relevância e sua referência a partir de seu ocaso, está cercado de morte. E isto porque, ao contrário dos homens comuns,

⁵⁰ Assim um dos filhos de Belerofonte narra a sua genealogia em Homero, *Iliada*, Canto VI, 145-211.

⁵¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 129 et seq.; *Ursprung...*, p. 86 et seq.

ele sabe que sua existência é para a morte, que está morto muito antes de morrer efetivamente, que começa a morrer desde o momento em que nasce, testemunhando a efemeridade da vida, a transitoriedade do mundo. Esta inexorabilidade da finitude é a força elementar da natureza no processo histórico, mas seu fundamento reside em uma sensação de culpa a ser expiada, punida através do sacrifício da morte trágica. E isto não se manifesta em um determinismo, a liberdade de possibilidades é sempre presente, há liberdade entre o momento presente e o final, apenas o momento final é o estritamente necessário. A culpa da criatura impulsiona a causalidade como instrumento de uma fatalidade inelutável. Isto contraria o conteúdo expresso na *Estética do Trágico*, de Volkelt⁵², que tende a assimilar o impulso trágico da vida humana às leis naturais que regem o universo, em uma visão estreitamente determinista e mecanicista, aproximando-se do modelo de universo newtoniano e do determinismo dos sistemas filosóficos absolutos do idealismo alemão⁵³.

*O soberano representa a história.*⁵⁴ O drama barroco, como já dissemos, se diferencia da tragédia pela sua historicidade, na qual participa diretamente o personagem do soberano quase como a personificação desta história, e suas ações não servem a um fundo moral mais profundo do que o de denunciar os vícios e ressaltar as virtudes da corte. O contexto político da época não permitia um soberano diferente do modelo ditatorial, que se efetivava quase que muito mais por necessidade do que por vontade ou disposição própria. Por isto Hobbes escolhe o título de *Leviatã* para sua obra, por isto Maquiavel escreve *O Príncipe*. O cetro que este monarca porta representa a sua capacidade de interferência no processo histórico na medida em que ele, no desempenho de suas funções, produz os fatos. O tiranicídio figurava como uma prática a ser debatida em prol de sua justificação, o que suscita as diversas

⁵² BENJAMIN, *Origem...*, p. 124; *Ursprung...*, p. 81.

⁵³ A noção de sistema e a sua relação com o conceito foi trabalhada por Benjamin antes do *Trauerspielbuch* em sua tese de doutorado, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*.

⁵⁴ BENJAMIN, *Origem...*, p. 88; *Ursprung...*, p. 47.

preocupações mais centradas no manutenção do poder, e da vida, do que com a conquista deste poder. Segundo Benjamin⁵⁵, dentre os diversos meios de se alcançar o poder, usurpar o trono se evidenciava sempre o mais passível de ódio, e o mais suscetível de reação. O príncipe, como um soberano impedido de agir⁵⁶, assim como Hamlet, pensa no tiranicídio, mas hesita na autenticidade de sua vontade de eliminar o tio, mais odioso ainda por ter se casado com sua mãe e usurpado o trono de seu pai. Enquanto a função do soberano nos dramas barrocos é o de representar a história e ilustrar os acontecimentos da corte, ressaltando-lhe as virtudes e as paixões, no plano concreto a finalidade última do soberano é, conforme Benjamin⁵⁷, evitar o estado de exceção, evitar as guerras, as calamidades, a peste, a fome, o que, muitas vezes, impele-o a tomar atitudes bruscas, o que pode caracterizá-lo como um tirano. O pesado véu da imanência absoluta que paira por sobre o barroco alemão oprime o homem deste período de tal maneira que ele se ligue definitivamente às coisas transitórias e destinadas à sua consumição, sentindo-se arrastado por elas, fazendo necessário que se junte e exalte todas as coisas do mundo em uma tentativa desesperada de salvá-las de sua consumição final, simultaneamente ao que salva a si mesmo. Desta forma apresenta-se a ameaça da finitude, da morte, do estado de exceção, das guerras e catástrofes, que exigem medidas tão fortes que terminam por tornar o soberano um monstro. Esta mesma imanência opressora é o que serve para diferenciar o drama barroco alemão do espanhol, considerado um dos mais altos expoentes deste estilo e desta época, por seu refinamento e beleza, pois nesta está muito fortemente a transcendência, ausente do contexto alemão. Enquanto Calderón escreve em um país católico, os alemães estão sob a influência da recente Reforma Protestante, que, como movimento racionalista, e através da Doutrina da Vacuidade das Obras, elimina a possibilidade de uma transcendência esperançosa, jogando os sujeitos a mercê do destino,

Der Souverän repräsentiert die Geschichte.

⁵⁵ BENJAMIN, *Origem...*, p. 88; *Ursprung...*, p. 47.

⁵⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 89; *Ursprung...*, p. 48.

⁵⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 89 et seq.; *Ursprung...*, p. 49.

retomando a noção do determinismo que já ocasionava a dimensão do trágico na Antigüidade Clássica.

Voltando à figura do soberano, sua fragilidade dá espaço para as diversas ambigüidades que irão sondar os personagens em tal posição. No barroco, porém, não há espaço para sutilezas, não há meio termo, tudo é intensidade e personificação, beirando a hipérbole e o estereótipo. Lembremos que é assim que Benjamin propõe o seu método, sem homogeneização ou meio-termo, e sim uma relação entre os extremos, uma apreensão dos conceitos através destes extremos. Não há, portanto, espaço para ver os reis e suas ações como dotados simultaneamente do bem e do mal pois, desprovidos de relativismo, os soberanos do drama barroco são personagens, e como tal representam alguma coisa, donde que sejam ou inteiramente bons ou inteiramente maus. Ainda assim, porém, estes dois aspectos não se dissociam, funcionando como as *faces de Jânus do monarca. São as manifestações, necessariamente extremas, da condição principesca.*⁵⁸ E é, portanto, a partir destes extremos que se tem a noção da idéia de soberano, como uma oscilação permanente entre o tirano a inspirar o terror e o mártir a inspirar a piedade. A oscilação entre estas duas instâncias se dá através das paixões do soberano, que transborda de si em virtude da situação em que é colocado: de um lado ele é o intermediário absoluto entre os seus súditos e Deus, e exerce sobre estes o poder por direito divino, e por outro lado dá-se conta da precariedade de sua condição humana, que o aproxima do animal. O drama barroco denuncia, então, uma concepção de soberano como uma amálgama entre a divindade do rei e a animalidade do homem comum. Somemos a isto, obviamente, as circunstâncias históricas das quais falávamos anteriormente e temos a origem da fragilidade que estes soberanos apresentam, pois trazem sobre si a fraqueza dos mortais e as responsabilidades dos semideuses, não são,

⁵⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 93; *Ursprung...*, p. 51.

*Tyrann und Märtyrer sind im Barock die janushäupter des Gekrönten.
Sie sind die notwendig extremen Ausprägungen des fürstlichen*

deste ponto de vista, inteiramente livres, pois suas ações e escolhas tem repercussão para todo o estado que governam.

*[...] Ele talvez vos ame agora, e assim nem manchas nem embustes lhe poluam os bons propósitos. Contudo, preveni-vos, pesando-lhe a grandeza: ele não é senhor das próprias intenções, o nascimento o obriga; nem pode, como os homens sem valor, fazer o que deseja, pois de sua escolha pendem a sanidade e o bem-estar de todo o reino: portanto a sua escolha tem que sujeitar-se a à aprovação e assentimento desse corpo de que é cabeça. [...]*⁵⁹

O soberano, já que o palco do drama barroco é a criação⁶⁰, assemelha-se a Adão, pois, assim como este, é ao mesmo tempo senhor das criaturas e também ele uma criatura, o que é mais um aspecto de sua ambigüidade, o que faz, portanto, que o reles súdito, o homem comum, seja visto como um mero animal, a mercê de seu senhor, que tem sobre ele um direito divino, sustentáculo do poder soberano. Enquanto soberano pode possuir reinos e castelos, súditos e exércitos, mas enquanto criatura como todas as outras, é possuidor apenas de sua honra, que nada mais é do que o reconhecimento dos outros pela sua pessoa, a autonomia de seu indivíduo regular. Da maneira que se apresenta, a honra é a possibilidade de ultrapassar a finitude, pois a fama de seus atos heróicos e de sua virtude continuará valendo mesmo após a sua morte, ainda que seja apenas vaidade. Mas é difícil o que não se configure em vaidade neste contexto barroco onde tudo é vaidade e vã aflição do espírito. A honra é, portanto, a defesa da fragilidade da vida impulsionada pela vaidade do espírito. E quem quiser escrever drama barroco tem, inexoravelmente, que levar em consideração estas diversas vicissitudes, e é por isto que:

Quem quiser escrever tragédias deve ser versado em crônicas e livros de história, antiga e moderna, conhecer os assuntos do mundo e do

Wesens.

⁵⁹ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato I, Cena III: Laertes.

⁶⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 108; *Ursprung...*, p. 66.

*Estado, [...] Em suma, deve compreender a arte do governo tão bem como sua língua materna.*⁶¹

Tão importante neste contexto quanto o soberano é o cortesão⁶², pois é ele quem tece as intrigas da corte das quais o soberano terá de defender-se ou poderá aproveitar para beneficiar-se, em conformidade com suas habilidades políticas. A corte, muito longe de ser um espaço estático, demonstra sempre, tanto no drama barroco quanto no contexto histórico, um palco que constantemente se transmuta, onde o poder é volátil e toda penumbra está repleta de armadilhas, a corte é o covil de assassinos dominado pelo peso sombrio da intriga, e a confusão se torna um termo técnico da dramaturgia, designando a constante inversão súbita das situações da peça até o ápice final, onde tudo seria resolvido e a justiça seria feita⁶³. A intriga torna-se, inclusive, um dos traços mais significativos para o estudo do drama barroco, incluindo o perjúrio e a traição, os enganos e as artimanhas entre seus temas com um lugar de destaque sobre o resto da ação⁶⁴. O autor destas confusões e destas intrigas é o cortesão, que muitas vezes rouba para si a cena, de maneira a despertar o interesse sobre suas ações, em detrimento dos debates morais do príncipe. Este personagem incorpora os ideais de inteligência e vontade, de astuciosidade e oportunismo, os quais utiliza para manipular as cenas, baseado em seu profundo conhecimento do espírito humano, que, segundo o que ele sabe, reage sempre de maneira semelhante em situações análogas. É pelo prazer de manipular, muitas vezes, que se guia o intrigante, muito mais do que pelo sucesso na sua empreitada. Este conhecimento é o ponto de sustentação da obra de Maquiavel, pois em *O Príncipe*, o soberano é ensinado a pensar como um cortesão astucioso justamente para poder

⁶¹ RIST apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 86 et 87; *Ursprung...*, p. 45.

Wer Tragödien schreiben will muß in Historien oder Geschichte-Büchern so wol der Altern, als Neuen, trefflich seyn beschlagen, er muß die Welt- und Staats-Händel wissen. [...] In Summa, die Regier-Kunst muß er so fertig als seiner Mutter-Sprache verstehen.

⁶² BENJAMIN, *Origem...*, p. 118; *Ursprung...*, p. 75 et seq.

⁶³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 117 et 118; *Ursprung...*, p. 75 et seq.

⁶⁴ BENJAMIN, *Origem...*, p. 149; *Ursprung...*, p. 107.

desvencilhar-se das malícias destes que o cercam⁶⁵.

O saber do cortesão foi um saber adquirido a duras penas. A partir da desilusão deste mesmo com o mundo, ele trava contato com as partes mais baixas e pegajosas da natureza humana, estuda-as, conhece-as, até que possa prever o comportamento dos homens a partir destas camadas obscuras, que não escapam de ser a sua verdadeira essência. [...] *Tratai cada qual segundo seu próprio mérito, e quem há de escapar aos açoites?*⁶⁶ Esta desilusão com o espírito humano enche seu coração de luto, o que não o impede de continuar a manipular, pois já tomou gosto por este processo.

*Sua prática acarreta uma atitude de desilusão radical com relação ao curso do mundo, cuja absoluta frieza só se compara em intensidade com o calor ardente que emana de sua vontade de poder. Assim concebido, esse ideal do perfeito homem do mundo desperta na criatura, privada de todas as emoções ingênuas, uma sensação de luto.*⁶⁷

E é através deste intrigante que a comicidade se insere no drama barroco alemão, claro que muito mais nas peças populares do que nos dramas eruditos⁶⁸. O deboche com o qual este cortesão trata os que o cercam denota por trás de seu discurso a profunda crueldade daquele que sofreu amargamente e deseja compartilhar este seu tesouro com os outros, num processo sádico inevitável, incontrolável.

⁶⁵ Segundo Olgária Matos, em *Os arcanos do Inteiramente Outro*, p. 33 et seq., a visão barroca da história se baseia na análise dos fatos que acontecem apenas em relação aos atos do soberano, e a corte é o palco onde se desfiguram as intrigas dos cortesãos. É interessante notar que estes conspiradores não estão interessados em modificar a ordem para torná-la mais justa, e sim para ascenderem, eles mesmos, ao poder. Se pudéssemos traçar uma analogia entre a constelação política barroca e a contemporânea, perceberíamos que alguns fatos não mudam.

⁶⁶ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato II, Cena II: Hamlet.

⁶⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 120; *Ursprung...*, p. 78.

Seine Praxis führte über den Weltlauf eine ernüchterung mit sich, deren Kälte nur mit den hitzigen Sucht des Machtwillens an Intensität sich vergleichen läßt. Die derart errechnete Vollkommenheit weltmännischen Verhaltens weckt in der aller naiven Regungen

*O cômico, ou melhor, a pura pilhéria, é obrigatoriamente o lado interno do luto; ele aparece de vez em quando como o forro de um vestuário, na barra ou na lapela. Seus representantes são também os representantes do luto.*⁶⁹

Este personagem é o protótipo do bobo da corte, que alterna, em seu sadismo, o riso de uma criança com o horror de um adulto frente ao mesmo acontecimento. O traço fundamental de seu caráter é um desprezo por tudo, inclusive pela petulância humana e sua vaidade, e ele ostenta, majestaticamente, um desdém mordaz que parece provocar os que o contemplam, provocá-los a abandonarem seu mundo de certeza e entrarem em sua ótica de insegurança e desespero apenas para se divertir com eles, ridicularizá-los naquilo que mais se orgulham, expondo sua fraqueza.

Segundo Klibansky⁷⁰, paralelamente ao trágico do melancólico, desenvolve-se, principalmente no período Barroco, o cômico, uma vez que ambos operam igualmente, um extraindo seu prazer da dor, o outro do ridículo, a partir, em ambos casos, do absurdo verificado na existência. Segundo Kristeva⁷¹, o sujeito perverso simboliza também as suas perdas através da linguagem, só que para ele esta linguagem tem um sentido incerto, dubitativo e arbitrário. Sua linguagem é sombria, jocosa, ele zomba, construindo a simbolização de sua realidade falseável, de seu mundo insensato, em uma linguagem falsa. Esta é a ironia. Assim, no caso do bobo da corte, o riso, o deboche, a brincadeira, dão uma falsa aura de alegria para esconder um interior incomensuravelmente triste. Segundo

entkleideten Kreatur die Trauer.

⁶⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 149 et seq.; *Ursprung...*, p. 106 et seq.

⁶⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 149; *Ursprung...*, p. 106.

Die Komik – richteiger: der reine Spaß – ist die obligate Innenseite der Trauer, die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Rvers zur Geltung kommt. Ihr Vertreter ist an den der Trauer gebunden.

⁷⁰ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 233.

⁷¹ KRISTEVA, *Sol Negro*, p. 52 et seq.

Lambotte⁷², a ausência de sentido pode provocar, no lugar do desespero, o riso, pois aquele que sabe que tudo é vão não tem mais por que se lamentar, e pode gozar de uma certa superioridade a tudo e a todos. O humor cômico se baseia em uma relatividade essencial do julgamento, baseados nos modelos das desordens afetivas internas do sujeito, impossibilitando, através da absolutização da relatividade, qualquer instituição possível de sentido universal. Assim, evidencia-se o reconhecimento de uma limitação do entendimento humano, incapaz de adequar os pensamentos à realidade, o que lhe dá uma presentificação do absurdo, culminando no desprezo pelo Universo, de modo a levar a pequenez do mundo aos níveis do incomensurável. A melancolia transforma-se de impotência em brincadeira, gozação, pois nada tem sentido, permitindo que tudo seja objeto de escárnio, de deboche. O humor reside no fato de que o sentido, que não está algures, possa ser inserido em qualquer sítio. A atitude de humor seria, então, uma atitude de busca de sentido. A queixa, como pólo oposto do humor, corresponderia ao não querer suficientemente nada e deixar-se cair no desespero, demonstrando a passividade frente ao caráter ativo do ironista, a comicidade da necessidade de expansão de um oposta ao trágico perpetuado pela tentação irresistível do retraimento do outro. Nesta oposição, o humor e a melancolia figuram como manifestações isoladas de uma afecção em comum. A ironia é a identificação do sujeito ao caos, ou posicionamento radical contra este. Em ambas situações, ela aparece como uma tentativa de vingança do sujeito perdido sobre aqueles que abusam da presunção humana na certeza através da enunciação de proposições contrárias, de modo a confundí-los assim como ele se encontra sempre confuso e perplexo, evidenciando a duplicidade e a incerteza na qual sempre está inserido e passando aos outros esta mesma sensação perturbadora. A ironia é uma forma de viver, uma possibilidade de viver poeticamente, considerando a realidade não como algo

⁷² LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 111 et seq. Neste livro, além da vinculação da melancolia a uma arte de viver, outro ponto forte é a associação da melancolia à ironia como atitude frente ao mundo. São freqüentes as análises e recursos à filosofia de Kierkegaard, inclusive na associação da ironia socrática, o que não nos parece ser o caráter principal da ironia aqui no trágico do drama barroco. Como diz Benjamin, *Origem...*, p. 151: *Seu silêncio, e não sua fala, estará doravante impregnado de ironia: ironia socrática, que é o oposto da ironia trágica*. A ironia trágica, no que descamba para o bobo da corte, se assemelha demasiadamente ao

que é, e sim como algo que pode ser, como potência, possibilidade, sem que uma inexorabilidade qualquer, convencionada ou tampouco universal, possa incidir sobre esta efetividade, que é uma amálgama de multiplicidade e potencialidades.

É preciso salientar que não apenas um intrigante se revelou o cortesão⁷³, pois assim como o soberano, ele também tem a sua outra face. Pelo conhecimento profundo da alma humana, que pareceu ser a sua maior contribuição como personagem nos dramas barrocos, inclusive no que este poderia conter de pedagógico, o cortesão poderia aparecer como um servidor leal, que auxiliasse o seu soberano com o seu conhecimento nas tarefas de gerir o estado, de conquistar o poder e, acima de tudo, de mantê-lo. Através das representações, a observação da alma humana ia se descortinando, e a participação do cortesão, quer como amigo fiel, quer como intrigante, torna-se imprescindível, tanto para a valorização do drama barroco por ele mesmo, o fenômeno, a peça montada e encenada como acontecimento particular, quanto para a composição de uma identidade de homem moderno, que começava então a descortinar-se.

A arte do governo se refere ao comportamento ético ideal do soberano, que muito se aproxima da prática ascética estoica⁷⁴. Se é por virtude de suas paixões que este soberano pode tornar-se de mártir em tirano, vendo ameaçada a sua soberania e sua vida, é através do domínio das paixões que ele virá a obter sucesso na tarefa de governar sabiamente e com virtude. Esta virtude, porém, aproxima-o cada vez mais da apatia melancólica.

comportamento perverso do debochado para poder ser associada ao comportamento maiêutico de Sócrates.

⁷³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 121; *Ursprung...*, p. 79.

⁷⁴ Segundo Coutinho, *Do Barroco*, p. 45, o estoicismo ressurgiu como a tendência forte da filosofia do séc. XVII, ao lado apenas do ceticismo libertino. A retórica estoica, inspirada em Sêneca e nos demais escritores, poetas e filósofos da Idade de Prata do Império Romano, correspondente ao séc. I, vai antagonizar diretamente com a inspiração áurea ciceroniana dos escritores renascentistas. Ainda segundo o mesmo autor, *idem*, p. 46, nenhuma época adequar-se-ia melhor a servir de inspiração ao séc. XVII do que a argêntea imperial, tanto retórica quanto filosoficamente, fato consumado pelo brilhantismo precursor de escritores como Montaigne, confessadamente inspirado nos antigos, e chegando a citar Sêneca diversas vezes.

III -MELANCOLIA

O comportamento estóico, através da virtude da *apathéia*, aproxima o soberano do comportamento melancólico, pois o deixa imerso na inibição e no retraimento resultantes da percepção de que o mundo é vazio de sentido, na analogia que traçamos entre a realidade da vida e a encenação do teatro de bonecos. O sujeito melancólico é visto, portanto, como um estóico contido, um pensador, incapaz de agir, apto apenas a desenvolver o que seria o cerne da atitude filosófica, o remoer das mágoas e ruminar das idéias. O autodomínio que exerce deve-se ao fato de que ele perde a possibilidade de sair de si, de buscar verdadeiramente algo através da ação, é senhor de si pois é incapaz de entregar-se.

*A meditação é própria do enlutado. Na via para o objeto – ou melhor, dentro do próprio objeto – essa intenção avança tão lenta e tão solenemente como as procissões dos governantes.*⁷⁵

As observações sobre a melancolia se iniciam pela Reforma Protestante, no ambiente cultural do Renascimento⁷⁶. Segundo Benjamin⁷⁷, o melancólico, no contexto moderno e

⁷⁵ BENJAMIN, *Origem...*, p. 163; *Ursprung...*, p. 120.

Tiefsinn eignet vor allem dem Traurigen. Auf der Straße zum Gegenstand – nein: auf der Bahn im Gegenstand selbst – progediert diese Intention so langsam und feierlich wie die Aufzüge der Machthaber sich bewegen.

⁷⁶ Segundo Dubois, *Anthropos: a construção do ego*, In: *O Imaginário da Renascença*, p. 195-234, cabe ao projeto moderno definir o que é o homem, uma vez que não há mais a possibilidade de defini-lo simplesmente como criatura divina conforme ocorrera durante toda a Idade Média. A emergência do sujeito como ser ativo,

contemporâneo, é fruto das modificações e revoluções de perspectiva ocasionadas pelo Renascimento no campo cultural, artístico e científico. *As ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio.*⁷⁸ A Doutrina da Vacuidade das Obras, formulada por Lutero, pregava que a salvação dos cristãos não se dava através das obras ou indulgências que estes fizessem na terra, mas vinculava a salvação única e exclusivamente à fé, da mesma maneira como Deus, segundo ele, já sabia quem seria salvo ou não, quem seria ou não merecedor da redenção⁷⁹.

não mais substância metafísica sujeita aos desmandos da Providência ou do Destino, o instala como sujeito gramatical, como dotado de capacidade de agir, de posicionar-se frente a natureza, estudá-la, dominá-la. Esta é a inovação principal do humanismo, uma concepção de ser humano onde este é o ponto central das experiências e descobertas. O questionamento da posição tradicional, medieval, da disposição do mundo vai levar a um abandono progressivo destas velhas certezas, simultaneamente ao que a noção de alma humana vai sendo substituída pela noção de consciência, postulando os problemas, agora surgidos, da responsabilidade e da liberdade do ser humano. Esta busca incessante de uma identidade e de uma unidade do sujeito é acompanhada por uma tentativa de se atingir diretamente uma fonte externa ao ser, que é a divindade, mas não como no cenário medieval, onde havia diversos intermediários, anjos, santos, um mundo povoado por demônios, e sim uma comunicação direta entre o homem e o divino, de acordo com as mudanças de perspectiva proporcionadas pela Reforma Protestante, que erigia a opção de que o indivíduo se salvasse através exclusivamente de sua relação com Deus, sem precisar do auxílio ou do intermédio de uma pessoa, um padre, ou de uma instituição, a Igreja Católica. Sem os intermediários que preencheriam o mundo, a presença divina teria que ser muito forte para poder dar novamente ao mundo o sentido que ele anteriormente tinha. Uma vez que não o consiga, por diversos fatores, como o humanismo e o racionalismo, a melancolia se instaurará através da noção de perda deste sentido que se faz ausente, como se Deus tivesse abandonado o mundo. Este contexto onde o homem se vê sem interlocutor instaura uma introspecção frente a um universo vazio e insensato, concentrando no sujeito as paixões e violências que se retiram do mundano, ampliando a tensão interna a tal ponto que este sujeito não aspire outra coisa senão a explosão, o desejo de destruir-se.

⁷⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 161; *Ursprung...*, p. 119.

⁷⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 162; *Ursprung...*, p. 119.

Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen. Etwas neues entstand: eine leere Welt.

⁷⁹ LUTERO apud DREHER, *A Crise e a Renovação da Igreja no Período da Reforma*, p. 42 et seq:

Nenhum preparo te torna apropriado, nenhuma obra te torna digno para a recepção, mas somente a fé, pois somente a fé na palavra de Cristo justifica, vivifica, dignifica e torna apto, e sem ele qualquer outro esforço é tão somente sinal de presunção ou de desespero. Pois o justo não vive por causa de seu preparo, mas por causa da fé.

Mas esta vacuidade e falta de perspectivas, somando-se ao desmoronamento das certezas do contexto medieval, ainda que dê ao povo a dimensão exata do que é esperado dele, com uma dedicação religiosa ferrenha, causa aos grandes espíritos o espaço e o palco para dolorosas dúvidas, das quais nem mesmo o próprio Lutero, o autor desta fórmula de salvação, conseguiu escapar. Cf. LUTERO apud KRISTEVA, *Sol Negro*, p. 113:

Eu, Martinho Lutero, nasci sob os astros mais desfavoráveis, provavelmente sob Saturno. [...] Onde se encontra um melancólico, o diabo preparou o banho [...] Por experiência, aprendi como devemos nos conduzir nas tentações. Quem é assaltado pela tristeza, pelo

A falta de perspectivas deixada por esta doutrina do luteranismo deixava entrever no seu próprio nome que a vacuidade de qualquer ação passava pelo mundo privando a vida de sentido imediato, ao mesmo tempo que postulava este sentido em uma esfera inatingível e decidida *a priori*, pois Deus já saberia quem seria ou não merecedor da salvação, deixando entrever, segundo Benjamin⁸⁰ uma forte herança do paganismo germânico, a morte dos deuses que quebra a ordem do Universo e derruba o sentido da vida, e uma crença deletéria na sujeição do homem ao destino, ao que Deus já lhe haveria determinado, em um retorno à entidade romana da Fortuna e sua Roda. O verme da melancolia, inculcado na intelectualidade do Renascimento, eclodiria, no Barroco, com toda a sua força, e passaria a roer por dentro as certezas sobre o mundo.

Pois os que exploravam mais profundamente as coisas se viam na existência como num campo de ruínas, cheio de ações parciais e inautênticas. A própria vida protestava contra isso. Ela sente profundamente que não está aqui para ser desvalorizada pela fé. Ela se horroriza profundamente com a idéia de que a existência inteira poderia transcorrer desta forma. Sente um terror profundo pela idéia da morte.⁸¹

Seguindo o raciocínio do autor, o luto penetra esta existência horrorizada pela morte, pela ameaça da finitude e pela opressão da imanência. Aproximadamente na mesma época em que Benjamin traçava estas observações, Freud escreve e publica *Luto e Melancolia*⁸², e que se

desespero e por outras aflições do coração, quem tem um verme na consciência, primeiro deve se ater à consolação da Palavra divina, para comer e beber, e buscar a companhia de pessoas felizes em Deus e cristãs. Assim tudo irá melhor

⁸⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 162; *Ursprung...*, p. 119.

⁸¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 162; *Ursprung...*, p. 120.

Denn die tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt. Dagegen schlug das Leben selbst aus. Tief empfindet es, daß es dazu nicht da ist, um durch den Glauben bloß entwertet zu werden. Tieferfaßt es ein Grauen bei dem Gedanken, so könne sich das ganze Dasein abspielen. Tief entsetzt es sich vor dem Gedanken an Tod.

⁸² O livro de Benjamin, escrito como tese de livre-docência, entregue e recusado pela Universidade de Frankfurt-am-Main, é esboçado em 1916 e escrito em 1925, e o texto de Freud foi rascunhado desde 1914, mas publicado pela primeira vez em alemão em 1917, e em inglês em 1925.

transforma em cânone para o estudo da melancolia. É praticamente impossível deixar de notar algumas semelhanças, ainda que intuídas, entre os dois escritos, e é justamente nestas intuições que se basearão as intersecções que aqui descreveremos.

Segundo Lambotte⁸³, Freud aproxima-se da tradição filosófica quando, comparando o processo da melancolia ao processo do luto, postula aquele na incapacidade de substituir o objeto perdido e incorporação da perda ao próprio sujeito, fazendo recair sobre si a ambivalência que tinha com o objeto amado, bem como a sombra deste objeto, para que possa, o eu, ser julgado como o próprio objeto ausente. Assim a falta, a lacuna deixada pelo objeto, termina por ser o vazio do próprio eu, identificado com aquele. Freud compara a melancolia com um luto, o luto pela perda da própria libido, a perda da vontade própria e, assim, uma falta que se presentifica como um buraco na esfera psíquica, constituindo a perda de sua identidade, de seu eu. Freud, então, coloca este sentimento em relação ao luto por algo perdido. Em ambos processos, tanto o do luto quanto o da melancolia, a noção de perda se faz presente, porém, enquanto no luto isto é ocasionado pela perda de um objeto exterior, na melancolia a perda é relativa ao interesse pelo mundo, à própria libido, que é o motor propulsor das atividades do indivíduo, o que explica a imobilidade do melancólico, a sua aparente preguiça.

No luto é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido.⁸⁴

Na melancolia, porém, diferentemente ao luto, ocorre uma diminuição significativa na auto-estima, o que é uma perda de si mesmo, um desaparecimento gradual do eu. Não é

⁸³ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 38.

⁸⁴ FREUD, *Luto e Melancolia*, p. 278.

simplesmente a desistência de um objeto desejado, é a supressão do próprio desejo, em uma forma de tranquilizar-se frente à impossibilidade de satisfação que era ao ego tão importante.

O texto de Benjamin parece fazer referência inicialmente ao próprio luto, uma vez que descreve, fora, obviamente, dos termos psicanalíticos, o processo de luto, no qual a perda do objeto preferencial ocasiona o fenômeno de deslocamento do interesse do sujeito deste objeto morto para outro objeto a ser elegido para substituí-lo, de modo a retribuir o sentido ao mundo de maneira simbólica, e não caindo no luto patológico e permanente, a depressão, ou a interiorização deste processo de morte, hiperbolização do luto, a melancolia. O processo de luto se dá, segundo Kristeva⁸⁵, através da própria linguagem. A inação vem da incapacidade de concatenar idéias, pois a ausência de sentido deixa sua lógica quebrada, e a dor lhe impede de remendá-la. O sujeito, então, não age para não chocar-se com nenhum impedimento, retirando-se lentamente para dentro de si. Sua alternativa à fuga seria a simbolização, através da linguagem, que reinvestiria seu interesse em outra coisa, realizando o trabalho de luto, a substituição do objeto perdido por outro objeto. Ou, nas palavras de Freud:

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? [...] O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível [...] tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, [...] prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. [...] É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido. [...] e que, uma vez realizado esse trabalho, o ego consegue libertar sua libido do objeto perdido.⁸⁶

E isto é percebido por Benjamin da seguinte forma:

*O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão deste mundo uma satisfação enigmática. Cada sentimento está vinculado a um objeto apriorístico, e a representação deste objeto é a sua fenomenologia. [...] Na medida em que esse sintoma de despersonalização é visto como um estado de luto extremo, o conceito dessa condição patológica (na qual as coisas mais insignificantes aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa, porque não existe com elas nenhuma relação natural e criadora) é colocado num contexto incomparavelmente fecundo.*⁸⁷

A relação do sentimento a objetos primordiais remete-nos à constituição do sujeito através da sua identificação inicial com um objeto preferencial, a figura materna. A origem da melancolia está no fato de que, ao não receber gratificação por parte do objeto erótico, o sujeito assume o sentimento de que não é amado, nem por este objeto nem por ninguém, e que, também, é incapaz de amar, resultando em uma situação de desespero e freqüente negação da vida, uma vez que punha no sucesso desta relação o sentido dela. Esta posição hostil frente ao mundo ocasiona uma diminuição na capacidade para o amor, o que vale dizer, uma dificuldade na escolha objetal, o alvo deste amor. O amor meramente psíquico ao qual aspira o melancólico é a repetição de experiências passadas e ultrapassadas com o objeto que perdera, fato causador de sua melancolia. A repetição destas experiências não terá sentido enquanto não for reencontrado o objeto irremediavelmente perdido, posteriormente identificado com ele mesmo, de modo que tal mecanismo é o motor da contradição melancólica, onde o sujeito é, simultaneamente, empurrado a procurar o seu objeto e impossibilitado de achá-lo, oscilando entre o ímpeto criativo e a animosidade. O que deprime, o que foi irremediavelmente perdido, não foi um objeto concreto, mas uma representação incerta dele em determinada época da vida. Isto extravasa o campo sentimental e impede que o sujeito melancólico consiga escolher normalmente o seu objeto de atenção, de empenho, todo e qualquer objetivo, o que torna a vida um imenso vazio, um deserto, o ermo da carência

⁸⁵ KRISTEVA, *Sol Negro*, p. 39 et seq.

⁸⁶ FREUD, *Luto e Melancolia*, p. 176 et seq.

⁸⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 162 et seq.; *Ursprung...*, p. 119 et seq.

de sentidos. A ambivalência de sentimentos por este objeto ausente resulta em um comportamento que oscila entre o retraimento e a tentativa de vingança, manifestando-se no sadismo que, ao ser reprimido, impele o sujeito a uma atitude passiva, uma inibição mental que torna difícil a relação entre ele e o mundo externo, chegando, em último caso, a uma morte simbólica, busca inconsciente de isolamento e distanciamento do mundo, uma cegueira que o impede de ver o que lhe rodeia, ignorando a tudo, negando qualquer alteridade⁸⁸.

Esta é a aproximação do melancólico com a crueldade e com o demoníaco. Através da autopunição, das atividades psíquicas de cunho masoquista, é que ele expia o que considera as suas faltas. Assim, a melancolia esconde uma fonte oculta de prazer, permeada de nostalgia, que se refere ao período no qual o sujeito estava de posse de seu objeto desejado, antes de seu retraimento.

O amortecimento dos afetos, a drenagem para o exterior do fluxo vital responsável pela presença no corpo destes afetos, pode transformar a distância entre sujeito e o mundo em uma alienação ao próprio corpo.⁸⁹

Segundo Lambotte⁹⁰, pela dificuldade em definir sua identidade, o melancólico parece não se reconhecer, quando confrontado com o espelho da alteridade, uma vez que tal se fazia ausente

⁸⁸ AEGIDIUS ALBERTINUS apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 168; *Ursprung...*, p. 125.

Ele perde seus sentidos mesmo quando seu corpo ainda vive, porque nem vê nem ouve mais o mundo que em torno dele vive e se agita, mas somente as mentiras que o diabo implanta em seu cérebro e sussurra em seus ouvidos, até que no fim ele delira e mergulha no desespero.

Also vergehen ihm bei lebendigem Leibe die Sinnen, denn er siehet und höret nicht mehr die Welt, so um ihn her lebet und webet, sondern allein die Lügen, so der Teufel ihm ins Gehirn malet und in die Ohren bläst, bis er am letzten Ende anhebt zu rasen und in Verzweiflung vergeht.

⁸⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 164; *Ursprung...*, p. 121.

Ertötung der Affekte, mit der die Lebenswellen verebben, aus denen sie sich im Leibe erheben, vermag die Distanz von der Umwelt bis zur Entfremdung vom eigenem Körper zu führen.

⁹⁰ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 40 et seq.

quando se deu a sua constituição. Simultaneamente erro e verdade, este espelho está mais para esconder e ludibriar a verdade insuportável do que para refletir, de modo a amenizá-la, e na sua ausência de logro, entrega o sujeito suplicante aos tormentos da dúvida e da indecisão. Portando um rosto que não lhe pertence e um corpo tomado pelo vazio, parece bipartir-se, como se sua intimidade lhe fosse estranha e inacessível, desconhecendo quem é e renegando suas capacidades. Sua vida é o combate entre o duplo, a auto-imagem formada, e a morte, a ausência desta. Sua perda lhe é, então, totalmente desconhecida, de forma que isto venha a ocasionar um esvaziamento do ego, um sentimento de inferioridade, de decrepitude moral, da superação de todo impulso que leve o melancólico a se apegar à vida. O melancólico sofre de uma inibição pulsional, que o encerra em seu próprio campo psíquico, com o mesmo efeito de uma chaga, um orifício na *psiquè*. *O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si as energias provenientes de todas as direções [...], e esvaziando o ego até este ficar totalmente empobrecido.*⁹¹

*Diz-se que o muito cogitar e a tristeza fazem aparecer a melancolia.*⁹² O refletir sobre si torna-se uma busca pela verdade, auxiliada pelo senso extremo de realidade do qual o melancólico é dotado. Verdade como loucura.

*[...]; como suas respostas são por vezes prenes de sentido. É uma felicidade que a doídice freqüentemente alcança, e que a razão e a lucidez não lograriam parturir com tanto êxito. [...]*⁹³

Verdade como doença. Doença como verdade, nos explica Freud:

O paciente também nos parece justificado em fazer outras auto-acusações;

⁹¹ FREUD, *Luto e Melancolia*, p. 286.

⁹² RUFO DE ÉFESO apud KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 71.

Dixit, quod multa cogitatio et tristitia faciunt accidere melancoliam.

⁹³ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato II, Cena II: Polônio.

*apenas, ele dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas. [...], pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo; ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie.*⁹⁴

Segundo Lambotte⁹⁵, a verdade do melancólico se liga diretamente à decepção, decepção esta que se fez crer ao sujeito indispensável, que se fez crer uma lei inexorável do destino. Imerso nesta decepção, o melancólico é o mensageiro da morte⁹⁶, que detém um saber que o anula por excesso de verdade. Sua verdade é a do logro primordial no qual se baseia a ilusão da unidade da identidade, no logro que constitui a sistematização do mundo como um esquema pleno de sentido. Este é o seu nó fundamental do conhecimento, revelado por uma verdade precoce demais, *o Saturno romano que levanta o véu da verdade em uma cena da vida doravante congelada [...]*⁹⁷. A ausência de sentido foi por ele concluída a partir de uma problemática filosófica universal, com a qual ele mesmo se identifica.

Não permitindo que uma explicação fantasiosa venha a preencher a lacuna que a pergunta pelo sentido veio abrir, aferra-se na posição da vacuidade do sentido, da nadificação, e passa a ser o portador da morte, conforme dissemos antes. Sua atitude fundamental é a dúvida, que, devido ao seu excesso de racionalismo, permanece sem resposta. Encontra-se em um impasse, entre as veleidades mundanas, que tendem, a partir da ilusão do sensível, a confortar o sujeito ao mundo, e a crueza da sua realidade, que expulsa estas impressões agradáveis para recordá-lo de como é frágil a constituição de uma identidade sobre a aceitação e tolerância de uma

⁹⁴ FREUD, *Luto e Melancolia*, p. 278 et seq.

⁹⁵ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 87 et seq.

⁹⁶ Benjamin, *Rua de Mão Única*, p. 65, salienta que o mensageiro da morte porta também orgulho por sua função, pois não há quem traga uma notícia de morte que não se sinta importante em função deste fato. Mesmo que pareça absurdo, o mensageiro do mundo dos mortos aparece para si como muito importante, pois o número dos mortos é tão grande que até mesmo quem apenas dá a notícia da morte já sente a imensidão dos que compõem este mundo. É interessante notar que o melancólico ostenta, sim, um certo orgulho de sê-lo, a despeito da morbidez de sua mensagem, pois a melancolia se associa com a genialidade e faz dele um ser de exceção, conforme a retomada da noção de melancolia aristotélica operada no Renascimento, e não demora para que a afecção melancólica vire moda, e passe a ser fingida, ostentada, inclusive no Barroco.

⁹⁷ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 87.

ilusão como estas que a vaidade apresenta.

Benjamin concorda com a melancolia como via de acesso à verdade, mas num sentido diferente do de Freud, que parece colocar esta verdade como um lugar, como algo estático, como um saber instrumental. Para Benjamin a verdade que a melancolia alcança é uma traição ao mundo, pois significa a melancolia como atitude filosófica, onde a contemplação do vazio do mundo e da efemeridade de tudo, das coisas e das criaturas, transformadas em coisas por não terem mais sentido, passa a ser preferida do que o mundo com as múltiplas possibilidades que ele oferece, do que a contemplação no mundo de sua beleza. Esta atitude melancólica trai o mundo por não dar a ele, por não reconhecer nele nem a possibilidade do valor que ele teria se a melancolia não estivesse presente. E como esta valoração é projeção, a arbitrariedade desta aproxima-a do engodo, da ludibriação, transformando a verdade em uma metáfora do vazio. A verdade da melancolia é que tudo é vazio, e o mundo é traído porque perde o seu valor.

De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las.⁹⁸

E é assim que, muito longe de abandonar o mundo a sua própria consumição, o filósofo melancólico, ainda que cerrado em si, tenta interiorizar as coisas da mesma maneira que interiorizou o seu objeto primordial que se ausentou, o que gerou sua melancolia, de forma que é na repetição deste processo de abandono que ele vai formando os conceitos, que ele continua teorizando, que ele produz filosofia, como maneira de preencher o seu vazio, o vazio

⁹⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 179; *Ursprung...*, p. 136.

Unbeholfen, já unberechtigt spricht sie auf ihre weise eine Wahrheit aus, um derentwillen sie freilich die Welt verrät. Die Melancholie verrät die Welt um des wissens wille. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.

da verdade que encontrou, e simultaneamente salvar as coisas, as criaturas, a efetividade.

É preciso não esquecer a tarefa da filosofia, a qual, enquanto esforço de conceitualização, identificamos com a melancolia, como meio de representação, e é com isto que Benjamin abre seu livro, logo no primeiro capítulo. No prólogo comparamos o processo de conceitualização com o processo digestivo, e a metáfora retorna, pois através da ingestão dos fenômenos é possível conservar sua beleza efêmera e fugidia, pois frente a ameaça da finitude, a degeneração de tudo ocasionada pelo tempo e sua omnipresença, a única beleza perene é a das coisas mortas. Segundo Lambotte⁹⁹, o melancólico não abandona o seu objeto, ao contrário, devora-o, a fim de conservá-lo eternamente e não deixá-lo esvaecer. Isto deve-se ao fato de que a morte só atinge os vivos, e uma vez que o objeto esteja morto e devorado, está a salvo de seu poder, podendo sobreviver na memória, na reminiscência, na teorização. E assim, matando os objetos, traindo o mundo, o melancólico pode mantê-los eternamente. Torna-se melhor para ele, dentro de sua lógica extremista, amar um ser morto e idealizado, do que vê-lo desmanchar-se aos poucos, a partir do ponto que não corresponde mais à idealização, já que vê, no seu eterno problema com a fugitividade, qualquer mudança como uma descaracterização completa, tal é o seu impulso para a verdade, como estância inatingível. O conceito é o Saturno a devorar os seus filhos, os fenômenos que ele mesmo legitimou, para preservá-los e melhor representar a verdade através deles.

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.¹⁰⁰

⁹⁹ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 79.

¹⁰⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 57; *Ursprung...*, p. 17.

Die Einsammlung der Phänomene ist die Sache der Begriffe und die Zerteilung, die sich kraft des unterscheidenden Verstandes in ihnen

A ambigüidade saturnina reaparece na forma de uma incerteza constante, falta de julgamento claro, insegurança, sensação de deslocamento e inadaptação, um desamparo frente à vida. A incapacidade para o amor se transforma em uma manifestação de ódio nas relações interpessoais. Esta agressividade, como manifestação da pulsão de morte, contrária mas sempre interligada e indissociável da libido, é o que prepondera como comportamento de vingança contra o objeto querido que se afasta. Tal hostilidade, representada pelo sadismo, quando reprimida, dá lugar a um imenso sentimento de culpa, só atenuado pelo masoquismo ao qual o melancólico freqüentemente se submete, mergulhado em sua autopunição. Ele vê os seus impulsos destrutivos, suas pulsões sádicas, como defeitos seus inatos, de modo que os outros venham a não amá-lo, ou até a odiá-lo, em virtude disto. Daí decorre que ele se sinta infeliz e deprimido, e que a melancolia seja relacionada a um comportamento perigoso, o que nos devolve a Hamlet: [...]; *algo lhe vai na alma, alguma coisa que a melancolia incuba e que, ao sair da casca, temo perigosa: [...]*¹⁰¹ Ou ainda, nas palavras de Benjamin e os por ele citados:

No conjunto, portanto, não se trata da descrição de uma paixão, mas de uma perturbação mental. Albertinus recomenda literalmente que os melancólicos sejam postos a ferros, 'para que não surjam, desses excêntricos, tiranos como Wütrich, ou assassinos de jovens e mulheres'.¹⁰²

O que corresponde à figura de Hamlet, que, ensandecido, ou fingindo sê-lo, consegue esboçar os contornos de sua personalidade, acentuando o que nele há de malévolo e demasiadamente

vollzieht, ist um so bedeutungsvoller, als in einem und demselbem Vollzuge sie ein Doppeltes vollendet: die Rettung der Phänomene und die Darstellung der Ideen.

¹⁰¹ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato III, Cena I: Rei.

¹⁰² BENJAMIN, *Origem...*, p. 168; *Ursprung...*, p. 125.

Das Ganze ist also nicht die Charakteristik einer Leidenschaft, sondern einer schweren Geistesstörung. Albertinus rät es förmlich an, die Melancholiker in Ketten zu schließen, 'damit auß solchen Fantasten keine Wütrich, Tyrannen vnd der Jugendt oder Weibermörder gebrüet werden'

humano. A loucura de sua melancolia corresponde à doença através da qual se galga os degraus da verdade.

*[...] Eu próprio sou passavelmente virtuoso, e contudo poderia acusar-me de coisas tais, que melhor fora se minha mãe não me houvera dado a luz: sou demasiado soberbo, vingativo, ambicioso, com mais crimes ao meu dispor do que pensamento para abrigá-los, imaginação para dar-lhes forma ou tempo para cometê-los. [...]*¹⁰³

Hamlet encaixa-se bem neste contexto porque, segundo Benjamin¹⁰⁴, a melancolia habita geralmente os castelos, e os Príncipes estão sempre mais sujeitos ao profundo pesar do que os demais. Citando Pascal¹⁰⁵, Benjamin diz que a alma não encontra satisfação consigo mesma, e por isso é que sai de si para ocupar-se com os negócios da corte, com a administração do reino, e é por isto, também, que o príncipe está sempre cercado de cortesãos, pois precisa distrair-se de si mesmo. *O Príncipe é o paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura do que o fato de que também ele esteja sujeito a esta fragilidade.*¹⁰⁶

Um rei que se vê a si mesmo o faz, inevitavelmente, como um homem cercado de misérias e torná-lo miserável é tão simples quanto a um homem comum, basta que se faça com que ele se contemple, e concluirá por si só a miséria de sua existência e a de todos os outros, a de tudo o mais.

Enquanto o príncipe melancólico padece desta melancolia, o personagem que se aproveita dela é o cortesão. *O tirano é destruído pela inércia do coração. Assim como esta afeta o*

¹⁰³ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato III, Cena I: Hamlet.

¹⁰⁴ BENJAMIN, *Origem...*, p. 165; *Ursprung...*, p. 123.

¹⁰⁵ PASCAL apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 166; *Ursprung...*, p. 124.

¹⁰⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 165; *Ursprung...*, p. 123.

Der Fürst ist das Paradigma des Melancholischen. Nichts lehrt so drastisch die Gebrechlichkeit der Kreatur, als daß selbst er ihr unterworfen ist.

*tirano, a infidelidade – outra característica do saturnino – afeta o cortesão.*¹⁰⁷ Nele reside, como vimos anteriormente, a sabedoria que as experiências desagradáveis lhe causaram, e é daí que ele tira o seu conhecimento da alma humana, imprescindível para o sucesso de suas intrigas. A importância deste cortesão é suma, principalmente na afirmação de que a melancolia trai o mundo, pois o cortesão, como melancólico, é a personificação da traição. Sua volubilidade faz entrever uma fragilidade, decorrente da solidão. Ele não pode ser leal ao homens, porque a sua imensa solidão transforma todos em coisas, em objetos, e só a estes objetos é que ele pode se apegar, principalmente aos objetos que demonstrem poder, pois este poder será o sustentáculo de sua integridade. Mas mesmo esta fidelidade aos objetos é tênue, pois não se sustenta pela honra, mas apenas pelo interesse. Por isto o melancólico trai o mundo, pois em função de uma maior vantagem, não hesita em abandonar a posição em que está para buscá-la. Sua encruzilhada está entre o cortesão e o príncipe, trair o mundo ou sucumbir com ele.

*Seu comportamento inescrupuloso revela em parte um maquiavelismo consciente, mas em parte uma vulnerabilidade desesperada e lamentável a uma ordem de constelações calamitosas, tida por impenetrável, e que assume um caráter totalmente reificado. Coroa, púrpura e cetro, [...]. Sua deslealdade para com os homens corresponde a uma lealdade, impregnada de devoção contemplativa, para com estes objetos. [...] A lealdade só é completamente apropriada na relação entre o homem e o mundo das coisas.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 178; *Ursprung...*, p. 135.

An der Trägheit des Herzens geht der Tyrann zugrunde. Wie hierin die Gestalt des Tyrannen, so ist durch die Treulosigkeit – einen anderen Zug des Saturnmenschen – die Figur des Höflings betroffen.

¹⁰⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 178; *Ursprung...*, p. 135.

Vielmehr trägt ihr Handeln eine Gesinnungslosigkeit zur Schau, die zum Teil bewußte Geste des Machiavelismus, zu einem anderen aber trotsloser und schwermütiger Anheimfall na eine für undurchdringlich erachtete Ordnung unheilvoller Konstellationen ist, welche eine geradezu dinglichen Charakter annimmt. Krone, Purpur, Szepter [...] Seine Untreue gegen den Menschen entspricht einer in kontemplativer Ergebnisgeradezu versunkenen Treue gegen diese Dinge.[...] Restlos angemessen ist sie einzig dem Verhältnis des Menschen zur Dingwelt.

Os mundos dos espíritos e das coisas se alternam no drama barroco, o segundo através da mundanidade e da imanência, da reificação dos personagens e simbolização dos objetos, colocando estes últimos em um mesmo nível, e o primeiro através das aparições espectrais, dos sonhos proféticos, das ações que se passam dentre as sombras da noite, dos diversos elementos sombrios e agourentos que se reúnem em torno da morte. Ao passo que a tragédia antiga se passa durante o dia, acompanhando a trajetória do carro do sol, o drama barroco tem seu desenvolvimento temporal acolhido na frialdade noturna. O ser monstruoso que habita a escuridão presentifica ininterruptamente a ameaça da finitude, e o papel importante da noite neste cenário é o de tornar mais fácil que o monstro da morte venha arrastar as criaturas, pois nas sombras ele se esconde melhor, e pode aparecer de surpresa. Mas há um momento no qual a morte tem de entregar-se, pois sobre o mundo dos espíritos a história não exerce seu poder. Este momento é a meia noite, pois à meia-noite o tempo pára, fazendo cessar a finitude, e possibilitando que aqueles que estão sob o jugo da morte tenham a oportunidade de voltar para assombrar os vivos ou exigir a vingança pela morte ignominiosa que sofreram. E é neste exato contexto que o pai de Hamlet aparece, abrindo a cena, no frio da meia-noite, para reivindicar a vingança por sua morte, o que irá restituir um sentido à existência melancólica do jovem príncipe, mas um sentido perverso, o da vingança. A melancolia pára diante da bifurcação de caminhos, onde de um lado tem a teorização, espécie de prostração e acedia, e do outro a ação sangrenta e vingativa, entre a apatia que leva à ruína e a perversidade que leva ao crime.

[...] Que é um homem, se dormir e alimentar-se, apenas, são o seu bem mais alto e o preço de seu tempo? Um animal, mais nada. Certo, o que nos fez com o dom do raciocínio, de tão largo alcance, que vê atrás e adiante, não nos presenteou essa capacidade e a razão divina para mofar sem uso em nós. Seja, portanto, bestial esquecimento, ou algum covarde escrúpulo, de meditar com precisão nas conseqüências, - meditação que há de mostrar, se for quarteada, uma parte de juízo e três de covardia – não sei porque é que vivo só para dizer 'Devo fazer tal coisa', pois razões possuo, vontade, força e meios para consumá-la... [...] Será sangrento o que eu pensar, daqui

*por diante, ou tudo o que eu pensar será irrelevante.*¹⁰⁹

Na bela análise de Lacan¹¹⁰, a tragédia de Hamlet pode ser encarada como a tragédia do desejo humano, na medida em que este desejo seja entendido como o fator integrador dos cacos do sujeito, aquilo que lhe dá uma forma, uma coesão. Esta tragédia está tomada, de uma ponta a outra, pela dimensão do luto¹¹¹, que, assim como no pensamento de Benjamin, é resultante de um crime original, o crime do saber. *A dimensão intolerável oferecida à experiência humana, não é a experiência da própria morte, que ninguém tem, mas da morte de um outro.*¹¹² Esta dimensão trágica do conhecimento seria mais uma das distinções possíveis entre a tragédia antiga e o drama de Hamlet, em particular, ou o drama barroco, em geral, conforme salientávamos anteriormente. Enquanto o herói trágico antigo é ignorante de seu destino, como Édipo, o personagem de Hamlet está ciente de sua culpa, e não age em função dela, ou, quando agir, agirá a despeito do destino que já lhe foi traçado.

Entre o ser e o não ser há a dor, há a culpa por existir, da qual padece Hamlet, e o saber é o pecado consciente. Sua dificuldade maior é a de não expiar esta culpa, não ter como pagá-la, de modo que comece a se depreciar em função dela. O saber de Hamlet ultrapassa uma única esfera de significação, pois ele, ainda que trágico, é capaz de ironizar, de zombar dos seus interlocutores, em um exercício de fina ironia, da mesma maneira que sua loucura é fingida¹¹³, para que ele possa falar e agir sem ser estreitamente responsabilizados por seus atos, como a morte de Polônio, por exemplo.

¹⁰⁹ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato IV, Cena IV: Hamlet.

¹¹⁰ LACAN, *Hamlet por Lacan*, p. 18.

¹¹¹ LACAN, *Hamlet por Lacan*, p. 72.

¹¹² LACAN, *Hamlet por Lacan*, p. 74.

¹¹³ LACAN, *Hamlet por Lacan*, p. 61; Ou nas palavras de Shakespeare, *Hamlet*, Ato I, Cena V: Hamlet. [...] *Já que talvez, a partir de hoje, eu ache bom aparentar disposição extravagante.* [...] E ainda em Shakespeare, idem, Ato III, Cena II: Hamlet. *Estão chegando para a peça. Preciso me fazer de louco. Ide-vos sentar.*

Mas o desejo que integra o sujeito não é um desejo próprio, e sim um desejo de um outro, ao qual este sujeito se reporta, e a questão de Hamlet é a respeito da tarefa que seu pai, vindo da própria morte, lhe outorga. Esta alteridade fantasmática lhe conta como foi assassinado pelo irmão, que assumiu o trono casando com a mãe de Hamlet, e ordena ao filho que o mate, fazendo da vingança sua justiça. Vemos como o drama de Hamlet é permeado pela morte a partir deste momento, onde há o encontro com o espectro, onde a alteridade é uma alteridade morta. A dificuldade de Hamlet em cumprir esta demanda reside não em suas condições subjetivas ou na estruturação sócio-política, e sim na própria demanda, uma vez que ele não saiba como executá-la suficientemente. Ademais, Claudius, seu tio, agora está ocupando a posição de seu pai, ao mesmo tempo em que está ocupando a posição que ele mesmo, Hamlet, queria estar ocupando, como no Édipo freudiano, ou seja, o leito de sua mãe e o lugar do pai no comando do reino. Assim, as acusações que tece contra Claudius ao longo da peça correspondem às acusações contra si mesmo, por uma culpa do desejo. Mas o desejo da mãe exerce um papel muito importante, pois não bastaria tomar o lugar do pai, e sim que a mãe desejasse que ele assim o fizesse. Shakespeare faz entrever que, muito antes de a dificuldade humana ser a realização da demanda, do desejo do outro, ela é a própria descoberta da demanda, o descobrir o que o outro quer de mim, qual é o seu desejo. Esta é a maior dificuldade na realização desta tarefa, pois Hamlet não sabe o que quer porque não sabe a qual desejo deve corresponder. Por isto Hamlet vive na hora do Outro, ele não comanda a ação, apenas é conduzido por ela a fazer o que dele é esperado, como no desenlace final, quando Hamlet cumpre sua tarefa de matar o padrasto quase que acidentalmente, sendo que o que provoca a situação é o duelo com Laertes, no qual Hamlet defende os interesses do próprio tio que deveria matar. Laertes figura, segundo esta interpretação¹¹⁴, como um duplo melhorado de Hamlet, onde é o único antagonista possível, pois todos lhe seriam inferiores. Antes do duelo final, eles se enfrentam no cemitério, quando Ofélia está sendo enterrada, e Hamlet se

¹¹⁴ LACAN, *Hamlet por Lacan*, p. 68 et seq.

enfurece pelas demonstrações de luto do irmão de sua amada, deixando entrever que está com ciúmes do luto, pois é na medida em que seu objeto de desejo morre, fazendo-se inalcançável, é que volta a ser objeto de desejo. Ofélia, aliás, tem uma importância suma na peça. Enquanto vivia, ela era a exterioridade do desejo, era o objeto ao qual o desejo de Hamlet se reportava, mas, ao passo que este a renega, é a própria vontade de viver que está sendo negada, como quando os dois conversam e ele recrimina nela a possibilidade do ato sexual, a capacidade de engendrar vida, em uma aversão tanto à feminilidade quanto à maternidade. Ofélia entraria na peça como o objeto eleito para substituir o objeto primordial, a mãe, irremediavelmente perdido, na realização plena do trabalho de luto, e é isto justamente o que possibilitava a Hamlet postergar sua tarefa. Uma vez que o objeto Ofélia esteja morto, o desenlace da tragédia, o cumprimento da ordem paterna emergida da morte, é inevitável. Por fim, Lacan destaca¹¹⁵ a ausência de transcendência na tragédia de Hamlet, ponto no qual viemos insistindo, dizendo que não há outro do outro, ou seja, que não há uma verdade desvelada, e sim uma verdade sem verdade, que a tarefa, a demanda, nunca será claramente apresentada, de maneira que o sujeito permaneça errante, sempre a procurar o que estará sendo esperado dele. Esta verdade sem verdade é alegórica, e esta busca incessante por ela só se faz segundo os preceitos da melancolia. E esta alegoria da verdade é a configuração do mundo representativo, é o cerne da alegoria barroca.

¹¹⁵ LACAN, *Hamlet por Lacan*, p. 46.

IV -ALEGORIA

A alegoria barroca, devido à imanência, é uma alegoria da morte. Benjamin¹¹⁶, faz a devida distinção entre alegoria e símbolo criticando as concepções classicistas e românticas e contrapondo-as ao que destaca como a alegoria e o símbolo no barroco e no significado original e etimológico destes conceitos, *allos*, outro, e *agorein*, falar em público, na assembleia, na *ágora*, sendo a ação de falar ou referir-se a algo que não a si mesmo, ao passo que *sym*, conjunto, e *ballein*, lançar, colocar, faz do símbolo a ação de unir duas coisas distintas em um elemento novo e bem sucedido. No classicismo e no romantismo, o símbolo está colocado acima da alegoria, pois aponta para uma significação fixa, estática, luminosa, harmônica, ao passo que a alegoria, sendo obscura, pesada, ineficiente, pois tem que recorrer a um elemento que lhe é exterior como método de explicação, a saber, o alegorista, não tem esta rigidez que estas duas correntes tanto valorizaram. Ou melhor: em contextos complexos como a realidade, a transparência do símbolo configura-se ilusória. A alegoria se destaca no Barroco em função do caráter dialético deste, que foi capaz de compreender e aceitar um conhecimento em constante movimento. É importante recordar o que Benjamin colocava a respeito da teoria do conhecimento, de que a verdade não se poderia alcançar de forma rígida e direta, senão apenas como contemplação de algo intangível e semovente. O símbolo está para a alegoria assim como, segundo aquele raciocínio, o conhecimento científico está para a

¹¹⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 181 et seq.; *Ursprung...*, p. 138.

verdade, tanto é a distância que os separa. A alegoria foi sempre criticada por pretender uma representação sensível do conceito, ao invés de apontar diretamente para o sentido do conceito em sua imediaticidade, e não pode ser vista como uma configuração especial de diversos símbolos, ou emblemas, que venham a representar uma idéia, ou até mesmo a própria verdade, e sim a expressão verdadeira da idéia, de forma tão autêntica como a linguagem falada ou escrita. E a inexatidão destas maneiras de expressão, destas maneiras de representação, como Benjamin vê a tarefa da filosofia, só vem a ilustrar a dificuldade que temos em encarar a verdade de uma maneira direta, senão em anamorfose, senão como algo evanescente e passível de diversas interpretações, senão como uma esfera subjetiva¹¹⁷. Benjamin¹¹⁸, destaca ainda que é importante notar que, comparativamente ao símbolo, a alegoria é uma produção recente, baseada em ricos conflitos culturais, criados para ilustrar complexamente estas situações de conflito e igualmente complexas, fruto de uma laboriosa construção intelectual arbitrária¹¹⁹.

¹¹⁷ Flávio Kothe, *Para Ler Benjamin*, p. 37, chama a atenção para a estreita relação entre a aura e a alegoria, sendo ambas uma referência a algo ausente. O conceito de aura, descrito e fixado em Benjamin, A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 165-196, mas também já presente em Pequena história da Fotografia, p. 91-107, figura como a aparição única e difusa de algo longínquo, através do qual se tem acesso ao outro, à alteridade, ponto no qual ela pode ser relacionada à alegoria. A importância da reprodutibilidade técnica é na modernidade a de destruir a aura através da experiência do choque. A distinção entre alegoria e aura se dá através de que o outro da alegoria é um outro fantasma, um outro escondido, uma verdade terrível. A aura seria a sua contrapartida, como representação de um outro divino, radiante e luminoso. Lembremos que o conceito de aura aparece primeiramente e é criado a partir das experiências religiosas. Kothe, idem, p. 38, vai dizer que a aura remete a uma unidade definida, em contrapartida à alegoria, que remete a uma multiplicidade infinita, fazendo da aura o que definiu-se como simbólico. Assim, a aura é a manifestação artística de uma camada dominante, pois não propicia a interpretação, a alteração da ordem, enquanto o alegórico diz respeito à uma camada dominada, pois suas possibilidades deixam entrever a potencialidade de uma mudança e de uma melhoria de sua condição.

¹¹⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 220; *Ursprung...*, p. 174.

¹¹⁹ Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: Una relectura*, p. 175 et seq., chama a atenção para a gênese da alegoria na modernidade como meio de suplantar a perda de um referencial unívoco que serviria como sistema de referência, que vai até o Medieval e se esfaca com as transformações do Renascimento. A autora se vale de Foucault para apontar a passagem de um sistema simbólico trinário, o que muito nos lembra a dialética neoplatônica medieval, para um sistema simbólico binário, o que bastante se aproxima das antíteses barrocas. Tal sistema binário se compõe de uma oscilação onde um dos termos corresponde ao significante e o outro ao significado, mas estes conservam-se em constante e insolúvel referência recíproca, o que torna o processo infundável. É justamente neste movimento que se insere a síntese, o terceiro, construído e em constante transformação, ao contrário da estaticidade e exterioridade que tinha no sistema trinário anterior. Esta síntese corresponde ao Outro e é justamente desta alteridade que trata a alegoria.

Conforme Benjamin¹²⁰, contrariamente ao símbolo, que, em sua origem religiosa, mostra as coisas sob a luz esperançosa da salvação, a alegoria impregna-se de natureza, de imanência e linearidade, exprimindo em si tudo o que, na história, é sofrimento, é prematuro e malogrado. A alegoria expressa, então, de uma forma geral, a história universal como a história do declínio, da decadência, do envelhecimento e da putrefação, ocasionada pela morte, que é a linha tortuosa que separa a natureza física da sua significação. É decorrente da culpa coletiva instaurada pela mitologia judaico-cristã que o barroco pode identificar a alegoria do drama barroco como a exposição mundana da culpa coletiva a ser expiada com a morte¹²¹. No raciocínio contrário, a sujeição permanente da natureza à morte denuncia o seu caráter de ter sido sempre uma natureza alegórica, de significação alegórica. Juntas, natureza e história geram a expressão alegórica, para dizer o terrivelmente inominável, a finitude insuportável e a fragilidade do ser humano, um dos pilares da consciência melancólica. Segundo Benjamin¹²², a alegoria, bem como os símbolos e emblemas, tem a sua origem remota nos estudos hieroglíficos, e nas figuras de linguagem empregadas nas poesias épicas que descreviam os mitos fundantes. Uma vez que o ambiente cultural não era propício a teorizações em prosa, os versos serviriam para a popularização dos mitos de maneira mais acordada com o gosto popular. O desenvolvimento destas figuras através dos tempos revelam, segundo o autor¹²³, as possíveis antinomias que estes ícones podem conter, antinomias plenamente conformes ao contexto cultural do Barroco, e ao método de conceitualizar a partir dos extremos que o autor já anunciara como pressuposto teórico de sua pesquisa. Na alegoria ocorre a dialética dos extremos contidos no conceito. Assim:

¹²⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 188; *Ursprung...*, p. 145.

¹²¹ MILTON, *Paraíso Perdido*, p. 24.

*Do homem primeiro canta, empírea Musa, a rebeldia – e o fruto que,
vedado, com seu mortal sabor nos trouxe ao Mundo a morte e todo o
mal na perda do Éden, [...].*

¹²² BENJAMIN, *Origem...*, p. 189 et seq.; *Ursprung...*, p. 146 et seq.

¹²³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 196 et seq.; *Ursprung...*, p. 152 et seq.

Essa circunstância nos conduz às antinomias do alegórico, cuja discussão dialética é incontornável, se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.¹²⁴

E esta rede de ligações possíveis é o que vai formar o todo conceitual do barroco, no qual as relações ganham uma supremacia por sobre as coisas significadas. Fazendo da alegoria uma dialética entre a convenção e a expressão desta significação. Mas o caráter de expressão da convenção se sobressai desta antinomia, já que a alegoria é expressão convencional dos fatos historicamente situados.

E a história entra fortemente na alegoria através da imanência, representada pela ruína¹²⁵, que seria no mundo das coisas o que a alegoria é no reino dos pensamentos. É através da ruína que a história entra no palco, representando não uma resistência das coisas à ação do tempo, e sim personificando a existência como um processo de declínio inevitável. *O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: esta é a matéria mais nobre da criação barroca.¹²⁶* Por isto os seus elementos são emblemas da morte, como caveiras, cadáveres; são sentimentos de morte, como o luto; são emissários da morte, como Saturno, transformado em Satã pela demonização teológica baixo-medieval. Saturno aparece na ruína com os animais que lhe pertencem¹²⁷, morcegos, corujas, ratos. É pela influência maléfica deste deus, senhor do Tempo, que a natureza, como grande mestra, não aparece no botão da flor, no esplendor da alvorada, e sim na degenerescência das coisas, na efemeridade da beleza, na corrupção dos

¹²⁴ BENJAMIN, *Origem...*, p. 197 et 198; *Ursprung...*, p. 152.

Dieser Umstand führt auf die Antinomien des Alegorischen, deren dialektische Abhandlung sich nicht umgehen läßt, wenn anders das Bild der Trauerspiele beschworen sein will. Jede Person, jedwedem Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten.

¹²⁵ BENJAMIN, *Origem...*, p. 199 et seq.; *Ursprung...*, p. 155.

¹²⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 200; *Ursprung...*, p. 156.

Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie der barocken Schöpfung.

fatos históricos que permitem ao olhar melancólico perceber a história como processo contínuo de decadência do que é criado. Acontece com a figura de Saturno, ao longo da Idade Média, um processo que, não tendo-o levado à extinção e ao completo esquecimento, como era intenção, resultou em sua redenção através da alegoria. Segundo Benjamin¹²⁸, a dissolução do Panteão Olímpico é uma das condições de possibilidade de metáforização de suas características, principalmente através da poesia, que os teria salvado da demonização por parte da teologia cristã e transformaria, mais tarde, as metáforas em alegorias.

[...] os deuses emergem num mundo hostil, tornando-se maus, e degradando-se em criaturas. As vestes olímpicas são deixadas para trás, e com a passagem do tempo os emblemas se agrupam em torno delas. Essas vestes pertencem à condição da criatura como um corpo de demônio.¹²⁹

É com a Renascença que as metáforas que ligavam os deuses às suas características como meras figuras de linguagem poética vão retomar a força que a própria entidade divina antes detinha, em função do florescimento das ciências ocultas das correntes neoplatônicas, do auge da alquimia e da astrologia, remanescentes do conhecimento árabe e pagão. É como conhecimento e acesso ao conhecimento que estas figuras começam a ameaçar a hegemonia da doutrina teológico-filosófica cristã. E a relação antitética com o conhecimento era vista também em relação a estas figuras. Da mesma maneira que comentamos a respeito de Saturno, os deuses antigos eram vistos simultaneamente como demônios malignos de cultos supersticiosos e como figuras olímpicas suscetíveis de contemplação estética e admiração. Neste meio, a alegoria se configura como uma maneira de redenção destas imagens, transformando os deuses antigos em figuras mágico-conceituais. A alegoria barroca será a

¹²⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 201; *Ursprung...*, p.157.

¹²⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 243 et seq.; *Ursprung...*, p. 195 et seq.

¹²⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 248; *Ursprung...*, p. 201.

Die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur. Es bleib das Kleid der Olympischen zurück, und das im Laufe der Zeit die Embleme sich sammeln. Und dieses Kleid ist

confrontação entre a visão clássica da Renascença e a reação cristã da Contra-Reforma.

É em função desta antinomia que a imagem de Saturno, como senhor do tempo, vai, através da relação do tempo com a morte, de sua ação sobre a corporeidade, começar a se relacionar diretamente com a figura de Satã. Desde sua deposição por parte de seu filho Júpiter que Saturno se relaciona com a negatividade, e sua condensação na figura do mal absoluto no contexto cristão não se realiza com maiores dificuldades, principalmente em virtude de suas influências. Segundo Benjamin¹³⁰, não apenas Saturno, mas todo o panteão antigo foi sendo, paulatinamente, cristalizado em um só figura, a figura do Anticristo, fazendo de Lúcifer a figura proto-alegórica por excelência. Não admira que os domínios, que antes eram de Saturno, sejam os mesmos que então se atribui ao diabo, ou seja, a imanência, o tempo, a morte, a matéria. E não só a matéria, como também o conhecimento sobre ela através das ciências naturais. A ligação dos extremos¹³¹, o príncipe triste e inofensivo e o cortesão alegre e cruel, os dois extremos que figuram no método de Benjamin, é tão próxima porque ambos são súditos no império de Satã, um pelo luto e pela morte, o outro pelo luto e pela crueldade. A falsa santidade do luto ainda se revela mais ética do que a crueldade que está por trás da pilhéria e do motejo do cortesão intrigante.

Assim como a tristeza terrestre, a alegria infernal corresponde à alegoria, frustrada em seu anseio pelo triunfo da matéria. Daí a jovialidade infernal do intrigante, seu intelectualismo, o saber das significações, de que ele dispõe. A criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas. A astuta versatilidade do homem se manifesta, e dando, na consciência de si, um aspecto humano ao elemento material, num cálculo depravado, contrapõe ao alegorista o riso zombeteiro do inferno. Mas, neste riso, a mudez da matéria é vencida.¹³²

kreatürlich wie ein Teufelsleib.

¹³⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 250 et seq.; *Ursprung...*, p. 202 et seq.

¹³¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 150; *Ursprung...*, p. 108.

¹³² BENJAMIN, *Origem...*, p. 250; *Ursprung...*, p. 203.

A gargalhada vence o mutismo do melancólico por configurar-se uma atitude frente à mudez culpada da natureza decaída. O conhecimento profundo da alma humana que detém o intrigante advém do inferno, da negatividade deste demônio Saturno. Já no mito fundante judaico-cristão, Satã aparece como o tentador que oferece o conhecimento, o que Mefistófeles repetirá muito tempo depois ¹³³. O saber liga-se desde o início, então, a um comportamento delituoso, a luz do saber reflete nos olhos do melancólico a rebeldia dos olhos de Satã¹³⁴. O

Wie also die irdische Traurigkeit zur Allegorese gehört, so die höllische Lustigkeit zu ihrer im Triumph der Materie vereitelten Sehnsucht. Daher die höllische Spaßhaftigkeit des Intriganten, daher seine Intellektualität, daher sein Wissen um Bedeutung. Die stumme Kreatur ist fähig, auf Rettung durchs Bedeutete zu hoffen. Die kluge versatilität des Menschen spricht sich selber aus und setzt, indem sie im verworfensten Kalkül ihr Materialisches im Selbstbewußtsein menschennähnlich macht, dem Allegoriker das Hohngelächter der Hölle entgegen. In ihm ist freilich das Verstummen der Materie überwunden.

¹³³ Roger Shattuck, em seu livro, *Conhecimento Proibido*, traça as relações entre o impulso humano de conhecer e as limitações que este impulso assume na própria cultura humana, como a proibição de certos conhecimentos e a punição pelo desmedimento, pela tentativa de ultrapassar suas próprias barreiras, fato que parece se repetir constantemente no imaginário humano ao longo dos séculos. Para tanto, o autor se vale dos mitos de Prometeu, de Édipo, Ícaro, passando à modernidade com Fausto, Milton, Frankenstein. Mas o mito mais exemplar desta relação de conhecimento e proibição é, sem dúvida, o judaico cristão. Assim no Gênesis, 3: 1-5.

Mas a serpente era o mais astuto de todos os animais da terra que o Senhor Deus tinha feito. E ela disse à mulher: Por que vos mandou Deus que não comésseis de toda a árvore do Paraíso? Respondeu-lhe a mulher: Nós comemos do fruto das árvores, que estão no Paraíso. Mas do fruto da árvore, que está no meio do Paraíso, Deus nos mandou que não coméssemos, e nem a tocássemos, não suceda que morramos. Porém a serpente disse à mulher: Vós de nenhum modo morrereis. Mas Deus sabe que, em qualquer dia que comerdes dele, se abrirão os vossos olhos, e sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal.

E em Goethe, *Fausto*, No Gabinete de Estudos: Mefistófeles:

Ganharás, meu amigo, e com inteligência, muito mais nesta hora em boa convivência do que num ano todo em rude atividade. [...] Se quiseres, porém, andar a sós comigo teus passos guiarei por mil trilhas da vida. E essa é, para mim, tarefa apetecida. Dar-te-ei assistência amistosa e agradável, serei teu companheiro humilde e inseparável, cumprirei meu dever com justo e extremo zelo, serei teu servo, enfim, com máximo desvelo. [...]

¹³⁴ Nas palavras que Milton, *Paraíso Perdido*, p. 35 et 36, atribuiu ao próprio Satã:

Adeus, felizes campos, onde mora nunca interrupta paz, e júbilo eterno! Salve, perene horror! Inferno, salve! Recebe o novo rei cujo intelecto mudar não podem tempos nem lugares; nesse intelecto seu, todo ele existe; nesse intelecto seu, ele até pode do Inferno Céu fazer, do Céu Inferno. Que importa onde eu esteja, se eu o mesmo sempre serei – e quanto posso, tudo?... Tudo... menos o que é esse que os raios mais poderosos do que nós fez! Nós ao menos aqui seremos livres, Deus o Inferno não fez para invejá-lo; Não quererá daqui

domínio mais exclusivo do Mal é o saber, não em direção ao absoluto, mas em direção à alegoria, pois este saber está totalmente permeado de luto, em virtude do pecado que o acompanha. Mas este mal também não tem existência concreta fora do contexto do alegórico¹³⁵, pois é uma instância estreitamente subjetiva¹³⁶. O mal no homem é sua vontade de saber, sua capacidade de julgamento. A serpente seduz o homem com o conhecimento do Bem e do Mal, mas este mal não estava já na criação, senão na capacidade interpretativa humana, pois depois de tudo feito, Deus olhou e viu que tudo era bom¹³⁷. Enquanto o conhecimento do Bem é secundário e resulta da prática, que se coadunava com as regras do Paraíso, o conhecimento do Mal é primário e advém da contemplação, do engrandecimento intelectual acompanhado do aumento da vaidade, da capacidade humana de modificar o mundo, de submetê-lo.

Este conhecimento satânico¹³⁸ empenha sua palavra em três esferas distintas, todas ilusórias, a saber: a da liberdade, através da investigação do proibido; a da autonomia, pela plena existência, ainda que ameaçada pela morte, em um mundo sem Deus e sem sentido e pela

lançar-nos fora: poderemos aqui reinar seguros. Reinar é o alvo da ambição mais nobre, inda que seja no profundo Inferno: reinar no Inferno preferir nos cumpre à vileza de sermos no Céu escravos.

¹³⁵ BENJAMIN, *Origem...*, p. 256; *Ursprung...*, p. 208.

¹³⁶ Segundo Milton, *Paraíso Perdido*, p. 142., o pior Inferno é o próprio, ninguém escapa de si.

O horror medonho, a dívida terrível, confundem-lhe os turbados pensamentos que lhe acendem o Inferno dentro d'alma: o Inferno traz em si, de si em torno; não pode um passo dar fora do Inferno, porque, onde quer que vá, leva-o consigo!

¹³⁷ Conforme o que está em Gênesis, 1: 31.

E Deus viu todas as coisas que tinha feito, e eram muito boas. E fez-se tarde e manhã, e foi o sexto dia.

¹³⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 253; *Ursprung...*, p. 206. Baudelaire, Oração das Litanias de Satã, In: *As Flores do Mal*, p. 146:

*Glória e louvor a ti, Satã, pelas alturas
Do Céu em que reinaste, e nas furnas obscuras
Do Inferno em que vencido és sonho e sonolência!
Fazei que esta alma um dia, à árvore da Ciência,
Repouse junto a ti, quando em tua cabeça,
Tal qual um templo novo os seus ramos floresça!*

própria segregação da comunidade dos crentes, relação estreita entre sabedoria e solidão; e a da infinitude, pelo mergulho no abismo sem fundo do Mal. Este abismo sem fundo é o mesmo abismo no qual mergulha o filósofo atrás do conhecimento¹³⁹, muito diferentemente da metáfora platônica da elevação, da saída da caverna, a entrada neste mundo se dá através de um salto para a morte, um ato suicida de traição do mundo em prol do saber.

Pois é próprio da Virtude ter um fim a sua frente, um modelo, isto é, Deus; e é próprio de toda depravação mover-se numa jornada infinita, no interior do abismo. [...] A espiritualidade absoluta, visada por Satã, destrói-se ao emancipar-se do Sagrado. A substancialidade (só agora privada de Alma) se transforma em sua pátria. O puramente material e o absolutamente espiritual são os dois pólos do reino de Satã: e a consciência é sua síntese fraudulenta, que imita a verdadeira, a da vida. Mas as especulações dessa consciência, alheias à vida, e aderindo ao mundo coisificado dos emblemas, acabam atingindo o saber dos demônios.¹⁴⁰

A depravação, assim como a erudição, em sua marcha infinita no meio do abismo constituem a ruína da melancolia, por causa da infinitude da tarefa que assumiu, a de procurar o verdadeiro sentido do mundo, aquém e além das ilusões e das explicações fantasiosas¹⁴¹. Este

¹³⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 254; *Ursprung...*, p. 206.

¹⁴⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 253; *Ursprung...*, p. 206.

Denn es eignet aller Tugend, ein Ende – ihr Vorbild nämlich, in Gott – vor sich zu haben; so wie alle Verworfenheit einen unendlichen Progreß in die Tiefe eröffnet. [...] Die absolute Geistigkeit, die in Satan gemeint ist, bringt in der Emanzipation vom Heiligen sich um das Leben. Die – hier allein entseelte – Stofflichkeit wird ihre Heimat. Das schlechthin Materialische und jenes absolute Geistige sind Pole des satanischen Bereichs: und das Bewußtsein ihre gauklerische Synthesis, mit welcher sie die echte, die des Lebens, öff. Sein leberfremdes Spekulieren aber, das an der Dingwelt der Embleme häftet, trifft schließlich auf das Wissen der Dämonen.

¹⁴¹ MILTON, *Paraíso Perdido*, p. 88.

Outros, pela eloquência mais brilhantes (eloquência sublime, encanto da alma, se és dos sentidos, harmonia, o encanto!), em um outeiro se assentam afastados e se engolfam em grandes pensamentos. Raciocinar da Providência buscam, do livre-arbítrio, do absoluto fado, da ciência infusa, da presciência eterna; porém nestas questões não tem saída, em labirintos vãos sem tino vagam: entram também, no fêvido argumento, o bem, o mal, a desventura e a dita, a paixão, a virtude, a infâmia, a glória. Inda que em tais debates só figuram falsa filosofia, estéril ciência, contudo esses preceitos miserandos conseguem por magia deleitosa algum tempo abrandar a dor, a angústia, embalam-se em falazes esperanças e, como de aço triplice,

vício absoluto do saber só tem a sua existência real sob o olhar da melancolia, pois é uma alegoria, uma alegoria da morte, uma alegoria do mal. A verdade à qual o melancólico tem acesso é a verdade da morte, que só se diz alegoricamente. Esta alegoria da morte esta sendo constantemente reinterperitada, o que torna a tarefa e o abismo infinitos. Esta alegoria preenche e nega o Nada sobre o qual está representada, o nada do mundo, o vazio do mundo.

O próprio corpo vira emblema da morte no drama barroco a partir do momento em que vira cadáver¹⁴², pois, assim como a morte das coisas conserva sua beleza da decadência, a morte dos personagens lhes permite assumirem uma função alegórica. Libertado do espírito, o corpo adquire a plenitude de seus direitos, fazendo com que o personagem, antes vivo, transforme-se em objeto, passível de interpretação alegórica. Os cadáveres são o maior adereço cênico do drama Barroco, e o processo de produção destes cadáveres vai exemplificando a lenta marcha de todo o existente para a morte, a marcha incontível da historicidade.

*Do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver. Não somente com a perda dos membros e com as transformações que se dão no corpo que envelhece, mas com todos os demais processo de eliminação e purificação, o cadáver vai se desprendendo do corpo, pedaço por pedaço.[...] Um memento mori vela na physis, a própria mneme; [...]*¹⁴³

Enquanto personagem vivo, poderia manifestar-se, e diferencia-se do emblema na medida em que este é, como a natureza, mudo. Benjamin¹⁴⁴ vai dizer que os emblemas estão impedidos de encontrarem em si mesmos suas significações em virtude da culpa, pois estes emblemas

guarnecem de inflexível paciência os peitos duros.

¹⁴² BENJAMIN, *Origem...*, p. 240 et seq.; *Ursprung...*, p. 192.

¹⁴³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 241; *Ursprung...*, p. 194.

Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet, das Leben. Nicht erst im Verlust von Gliedmaßen, nicht erst in den Veränderungen des alternden Körpers, in allen Prozessen der Ausscheidung und der Reinigung fällt Leichenhaftes Stück für Stück vom Körper ab. [...] Ein 'Memento Mori' wacht in der Physis, der Mneme selber; [...]

¹⁴⁴ BENJAMIN, *Origem...*, p. 247; *Ursprung...*, p. 200.

são elementos da natureza decaída pelo Pecado Original. O autor retoma o argumento da traição do mundo pelo saber por parte do contemplativo alegórico, o melancólico, e insere a sua culpa por ter executado esta traição, da mesma maneira que a natureza contemplada, por também estar em processo de degeneração ocasionada por esta queda inaugural do tempo. A Criação, a natureza, é vista pelo Barroco apenas naquilo que tem de decadente, de natureza decaída em função do pecado original. O pressuposto teórico é a queda da criatura, como descrito no terceiro capítulo do livro de Gênesis, que arrastaria consigo a dignidade de toda a natureza. É em função desta culpa que a natureza se faz triste, e, de triste, se faz muda¹⁴⁵. O silêncio ocasionado pela tristeza da natureza insere o sentimento de luto na alegoria barroca.

Mas a dificuldade de representar a morte através de uma obra de arte, o que exige a presença do alegórico, se faz sentir no barroco através de seu extremado rebuscamento, onde todo detalhe parece ser o que fará a diferença para a compreensão do todo, ocasionando o preenchimento de cada espaço.

As obras típicas do Barroco não conseguem recobrir o conteúdo com uma forma adequada. Sua ambição, mesmo nas formas poéticas menores, é sufocante. Falta-lhe qualquer inclinação para o pequeno,

¹⁴⁵ Esta relação da natureza com a tristeza que provoca o seu mutismo já está colocada nos textos da juventude de Benjamin, especialmente no texto *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (El significado del lenguaje en el drama y en la tragedia, In: *La metafísica de la juventud*, p. 185-189), onde o referido autor traça as diferenças da linguagem conforme os dois gêneros citados, o que seria um prolongamento da diferenciação entre ambas já traçado no segundo capítulo do *Trauerspielbuch*. Benjamin diz que a palavra em transformação é o princípio lingüístico do drama, ao contrário da tragédia onde, apesar da importância da dimensão do diálogo, a palavra é sentença, conservando em si algo de estático. Na tragédia, a palavra é o sustentáculo inabalável da condenação e da tristeza, ao passo que, no drama barroco, a tristeza que permeia tudo através da dimensão do luto e da melancolia excede a esfera dos sentimentos e alcança a arte através da capacidade condutora da linguagem em constante mutação. Esta volubilidade da linguagem é que transforma o sentimento, que é tristeza muda, em lamento, o lamento em argumento, o argumento, então, em fala e a fala em musicalidade, transformando a linguagem barroca em uma composição sinfônica, assim como faria a natureza se lhe fosse concedida a fala. O distintivo do drama em relação à tragédia, vale retomarmos, é a necessidade de redenção do primeiro comparada à inexorabilidade da segunda, e aquela redenção só se dará através da conversão da tristeza em linguagem. Em seu texto *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana*, In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 185, Benjamin discorre sobre a linguagem dos homens como simbólica, pois se prestaria a comunicação dos conceitos. *O incomparável da linguagem humana reside em que a sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e o som é disto símbolo*. Enquanto *as linguagens das coisas são imperfeitas e mudas*, ou seja, a natureza que é muda, dispõe de uma comunicação imperfeita, alegórica, ao passo que os homens, confiando na exatidão de sua capacidade comunicativa lingüística, fazem das palavras signos, símbolos dos conceitos para sua comunicação. A linguagem das coisas, portanto, é alegórica, ao passo que a linguagem dos homens é simbólica.

*para o íntimo.*¹⁴⁶

Esta falta de inclinação para si joga o foco de seu interesse para a exterioridade, que não é, em última instância, onde reside o problema, fazendo deste movimento uma fuga. Na sua luta desesperada contra a temporalidade, contra a decadência e a finitude, a arte barroca não quer o deleite estético imediato e fugaz, como a estética romântica, que só via o belo no natural, que se desvanece. Quer antes de tudo perdurar, salvar-se de virar ruína, imortalizar-se. A beleza da arte barroca está no que ela tem de perene, fazendo de si uma saída contra a morte, e contra o sentimento da morte sempre presente, a melancolia. O barroco dá espaço a uma arte que é a condensação do belo em suas representações, para salvá-lo. Mas este processo de condensação é a morte da beleza, que dá testemunho de um saber escondido e que se deixa entrever pelas frestas da composição alegórica.

*A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece este 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.*¹⁴⁷

Assim, o objeto de saber escondido na obra de arte abre uma nova perspectiva para a fuga da condição de efemeridade do mundo, além da beleza, o conhecimento. Surge a filosofia, ao lado da arte, como alternativa ao melancólico, que pode, através dela, desvendar o que há de perene por trás desta beleza e fazer desta tarefa o sentido de sua existência, possibilitando

¹⁴⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 202; *Ursprung...*, p. 158.

Jede zulängliche Verhüllung im Gehalt fehlt den typischen Barockwerken. Ihr Anspruch, selbst in der geringen Dichtungsformen, ist beklemmend. Und vollends fehlt der Zug zum Kleinen zum Geheimnis.

¹⁴⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 204; *Ursprung...*, p. 159.

Schönheit, die dauert, ist ein Gegenstand des Wissens. Und ist es fraglich, ob die Schönheit, welche dauert, so noch heißen dürfe, - fest steht, daß ohne Wissenswürdiges im Innern es kein Schönes gibt. Die Philosophie darf nicht versuchen, es abzustreiten, daß sie das Schöne der Werke wieder erweckt.

uma vitória simbólica sobre a morte. O momento de salvação deste sujeito se dá quando ele reconhece a alegoria como testemunho da verdade, e vê que o fundo desta verdade é a alegoria da morte, o que faz com que este momento de salvação se transforme em momento de desgraça, reavivando as antinomias barrocas do sujeito, motor dialético de sua existência frágil. Segundo Benjamin¹⁴⁸, a inclinação pura da arte para o belo, sem qualquer menção do conteúdo histórico que ela carrega, sem a inclusão da ruína na alegoria, é um devaneio vazio. Isto faz com que a tarefa última da visão filosófica da arte seja a de descobrir, por trás desta forma artística, um conteúdo de verdade. Todas as obras significativas têm, por trás de seus conteúdos factuais, por assim dizer casuais, um conteúdo histórico, um testemunho de sua época, o que é o objeto da reflexão filosófica. A beleza da obra de arte é resultado de sua vinculação contextual, de sua historicidade, de sua significação. A permanência da importância contextual de uma obra de arte vai executando a renovação de sua relevância no contexto cultural, de modo que, ainda que os paradigmas estéticos mudem completamente, ela conserve a sua beleza. A obra se afirma enquanto ruína na mesma medida que a sua beleza efêmera se esvai, e ela se torna dotada da beleza perene que lhe confere o seu significado histórico¹⁴⁹.

¹⁴⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 204; *Ursprung...*, p. 160.

¹⁴⁹ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, *Walter Benjamin*, p. 44 et seq., esta concepção é uma crítica de Benjamin à ciência literária burguesa institucionalizada, que trata as obras do passado fora de seu contexto histórico e sem reflexão sobre a maneira como elas percorrem a história até nos serem transmitidas. Benjamin, *Origem...*, p. 76, *Ursprung...*, p. 36, já advertia:

Como um doente ardendo em febre, transforma em idéias delirantes todas as palavras que ouve, o espírito de nosso tempo se apropria de todas as manifestações de mundos intelectuais passados ou distantes, arrasta-os para si e, sem nenhum amor, incorpora-as às suas fantasias egocêntricas.

Wie ein Kranker, der im Fieber liegt, alle Worte, die ihm vernehmbar werden, in die jagenden Vorstellungen des Deliriums verarbeitet, so greift der Zeitgeist die Zeugnisse von früheren oder von entlegenen Geisteswelten auf, um sie na sich zu reißen und lieblos in sein selbstbefangenes Phantasieren einzuschließen.

Seguindo o raciocínio de Gagnebin, este descaso permite declarar a obra sempre atual, baseado no que julgamos comum entre o passado e o presente, de maneira que todo conhecimento do passado não é mais do que uma projeção própria, a fim de reconhecer-se na alteridade ao invés de considerá-la. É esta autora também quem vai

Isto vale dizer que não há objetividade no processo. Segundo Benjamin¹⁵⁰, sob o olhar melancólico o objeto se torna alegórico a partir do momento de sua morte, perenizando sua beleza ao longo da eternidade. É então que ele perde a sua significação objetiva, passando a ter o significado que o alegorista lhe atribuiu, transformando-lhe, muitas vezes, em um objeto diferente, realizando sua significação por via metafórica. O emblema, objeto alegorizado, se converte no emblema de um saber oculto, venerado pelo sujeito, mas que nunca é possuído, senão meramente contemplado.

O emblemático não mostra a essência 'atrás da imagem'. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada.¹⁵¹

O melancólico se entristece com a contemplação do desnudamento do símbolo, por isto prefere a alegoria, com suas possibilidades de desvelamento infinito. Segundo Benjamin¹⁵², a alegoria é o único divertimento que o melancólico se permite, ainda que seja um divertimento fugaz, já que o encantamento de cada um dos diversos emblemas que compõem a alegoria se desfaz logo seja interpretado. Estes emblemas se agrupam em torno do cerne da alegoria de maneira desordenada, e tão logo sejam objetivados, retornam para um lugar oculto, para poderem depois ser interpretados novamente. Isto dá à alegoria seu caráter infinito, já que o olhar melancólico do sujeito não consegue abarcar todas as significações dos emblemas que compõem a constelação da alegoria em uma só olhada. A tensão da vida do melancólico se

nos apontar a teorização executada por Benjamin sobre este ponto em seu ensaio sobre as *Afinidades Eletivas*, de Goethe, onde o autor cunha os termos 'teor coisal', *Sachgehalt*, e 'teor de verdade', *Warheitgehalt*, que correspondem, respectivamente, ao caráter histórico de uma obra, seu vínculo contextual, e sua capacidade de expressão de uma verdade, que será fruto de uma dedicada contemplação da distância histórica que separa a obra em questão e o seu observador.

¹⁵⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 202; *Ursprung...*, p. 158.

¹⁵¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 207; *Ursprung...*, p. 162.

Der Emblematischer gibt nicht das Wesen 'hinter dem Bilde'. Als Schrift, als Unterschrift, wie diese in Emblembüchern innig mit dem Dargestellten zusammenhängt, zerrt er dessen Wesen vors Bild.

¹⁵² BENJAMIN, *Origem...*, p. 207 et seq.; *Ursprung...*, p. 163 et seq.

concentra neste processo, de modo que a alegoria da vida deva ser incessantemente interpretada. A totalidade de sua significação é sua antítese, a morte, mas este significado o melancólico sente em si, o que o impede de ver representado em um objeto senão como um mero reflexo de sua subjetividade, e uma vez vislumbrado, o olhar se desvia, e ele parte novamente para procurar algo mais. Enquanto não se conformar a esta verdade, a melancolia segue sendo um posicionamento ativo contra a morte, que se salva pela teorização, ainda que esta seja mera tentativa.

Dentro da estrutura teatral do drama barroco, o espaço mais apropriado para o desenvolvimento da alegoria é o interlúdio¹⁵³. Inserido entre os atos, à maneira dos coros da tragédia grega, a alegoria deste interlúdio aparece através tanto da linguagem quanto da configuração cênica. Seu acontecimento se dá em um plano paralelo ao da ação, como se este fosse um sonho no qual se refletem de maneiras diversas e distorcidas os acontecimentos da realidade da ação. A personificação das virtudes em personagens servem como a representação teatral dos impasse morais e dos conflitos psicológicos dos personagens, onde este interlúdio serve como um mundo ideal, um universo quase onírico de causas e significações. De uma maneira peculiar, a separação radical entre estas duas esferas desaparece mediante o olhar do melancólico, pois o que ele busca na alegoria é exatamente a justificativa para os acontecimentos do mundo concreto, no que ele precisa estar fazendo constantemente a passagem entre uma e outra destas esferas.

¹⁵³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 215 et seq.; *Ursprung...*, p. 170 et seq.

EPÍLOGO

*E por enquanto basta. Mas por que me alonguei tanto? Para os instruídos isso foi escrito em vão, para os ignorantes é ainda muito pouco.*¹⁵⁴

Benjamin não estabelece preceitos, pelo contrário, é o próprio leitor quem vai, ao longo das linhas de seu texto, erigindo suposições, abstraindo idéias, ora copiando, ora se identificando. Por isto não é um filósofo dogmático, muito mais é o seu leitor quem identifica em Benjamin os argumentos para suas próprias idéias, vai dando corporeidade ao que pensa. Ao fim de seu livro, o leitor tem a impressão de ter sido conduzido subtilmente ao longo de tantas páginas.

O método por ele enunciado no primeiro capítulo de seu livro vai perpassar todas as demais análises e demonstrações ao longo de todo o resto do escrito, e foi seguido neste texto como a tentativa de demonstrar com rigor o que fora compreendido a partir do pensamento de Benjamin. A inclusão dos extremos nos conceitos é o que gera dentro do texto benjaminiano as diversas antíteses, o que coaduna-se com a disposição psicológica melancólica, enquanto vista não apenas como prostração mas como oscilação entre um período de retraimento, um período obscuro de reflexão intimista, de elaboração teórica, que se alterna com uma

¹⁵⁴ GRYPHIUS apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 87; *Ursprung...*, p. 46.

Und so viel vor dieses mal. Warum aber so viel? Gelehrten wird dieses omsonst geschrieben, ungelehrten ist es noch zu wenig.

crescente efervescência produtiva, com uma manifestação compulsiva do que se passa no interior do sujeito. A associação da melancolia com a atividade filosófica pode ser feita através destas semelhanças, bem como a respeito das preocupações comuns a ambos, melancólicos e filósofos. A tarefa da filosofia é a de erigir conceitos. Sua busca é pela verdade. Se a tragédia é a vida, o presente, o concreto e vivido, a melancolia seria o instrumento que leva a descobrir a partir destas experiências, o significado da alegoria que as coisas são. Os conceitos abarcam os extremos, pois nada é apenas bom ou ruim, é infantil cair em um esquema maniqueísta. A verdade é alegórica porque não se deixa apreender de maneira fixa, disponibiliza diversas interpretações, por isto cada um faz do todo uma interpretação própria. O melancólico, como o filósofo, não despreza a racionalidade, e sim a verdade absoluta, que ele sabe não existir. A racionalidade, preponderantemente melancólica, é método para alcançar esta conclusão de volubilidade da verdade, de uma verdade alegórica¹⁵⁵, passível de interpretação.

A melancolia como método pode ser vista ainda quando cumpre a sua função de conceito, dentro da terminologia gnosiológica benjaminiana. Ela cumpre, segundo este raciocínio, o papel de *medium*, fazendo a passagem do particular subjetivo ao universal objetivo, sendo a simultânea e paradoxal interiorização das questões filosóficas gerais e indissolutas e a contrária exacerbação das problemáticas psicológicas inerentes ao indivíduo alçando-as ao estatuto de reflexão filosófica¹⁵⁶. É em função disto que pode ser estudada como área limítrofe

¹⁵⁵ Em seu livro sobre Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em W. Benjamin*, p. 38, dá uma definição histórica e etimológica do termo alegoria que muito o aproxima da atitude filosófica quando diz que não é suficiente ater-se ao que, em um texto, está literalmente colocado, e sim que se deve enxergar por trás das palavras do autor o sentido do texto. Se aceitarmos a metáfora barroca de que o mundo, entendida aí a realidade, é um livro aberto pronto a ser desvendado, lido, entenderemos o papel da visão alegórica para a atitude filosófica, a de tentar enxergar por trás da realidade aparente algo de inteligível, que constitua o fundamento do mundo. Retornando ao texto de Gagnebin, *ibidem*, já os filósofos estoicos recorriam a uma prática para a interpretação por trás do discurso explícito, chamando-a de *hypo-noia*, ou seja, subpensamento, antes que Filo de Alexandria dê a esta atitude o nome que o consagra para a posteridade, alegoria, de *allos*, outro, e *agorein*, dizer.

¹⁵⁶ Benjamin eleva ao nível de reflexões filosóficas inclusive suas reflexões infantis, como quando associa a força do luar ao questionamento sobre a existência do mundo e seu sentido. Mesclando lembranças de infância com reminiscências oníricas, Benjamin desenvolve suas reflexões melancólicas infantis e por força de pesadelo especula: *Se agora existe dor, então não existe Deus nenhum*. Conforme *Infância em Berlim*, In: *Rua de Mão*

entre a Filosofia e a Psicanálise, pois diz respeito à primeira enquanto universal e à segunda enquanto particular.

Ainda que se aceite que toda reflexão filosófica seja oriunda da melancolia, devemos observar que nem toda retorna a ela como conclusão de suas explorações. A maioria das filosofias que se conhece preenche a lacuna deixada pela dúvida melancólica com elementos extramundanos que aproximam muito a reflexão filosófica da teológica, recolocando a filosofia no seu posto de *ancilla Domini*, escrava do Senhor. E o próprio Benjamin parece, em alguns momentos, fazê-lo e é em virtude disto que aqui foi tratado apenas do que entendemos como o cerne da filosofia benjaminiana, a disposição melancólica constante no *Trauerspielbuch*, uma vez que as suas diversas interpretações e outros de seus escritos deram margem à sua aproximação à teologia da Cabala Judaica ou ao Marxismo, ambos pensamentos messiânicos, respectivamente transcendente e imanente, um a colocar o Paraíso utópico em um passado imemorable e o outro a prometê-lo para um futuro irrealizável. Entendemos como autêntica filosofia aquela que deixa entrever em suas conclusões o retorno a suas primeiras hipóteses, manifestando o que encontrou em sua busca através da descrição da crueza da realidade. A inquietação inicial, ao invés de admitir paliativos que tornem a existência mais suportável, retorna nas conclusões como confirmação das primeiras hipóteses, que duvidam do sentido da existência e da verdade nas relações humanas. Dúvidas malignas a empurrar-nos ao conhecimento, sem as quais as obscuras hipóteses não seriam nem mesmo formuladas. Se a filosofia quer realmente assumir sua importância é necessário que pense o ser humano sem máscaras, sem fantasias ou eufemismos, descrevendo fielmente a efetividade, e não da maneira utópica e ingênua que ela acha que deveria ser, para então poder interferir levando em consideração os reais interesses do agir humano, reconhecendo no homem toda sua

bestialidade, seus pensamentos sombrios e mais obscuros impulsos¹⁵⁷. O conhecimento que fosse gerado por esta filosofia melancólica seria proveniente da experiência própria, mas não privativa, portanto comunicável, o que na filosofia benjaminiana se traduz por *Erfahrung*, a experiência do narrador, a experiência do melancólico, contraposta à experiência individualista e incomunicável, de estruturação burguesa da *Erlebniss*, que tende a transformar a vida em um paraíso artificial através da ditadura da felicidade¹⁵⁸. Por outro lado, é muito mais no âmbito da *Erfahrung* que se concentrariam as experiências negativas e sua capacidade de intrigar o interlocutor, aliás apontadas como pressuposto da atividade filosófica, porque enquanto as experiências positivas passam deixando apenas uma leve impressão na memória, as experiências negativas nos modificam, deixando no corpo as cicatrizes que correspondem aos cacos da história.

Mas é a imanência que dá à melancolia do período barroco a sua legitimidade. É pela finitude, pela presença constante da morte sem perspectiva de transcendência, sem esperança de redenção, que o pensamento filosófico eflui e se desenvolve¹⁵⁹. É a partir da dúvida melancólica a respeito de sua própria existência que a subjetividade moderna vai se erguer e desenvolver¹⁶⁰. A melancolia se apresenta mais fortemente no drama barroco do que na

¹⁵⁷ E o riso, antípoda e companheiro inseparável da melancolia, aparece associado ao lado sombrio do humano por Baudelaire em seus ensaios sobre estética. Nestes o poeta associa o riso humano a um sentimento perverso de superioridade, principalmente na pretensa superioridade que a concepção antropológica judaico-cristã se arroga, e se aproxima em muitos pontos da filosofia benjaminiana tanto no *Trauerspielbuch* quanto em outros escritos que o filósofo dedicou à obra do poeta. Em comum destacamos a ligação do riso com o Pecado Original em Baudelaire e da melancolia com a mesma queda em Benjamin, ligando ambos ao conhecimento adquirido neste processo de transgressão emancipadora. Conforme Baudelaire, Da essência do Riso e, de um modo geral, do Cômico nas artes Plásticas, In: *Escritos sobre Arte*, p. 23-50, e Benjamin, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, passim.

¹⁵⁸ E estes temas, bem como os termos que os definem e conceitualizam aparecem em diversas parte dos escritos de Benjamin, como por exemplo em O Narrador, Experiência e Pobreza, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, respectivamente p. 197-221 e p. 114-119, e os escritos sobre Baudelaire, In: *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*, passim.

¹⁵⁹ MONTAIGNE, *Ensaio*, p. 160 et 163.

*A meta de nossa existência é a morte; é este o nosso objetivo fatal.
[...]; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir; [...].*

¹⁶⁰ DESCARTES, *Discurso do método*, p. 41 et 42.

tragédia grega, e é isto o que Benjamin parece querer demonstrar quando fala na tragédia, em virtude da imanência que perpassa todo este drama e que não havia naquela, uma vez que nela os deuses gregos estavam continuamente interferindo. A imanência, a finitude sem esperança, o verdadeiramente triste sem ser grandiloqüentemente trágico, o sacrifício sem brilho, a vacuidade deste mesmo sacrifício, desta existência, é o que torna o drama barroco mais abissal, mais sombrio e mais pesado do que a tragédia grega. Se fossemos culpar alguém, na tragédia grega esta culpa seria dos deuses, ao passo que no drama barroco não há um culpado específico, tendo esta culpa que ser distribuída coletivamente, uma culpa natural, a culpa de existir. É esta culpa que Hamlet se repreende constantemente, é esta a culpa que possibilita a alegoria, pois marca a queda do homem, a sua separação da verdade enquanto totalidade, obrigando-o a acessar esta verdade de uma forma apenas representativa, alegórica.

A filosofia melancólica confessa-se niilista, rejeitando o subjetivismo solipsista por negar a ilusão do Eu, renegando a fusão despersonalizada do Eu no todo por não suportar a devaneante pretensão do verme humano à totalidade, desprezando a concepção holística, esotérica, teológica ou mística de qualquer aspecto por não necessitar de muletas psicológicas

Mas, logo depois, observei que, enquanto pretendia assim considerar tudo como falso, era forçoso que eu, que pensava, fosse alguma coisa. Percebi, então, que a verdade: penso logo existo, [...]Por aí compreendi que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste exclusivamente no pensar e que, para ser, não precisa de nenhum lugar nem depende de nada material.

E a ligação entre a disposição melancólica e a atitude filosófica é muito bem descrita por Olgária Matos, Descartes e Benjamin: da melancolia hamletiana ao *spleen* baudelaireano, In: *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, p. 23-72, onde esta autora demonstra que o olhar para dentro de si, característico das filosofias barrocas, e aí pensamos não só em Descartes, mas também em Montaigne, Burton, entre outros, é um olhar que encontra dúvidas e desespero, situações psicológicas intrínsecas àqueles que alcançam uma tortuosa clareza e lucidez. Tal atitude é oriunda de um ato deliberado, voluntário, de um recolhimento racional, em direção de um conhecimento muitas vezes insuportável, ao qual algumas pessoas sucumbem pela loucura. Nem mesmo o próprio Descartes, especulamos, livrou-se por completo do alucinatório como tábuas de salvação ao ver-se a deriva neste mar de incertezas que é a investigação especulativa sincera, fato ilustrado pela inclusão do gênio enganador em seu percurso e da necessidade de recorrer a Deus para explicar a origem da razão e das idéias inatas que ele julgava ter. Retornando à argumentação da autora, podemos identificar, assim como Benjamin o fez, a expressão da caducidade e da efemeridade barrocas do mundo no pensamento de Descartes, não apenas através do dualismo que ela fundamenta, mas também da recomendação, que vem desde Platão, de abandonar o mundano e seus fenômenos enganadores e concentrar-se na razão, suprema capacidade da alma. O dever de uma consciência superior, racional, em um mundo destes, é ordenar as coisas, apegar-se à razão, às idéias claras e distintas, para que a fugitividade não acabe por conquistar-nos. O

extramundanas para caminhar sobre os seus abismos de questionamentos. É uma filosofia da inquietude, sua conclusão é o nada, seu fundamento teórico é a morte, seu imperativo categórico: *Carpe Diem*, aproveitar o dia de hoje pois talvez não esteja disponível o dia de amanhã. A presença ameaçadora da morte desperta o melancólico para a vida e sua importância, aponta a fugitividade e a superficialidade do mundo e destaca a necessidade de entregar-se profundamente à vida, tendo a própria vida, a qualidade do tempo vivido, realmente vivido, como o máximo valor, sente que sua tarefa é a de transformar o sofrimento do viver em algo belo¹⁶¹, *ars vivendi*, a arte de viver. Isto extrai o sujeito do *tópos koiné*, do lugar comum, da alienação, da pasmaceira e insufla-lhe pensamentos de ação e aspirações de grandiosidade, o que resulta no verdadeiro progresso da humanidade. Talvez seja esta a explicação que reclama o texto aristotélico ao perguntar pela relação entre a melancolia e a genialidade.

Ao falar da obra de arte, Benjamin destaca¹⁶², na capacidade de sua reprodutibilidade, a ausência inexorável de um elemento, a do aqui e agora da obra de arte, de sua agoricidade, *Jetztzeit*, da experiência pessoal e profunda com uma obra de arte, que não pode ser vivida diante de uma sua cópia. Entendida a vida como uma obra de arte, verificamos a autenticidade desta na medida em que se baseia nas experiências próprias e pessoais, verdadeiramente significativas e únicas, e não nas vividas por outrem, por imitação ou por média de

instrumento para esta empresa, conforme Descartes nos legou, é o método.

¹⁶¹ E Benjamin parece fazer uma descrição deste sujeito filosófico-melancólico ao falar do caráter destrutivo. Benjamin, O Caráter destrutivo, In: *Rua de Mão Única*, p. 237:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.

¹⁶² BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 165-196.

experiências, pelas enfraquecidas pela repetição ou pela banalidade na qual a técnica e as relações superficiais mergulharam a convivência das pessoas. Não apenas a obra de arte, mas a própria vida vai perdendo sua aura. Isto traz uma concepção particular de tempo¹⁶³, não de um tempo homogêneo e vazio, mas de um tempo saturado de agoras, de instantes únicos e imperdíveis, no qual o presente não é a transição do passado ao futuro, e sim a única categoria de tempo que existe de maneira absoluta, e não pode ser desperdiçada.

Benjamin abre seu livro ligando a filosofia à representação, mas, especulamos, se a filosofia é representação, ela é, desde seu cerne, alegórica. Ela é uma teorização para alcançar aquilo que está ausente. Enquanto o conceito é visto como fixo, como uma homogeneização, assemelha-se a um rótulo, e como rótulo, jamais pode representar perfeitamente a coisa, tampouco filiá-la à idéia. Aí, justamente, reside a importância da alegoria, do conceito flexível, como possibilidade de salvar as idéias e fazer justiça às coisas destruídas, ao mundo em ruínas e às pessoas mortas¹⁶⁴. A melancolia, sinal da profundidade intelectual saturnina, pode desenvolver uma intuição quase premonitória. A melancolia seria um oráculo infalível e monocórdico; quando interrogado sobre o que vê no futuro ela responderia: ‘Eu vejo morte!’ A morte é a verdade a ser interpretada, a morte é o que Saturno possibilita a seus filhos melancólicos preverem. Toda a alegoria do drama barroco, sob o símbolo da imanência, é uma representação da morte que faz refletir sobre o que se está fazendo com a própria vida. *O*

¹⁶³ BENJAMIN, Sobre o conceito da História, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 222-234.

¹⁶⁴ Olgária Matos, em *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, p. 20 et seq., ressalta que a melancolia é a ligação histórica com o passado que possibilita a justiça para com os mortos e as coisas destruídas, não ressuscitando ou reabilitando-as, o que seria impossível, mas para não deixar serem esquecidas as injustiças do passado a fim de impedir que elas se repitam no presente, para que suas mortes não tenham sido em vão. Por isto o tempo do barroco, da alegoria melancólica é histórico no sentido linear, assim como o tempo na narrativa judaico-cristã, e não circular ou espiral como o pensamento grego e trágico o concebia. É, aliás, segundo a autora, p. 46, justamente para evitar que a história se configure em um eterno retorno do sinistro que se deve fazer uma teoria da história de ordem melancólica, que não seria a história dos vencedores, mas levaria em consideração também os derrotados e mediria as suas conseqüências. Para Benjamin, segundo tal interpretação, não haveria progresso na história, e sim um eterno retorno, o progresso se fundiria com o eterno retorno em uma configuração sempre pior, de modo que possamos identificar o velho no novo, o barroco no moderno.

*resto é silêncio!*¹⁶⁵

¹⁶⁵ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato V, Cena II: Hamlet. Também citado, mas não referenciado, por Benjamin, *Origem...*, p. 180; *Ursprung...*, p. 137.

Der Rest ist Schweigen.

OBRAS CONSULTADAS

ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia, Problemata XXX, I*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução ao português de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

ARISTÓTELES. *Poetica*. Buenos Aires: Emecê Editores, 1959.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. Organização e Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, Edusp, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras Escolhidas, Vol. III.

BENJAMIN, Walter. *La metafísica de la juventud*. Tradução espanhola de Luis Martinez de Velasco. Barcelona, Espanha: Paidós, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 3. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras Escolhidas, Vol. I.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. 2. Ed. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, Edusp, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. 4. Ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas, Vol. II.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

BÍBLIA Sagrada. A. T. *Gênesis*. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.

BORNHEIM, Gerd. A. (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

BURTON, Robert. Preface, Introduction, The Argument of the Frontispiece, Democritus Junior to His Book, The Author's Abstract of Melancholy, Democritus Junior to the Reader
In: *The Anatomy of melancholy*. Montana, USA: Kessinger Publishing Company, s. d.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La Vida es Sueño*. Madrid: Olympia, 1995.

COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro e Editora da UFRJ, 1994.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o Método*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DREHER, Martin. *A Crise e a Renovação da Igreja no Período da Reforma*. In: Coleção História da Igreja, Vol. III. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença*. Brasília: UnB, 1995.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. Tradução espanhola de María Luisa Balseiro. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KOTHE, Flávio R. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. 2. Ed. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta/LiuBliú, 1986.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Porto Alegre: Editora Globo, 1961, vol. I.

PLATONE. Simposio. Presentazione, traduzione e note di G. Reale. In: *Tutti gli scritti*. A cura di G. Reale. Milano, Italia: Rusconi, 1996, p. 482-535.

ROSALES, Luis. *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*. S. l. : Cultura Hispânica, 1966

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, o Príncipe da Dinamarca*. Tragedia em 5 actos. Versão de F. dos Santos Quintella. Porto, Portugal: Escriptorio de Publicações, 1910.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução e Notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Victor Civita, 1976.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução interlinear e notas de Elvio Funck. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SHATTUCK, Roger. *Conhecimento Proibido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza*. Porto Alegre: Escritos, no prelo.

TOBIEN, Felicitas. *Dürer und seine Zeitgenossen*. Ramerding: Berghaus, 1985.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Porto, Portugal: Simões Lopes, 1945.

WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: Una relectura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1999.

APÊNDICE

Pequena história da melancolia

Segundo a Teoria Humoral¹⁶⁶, o humor responsável pela melancolia é a bile negra, que, ora atacando o corpo, provoca a epilepsia, considerada doença sagrada, em virtude de sua ocorrência nos diversos oráculos espalhados pela Grécia que lhe era contemporânea, e, ora atacando a mente, dá surgimento ao estado melancólico. Klibansky¹⁶⁷ aponta a etimologia da palavra melancolia, segundo a língua grega, na união de duas palavras, *melas*, que significa negro, com *chole*, bile. Notemos o que começa, desde já, a insinuar-se: a cor da bile que determina o comportamento é negra, e esta cor, ou melhor, ausência de cor, traz consigo uma carga fortíssima. Uma vez que é a cor do luto, já traça a conexão entre melancolia e morte e seus relativos, a noite, o ermo, o cemitério, o túmulo, os esqueletos, os animais noctívagos, o comportamento sombrio, entre outras características semelhantes. O caráter desfavorável da bile negra é apontando também por Benjamin¹⁶⁸, onde ela é vista como a menos nobre, e

¹⁶⁶ A Teoria Humoral, segundo Klibansky, et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 29 et seq., dizia haver quatro diferentes tipos de humor que influíam sobre as pessoas de acordo com suas características. Assim, o sangue era o primeiro humor, de cor vermelha, correspondente à primavera e predominante durante a infância. O segundo humor era a bília, de coloração amarela e correspondente ao verão e predominante na adolescência, seguido pela bile negra, de correspondência com o outono e determinante na idade adulta. Por fim haveria a fleuma, correspondente ao inverno e predominante durante a velhice. Tal teoria, formulada provavelmente por Hipócrates por volta de 400 a. C. afirma que os quatro humores estariam presentes no corpo humano, mas predominariam ora um, ora outro, e definiriam, assim, o comportamento humano. Sabe-se que a contribuição dos pitagóricos foi imprescindível para que esta fosse tão largamente aceita na antiguidade e influenciasse a medicina até a modernidade. A contribuição pitagórica consistiu em abrir espaço para sua difusão através da postulação de diversas categorias tetrádicas, ao considerar que o número quatro representava a perfeição enquanto encerrava a raiz e fonte da natureza eterna. Nesta linha, Empédocles vai determinar a *archè* como os quatro elementos e alargar o espaço para a ampla aceitação desta doutrina. Segundo Empédocles apud Bornheim, *Os filósofos pré-socráticos*, p. 70:

Às vezes do múltiplo cresce o uno para um único ser; outras, ao contrário, divide-se o uno na multiplicidade: fogo e água e terra e do ar a infinita altura; e separado deles, o Ódio funesto, igualmente forte em toda parte, e o Amor entre eles, igual em comprimento e largura.

A passagem de um esquema da Filosofia da Natureza, em Empédocles, para uma composição médica, em Hipócrates, faz a transformação de uma doutrina dos quatro elementos em um esquema explicativo de quatro tipos de comportamentos distintos, sendo um dentre eles a Melancolia.

¹⁶⁷ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 39.

¹⁶⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 168 et 169; *Ursprung...*, p. 125 et 126.

fazendo do melancólico invejoso, triste, avaro, ganancioso, desleal, medroso. Mas diferentemente disto, que seria uma interpretação funesta da melancolia, no início do pensamento aristotélico ela era vista de uma forma mais dinâmica, como a oscilação entre a excelência e a demência.

Essa concepção sombria da melancolia não é de certo a primitiva. Na Antigüidade, pelo contrário, ela era vista dialeticamente. Numa passagem canônica de Aristóteles, o conceito de melancolia supõe um vínculo entre a genialidade e a loucura. A doutrina da sintomatologia melancólica, exposta no capítulo XXX de Problemata, conservou sua influência durante mais de dois mil anos.¹⁶⁹

Aristóteles é considerado, realmente, o primeiro autor a abordar o tema, embora ainda restem dúvidas se o texto é verdadeiramente de sua autoria. O autor¹⁷⁰ atribui ao vinho e aos humores internos ao corpo humano a responsabilidade pelo comportamento. Assim, estes líquidos influenciariam, de acordo com suas características, o comportamento e as manifestações somáticas das doenças, explicando o seu aparecimento através do desequilíbrio entre o organismo do indivíduo e os humores aos quais ele era submetido, podendo tanto ser causa de distinção como de ruína.

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, [...]? [...] Mas esses nos quais o calor excessivo se detém, no seu impulso, em um estado médio são certamente melancólicos, mas são mais sensatos e, se são menos bizarros, em compensação, em muitos domínios, são superiores aos outros, uns no que concerne à cultura, outros às artes, outros ainda à gestão da cidade.¹⁷¹

Segundo Klibansky¹⁷², o melancólico, porém, não o seria por motivo de desequilíbrio por causa do vinho, ou doença, e sim por natureza, assim como ao filósofo, a melancolia faz parte

¹⁶⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 170; *Ursprung...*, p. 127.

¹⁷⁰ ARISTÓTELES, *O Homem de Gênio e a Melancolia*, p. 83.

¹⁷¹ ARISTÓTELES, *O Homem de Gênio e a Melancolia*, p. 81 e 95.

¹⁷² KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 54 et seq.

de seu *éthos*. A sua constância residiria na inconstância, já que a bile negra é de natureza sensivelmente mutável e volátil, ora quente, ora resfriando-se, modela o caráter do melancólico em acordo com sua natureza, em um incessante refazer-se, redefinir-se, em uma relação causal entre o estado do corpo e o comportamento, entre pensamentos e fluidos corporais. Esta bile supõe uma diversidade bem dosada, *eukratos anomalia*, traduzida metaforicamente pela espuma branca que faz o contraponto direto à bile negra e espessa. Esta mistura de ar e líquido faz espumar tanto o mar, quanto o vinho, quanto o esperma masculino, ligando a melancolia diretamente ao corpóreo e sensível, até mesmo ao erótico, numa teorização que mescla dados científicos e de cunho fisiologista com referências místicas, superstições e crenças arraigadas no imaginário do homem grego de então¹⁷³. A melancolia, desencadeada pela bile negra, de natureza volátil, impregnada de vento, agia regulada pelo calor, que era considerado o princípio regulador do organismo, e pela *mesotes*, a interação controlada de energias opostas.

*A bile negra é fria por natureza, e não estando na superfície, [...], se ela é em excesso no corpo, ela produz apoplexias, torpores, atimias, ou terrores, mas se ela é muito quente, ela está na origem dos estados de eutimia acompanhados de cantos, de acessos de loucura e de erupções de úlcera e de outros males dessa espécie. [...] Portanto, para resumir, porque a potência da bile negra é inconstante, inconstantes são os melancólicos. [...] Mas por que é possível que aí haja uma boa mistura da inconstância, [...], todos os melancólicos são, portanto, seres de exceção [peritói], e isso não por doença, mas por natureza.*¹⁷⁴

Aristóteles¹⁷⁵ analisa o melancólico como *peritói*, homem de exceção, pois não pode descrevê-lo perfeitamente nem sob o ponto de vista médico, como o faria Hipócrates, nem sob

¹⁷³ É interessante lembrar que a deusa grega da beleza, Afrodite, tem em seu nome a partícula *afros*, espuma, pois teria nascido da espuma do mar, o sêmen de seu pai castrado, Saturno, identificando a propriedade volátil e aérea que Aristóteles imputava a bile negra assim como ao vinho, os dois líquidos, ou humores, a desequilibrar o comportamento humano. Muitos anos mais tarde, a presença do *putto*, na gravura *Melencolia I* de Dürer, é interpretada como a figura de Eros, que é onde se concentra o problema maior do melancólico, em sua dificuldade de escolher o seu objeto de desejo, conforme o que a psicanálise desenvolverá posteriormente, e relembrando a ligação deste com sua mãe, na mitologia greco-romana.

¹⁷⁴ ARISTÓTELES, *O Homem de Gênio e a Melancolia*, p. 93 et 105.

¹⁷⁵ ARISTÓTELES, *O Homem de Gênio e a Melancolia*, p. 81 et seq.; KLIBANSKY et alii, *Saturno y la*

o ponto de vista moral, já que estes seres de exceção não se encaixam ao comportamento usual dos homens comuns para poderem ser analisados pelas mesmas medidas. E mais do que isto: estranhamente, o melancólico foge do caráter social que este autor imputava como naturalmente humano, este ser de exceção, longe de ser *zoóm polithikós*, era *misanthropós*, isolava-se ao convívio dos homens. E o mais admirável é que, seguindo o raciocínio do próprio autor, se vivem isolados sem se tornarem animais, devem ter em si algo de natureza divina. *Peritói* é justamente a falta de moderação característica dos heróis e vítimas das grandes tragédias, coisa que, aos olhos do homem comum, parece um absurdo, e carrega consigo um *páthos* sinistro, pois insinua uma *hýbris* que parece querer desviar o sujeito do *nómos* ao qual ele deveria ser submetido. Por outro lado, ele é o que ultrapassa as próprias qualidades de quem o julga e se torna, em função disto, alvo de suspeita. Isto passa, com o tempo a ter uma conotação positiva, como excelência, enquanto o normal, o médio, descamba para ser considerado como o medíocre, até que aquele ultrapassa a esfera das emoções, ações e comportamento e passa a caracterizar o portador das mais altas aspirações humanas, o filósofo. Segundo Klibansky¹⁷⁶, a mesma disposição que empurrava o melancólico a ser homem de exceção, à genialidade, declinava-o para a sabedoria, para a contemplação dos Primeiros Princípios, da Verdade Absoluta, que é o objeto do filósofo, ultrapassando a mera utilização do termo *peritói* no sentido vulgar, de melhor do que os comuns, para uma superioridade absoluta, de melhor entre os melhores, de maneira que o seu conhecimento abandonava a esfera do sensível e utilitário e alcançava o sublime, o moral e o político.

Reside justamente nesta inconstância a capacidade de alternar, quase que imediatamente, entre um estado e outro, passando da apatia e inação ao acesso de loucura do gênio criador.

melancolia, p. 59 et seq.

¹⁷⁶ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 61.

Ainda segundo Klibansky¹⁷⁷, este texto aristotélico faz, de certa forma, uma fusão do pensamento de seu suposto autor com o platonismo, uma vez que ambas teorias se interpenetram e equilibram mutuamente. Onde ao primeiro caberia o mérito de analisar os efeitos de comportamento com base na natureza e no corpo, e ao segundo a suposição que a origem da genialidade estaria centrada em um elemento exterior à unidade racional do indivíduo, de maneira que a obrigação de ser virtuoso, em função da comparação de uns poucos indivíduos com a maioria, transmutasse para uma recomendação de ser diferente, de distinguir-se dos demais. *O furor divino veio a ser visto como uma sensibilidade da alma, e a grandeza espiritual de um homem veio a medir-se pela sua capacidade de sentir e, acima de tudo, para sofrer.*¹⁷⁸

O melancólico está sujeito ao *kairós*, à ocasião na qual se encontra acidentalmente, pois para ele qualquer coisa que suceder, independente do que seja, será insensato, será contingente, não terá significativa importância. Talvez o gênio melancólico queira, justamente, em sua profusão e ímpeto, escapar da apatia gerada pela perda da ilusão sobre a qual repousavam os valores e os ideais, o sentido do mundo que se faz ausente, da tristeza e do temor, que nele se apegam muito forte sem motivo aparente, que o consomem paulatinamente até a morte em vida.

*Embora riam com freqüência e possam parecer extremamente alegres (por acesso), podem, entretanto, passar de novo, e num instante, ao outro extremo, espessos e pesados, semel et simul, alegres e tristes, mas sobretudo tristes: si qua placent, abeunt; inimica tenacius haerent: o desgosto os domina e os rói continuamente, como o abutre as entranhas de Titus, sem poderem escapar.*¹⁷⁹

Assim a melancolia, doença do pensamento, espécie eufemizada de loucura, coabita com a

¹⁷⁷ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 62 et seq.

¹⁷⁸ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 63.

¹⁷⁹ BURTON apud LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p 17.

sabedoria e a genialidade, em uma amálgama de ocorrência particular aos homens de exceção, seguindo, assim, a recomendação do filósofo que ri: *Expulsa pela razão o sofrimento incontrolável de uma alma paralisada pela dor.*¹⁸⁰

Aristóteles, ao abordar o comportamento do homem de gênio, define a explicação a partir de um aspecto físico e biológico, pois tal excepcionalidade era considerada, antes disto, como proveniente de uma fonte externa, como benção dos deuses ou inspiração das musas. Assim a melancolia ganha nova conotação e passa a poder explicar o comportamento incomum dos homens de exceção. Durante a Idade Média, o comportamento genial desaparece, e é compreensível que o conceito do qual trata o *Problemata XXX, I*, a saber, a explicação do comportamento do homem de gênio através da melancolia da qual é portador, não seja compreendido até que o fenômeno em questão apareça novamente, no Renascimento. O *Problemata XXX, I* não é apenas sobre a melancolia, e sim, mais especificamente, uma tentativa de explicar o comportamento do homem de gênio através da bile negra que o governa, conforme a Teoria Humoral. E é por isto que na Antigüidade ela aparece como furor criativo e posteriormente retoma o que colocava a teoria dos humores em geral, como uma doença de apatia, uma tendência à inércia. A possibilidade ambígua e antagônica do comportamento melancólico deve-se à flatulidade da bile negra, que, sempre variável, ora empurra ao furor, quando inflama, ora ao desânimo, quando regela, de forma tal que a única constância resida na inconstância.

¹⁸⁰ DEMÓCRITO apud BORHEIM, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, p. 123. Demócrito viveu de 460 a 370 a.C., mas estas datas são estimativas. Viajou muito pelos lugares que compunham o mundo de sua época, tendo visitado a Babilônia e o Egito e, talvez, até a Índia e a Etiópia. Saindo de Abdera, sua cidade natal, estabeleceu-se em Atenas, onde foi discípulo de Leucipo e chefe de escola. Demócrito é muito conhecido pela posteridade pelo desenvolvimento que dá à teoria dos átomos que seu mestre já esboçava, na qual afirma-se que a realidade é composta de átomos e de vazio. Os fenômenos naturais são explicados através da combinação de átomos imperceptivelmente pequenos e numericamente infinitos, e é através deste mesmo processo que se dá a percepção sensível e o conhecimento. Portava a alcunha de obscuro, por habitar lugares ermos, era conhecido como louco, por rir sozinho e sem motivo aparente. Figura como primeiro caso de aparição da melancolia como sintoma dos filósofos, tanto que Robert Burton, autor de *Anatomy of Melancholy*, assina o seu livro como Democritus Junior. Diz-se que Hipócrates o fora visitar para tratar de sua loucura, tendo conversado com este, voltou resignado, afirmando que ele era o único sã em um mundo louco. Ria porque a vaidade do mundo, plena de contradição, não lhe possibilitava atitude diferente.

Já na Idade Média, conforme Benjamin¹⁸¹, a situação melancólica não era vista como decorrência exclusiva da afetação dos humores corporais, variações do quente e do frio, proporcionadas pela bile negra, como queriam os antigos, mas também como influência, muitas vezes maléfica e demoníaca, de Saturno, o mais distante dos planetas. A teoria dos humores associa-se à astrologia através da influência das ciências árabes.

*Assim como na escola de Salerno a antiga patologia dos humores revive por intermédio da ciência árabe, foi também ela que conservou a outra disciplina helenística que alimentou a doutrina do melancólico: a astrologia.*¹⁸²

Ainda segundo Benjamin¹⁸³, neste contexto, Saturno é o planeta que rege o melancólico, como sendo, na época, o planeta mais afastado, tende a elevar-lhe o pensamento e o espírito até as alturas, sendo responsável pela contemplação profunda, impulsionando a alma à reflexão interna, afastando-a das exterioridades, inspirando-lhe, muitas vezes, uma tendência à sabedoria e à erudição. Segundo Klibansky¹⁸⁴, Saturno é, no imaginário medieval, a representação das antíteses, o que recupera o que ele traz de seu correspondente na mitologia grega, Kronos, o pai dos deuses, mais tarde identificado com *chronos*, o tempo. Seu caráter ambíguo e contraditório vem do fato de ser o mesmo deus que ora é o progenitor de todos, devorador de sua prole, e, em outro momento, é o deus castrado por seus filhos, definitivamente impotente; ora senhor supremo da idade áurea, posteriormente um deus vencido e humilhado; ora criador de tudo, na figura do deus, ora a força que faz com que tudo se corrompa e pereça, na figura do tempo.

¹⁸¹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 171; *Ursprung...*, p. 128.

¹⁸² BENJAMIN, *Origem...*, p. 171; *Ursprung...*, p. 128.

Wie in der Schule von Salerno antike Humoralpathologie vermittelt durch die Wissenschaft Arabiens wiederauflebt, so war Arabien auch der Konservator der anderen Hellenistischen Wissenschaft, aus der die Lehre vom Melancholiker sich nährte: der Astrologie.

¹⁸³ BENJAMIN, *Origem...*, p. 172; *Ursprung...*, p. 129.

¹⁸⁴ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 144 et 145.

*Como a melancolia, também Saturno, este demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força de inteligência e da contemplação; como a melancolia ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante...*¹⁸⁵

Ainda segundo Klibansky¹⁸⁶, Saturno representa o tempo porque este devora os pequenos sucessos temporais, que residem na vaidade, *vanitas*, assim como aquele devorava os seus filhos, onde ambos extinguem aquilo que criam. A relação entre ele e a tristeza provém de seu exílio no Tártaro, assim como se relaciona aos preocupados, exilados, condenados e presos. A maldade oculta e a violência provém das suas relações familiares conflituosas, pelo fato de comer seus filhos e de ter sido vencido, castrado e exilado por um deles, Júpiter, assim como ele mesmo tinha feito com seu pai, Urano. A visão do homem melancólico, regido por Saturno, como ser de exceção, como governante, líder, como homem de excelência, vem da fase em que foi o Senhor da Idade de Ouro, o deus criador de tudo, pai de todos os deuses. Os chamados filhos de Saturno, os que nasciam sob a sua influência, eram tidos como os mais infelizes dos mortais, influência que regia mais fortemente a idade mais avançada, a velhice, com sua decadência física, solidão e desesperança. No entanto, de acordo com o mesmo autor¹⁸⁷, sua influência benéfica era a do isolamento, o que propiciava o estudo, a erudição e a reflexão filosófica profunda. Mas, mesmo quando a vida daquele nascido sob o véu de Saturno mostrava-se propícia, não abandonava nunca a sua base de constituição sinistra. E foi justamente sobre estas infinitas possibilidades que oscilam entre o bem e o mal, que se assentou a relação da ambigüidade melancólica com a contrariedade saturnina, que fazia de seus filhos, ainda que ilustres, vítimas de depressão e até mesmo de loucura. O homem de

¹⁸⁵ GIEHLOW apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 172; *Ursprung...*, p. 129.

Wie die Melancholie, so verleiht auch der Saturn, dieser Dämon der Gegensätze, der Seele auf der einen Seite die Trägheit und den Stumpsinn, auf der andern die Kraft der Intelligenz und Kontemplation, wie sie bedroht auch er die ihm Unterworfenen, mögen sie an und für sich noch so erlauchte Geister sein, stets mit den Gefahren des Trübsinns oder der irren Ekstase – er, der um...

¹⁸⁶ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 145 et 146.

¹⁸⁷ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 167 et 168.

gênio compartilha da melancolia e do ermo com o deus das lágrimas e da vida solitária e deprimida, raramente forjando, através de sua influência, caracteres comuns ou ordinários, e sim pessoas notáveis, seres de exceção.

Para citar Ficino, Saturno raramente influencia temperamentos e destinos vulgares, mas pessoas diferentes das outras, divinas ou bestiais, felizes ou acabrunhadas pela mais profunda miséria.¹⁸⁸

De acordo com Klibansky¹⁸⁹, as representações pictóricas de Saturno na arte clássica, e sua influência nas representações medievais e pré-renascentistas, o colocam em duas visões diferentes. Em uma, ele é representado de forma enérgica, imponente, com a foice na mão, em uma representação do tempo, como que ameaçando a todos os que lhe estão em torno e o contemplam. Em outras figuras, este deus aparece cabisbaixo, de olhar vago, apoiado sobre uma das mãos, segurando seus instrumentos displicentemente. Apenas no fim da Idade Média é que os artistas começam a se desprender das representações clássicas e orientais e passam a compor a imagem de Saturno, assim como de outros planetas, de forma mais livre. Ele passa a ser assimilado à imagem de um velho camponês, provavelmente por herança da tradição romana que o tinha como um velho deus agrícola, e fica, em virtude disto, relegado a camada mais baixa da sociedade feudal decadente. Isto não impede, claro, que ele seja mostrado, em outras obras, como monarca soberano e senhor do tempo, pairando por sobre a terra e exercendo a sua influência maléfica sobre seus filhos enquanto devora criancinhas, sem a maioria das características que a astrologia por tradição lhe atribuía. Sua foice, antes transformada em gadanho, como que para aproximá-lo dos camponeses, pode aparecer como cetro ou até mesmo como bengala, para demonstrar, respectivamente, sua soberania e seu

¹⁸⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 172; *Ursprung...*, p.129.

Ficino zu zitieren, 'selten gewöhnliche Charaktere und Schicksale bezeichnet, sondern Menschen, die von den andern verschieden sind, göttliche oder tierische, glückselige oder vom tiefsten Elend darniederbeugte'.

¹⁸⁹ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 199 et seq.

caráter de ancião doentio e sinistro. É na Baixa Idade Média que os aspectos negativos de Saturno começam a predominar, fazendo com que ele ganhe uma aura demoníaca e salientando sua perversidade.¹⁹⁰

Este astro maligno, ainda que outros bons astros lhe façam frente, sempre acha uma maneira de perpetrar suas maldades, se não pode ferir quem desejava, trata de fazer o maior mal possível a quem quer que possa¹⁹¹. Assim, o tratamento dado ao planeta Saturno na astrologia se estende e coaduna-se à visão que é tida de seus filhos, os melancólicos, segundo a medicina e a teoria humoral, chegando a figurarem, por transposição, as características de um aos outros, de modo a inverter a visão do melancólico como homem de gênio que havia na antigüidade, e defendida na *Problemata XXX, I*, para uma melancolia estritamente pejorativa. A linearidade do tempo, domínio de Saturno, contribui para relacioná-lo aos aspectos sombrios e à figura da morte, terminando por transformá-lo de divindade da agricultura, representado no calendário sazonal, em demônio do tempo e senhor da morte.

O governante dos meses, 'o deus grego do tempo e o demônio romano das sementeiras' transformaram-se na morte ceifadora, com sua foice, que agora não visa mais os cereais, mas a espécie humana, da mesma forma que a passagem do tempo não é mais caracterizada

¹⁹⁰ Segundo Klibansky et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 195:

Ainda se inclui o atributo 'cogitatio', mas aparece como uma parte muito inorgânica da série 'pavor, timor, guerra, captivitas, carcer, lamentationes, tristitia, cogitatio, pigritia, inimicitia, planctus, etc. Saturno é 'peor que los demás'; é 'stella damnabilis, furiosa, odiosa, superba, impia, crudelis, malivola, hebes, tarda, multis nociva, nutrix paupertatis, conservans malum, vitans bonum, dura, senex et sine misericordia

¹⁹¹ Cf. ALBUMASAR apud KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 195, ou Abû Ma sar, como o citou Benjamin, *Origem...*, p. 171; *Ursprung...*, 128.

É verdade que sua influência se vê estorvada segundo seja a potência de outro planeta que lhe subjogue, mas, de qualquer maneira, se não pode derramar sua maldade sobre aquele que deseja, torna-se nocivo a todos quanto pode.

Verum est, quod permutatur ab eius influentia secundum potentia alterius planetae ipsum superantis, et tamem, si non potest operari suam malitiam in alio quantum vellet, nocet omnibus quantum potest.

*pelo ciclo anual da sementeira, da colheita e do repouso invernal da terra, mas pelo implacável trajeto da vida em direção à morte.*¹⁹²

De acordo com Klibansky¹⁹³, é Bernardo Silvestre quem, no séc. XII, faz a passagem da figura de Saturno para a figura da morte, apresentando-o como um planeta maléfico, pictoricamente representado com os traços de um velho descarnado, semelhante a um esqueleto, o que denunciava a sua condição de deus decadente e antigo, portando uma gadanha, com a qual, a exemplo do tempo, sua identificação, ceifava a vida dos seres, ao invés dos cereais, como fazia na mitologia romana, era a antecipação do ícone da morte, tão largamente difundido em época posterior.¹⁹⁴

Com sua lâmina, é responsável não apenas pela morte física, mas também pela morte em vida, pela falta de estímulo, pelos desligamentos traumáticos da vida humana, e, como consequência destes desligamentos, um desprendimento do mundo e do corpo que o habita, frieza, insensibilidade, desistência do ego, auto-anulação, renúncia, amargura de viver, pessimismo e melancolia. Indubitavelmente, a identificação de Saturno como dotado de uma natureza sombria e perniciosa teve grande influência na posterior assimilação de sua imagem ao estado melancólico, enquanto este é visto pejorativamente. Saturno é, desde então, representado como um sombrio senhor celeste, expulso do panteão divino, comportando-se

¹⁹² BENJAMIN, *Origem...*, p. 173; *Ursprung...*, p. 130 et 131.

Der Monatebeherrscher, 'der griechische Zeitgott und der romische Saatendämon' sind zum Schnitter Tod mit seiner Sense geworden, die nun nicht mehr der Saat, sondern dem Menschengeschlecht gilt, so wie es nicht mehr der Jahresumlauf mit seiner Wiederkehr von Aussaat, Ernte, Winterbrache ist, der die Zeit beherrscht, sondern das unerbitliche Abrollen jedes Lebens zum Tode.

¹⁹³ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 190.

¹⁹⁴ Segundo Bernardo Silvestre apud Klibansky et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 189:

Saturno é aqui o ceifador, cujo gadanho afiado destrói tudo o que é bonito e dá flor: ele não deixa florescer rosas nem lírios, nem tolera a frutificação. Em um só aspecto é digno de veneração: o de ser filho da eternidade, o pai do tempo.

perante o mundo com uma declarada hostilidade.¹⁹⁵

Atravessando os séculos, a identificação de Saturno com a morte presentifica a onipotência da finitude sobre as criaturas, principalmente no Barroco, onde, segundo Benjamin¹⁹⁶, a miséria da criatura era sentida de uma forma clara, através da imanência. Daí decorre a onipotência da melancolia sobre as criaturas, da presença da finitude, do próprio abismo da criatura. Em outro ponto¹⁹⁷, Benjamin aponta a capacidade dos livros de fazer frente a esta finitude que tudo corrompe, o saber dos livros como remédio contra a melancolia, da mesma forma que o Barroco se opõe ao Renascimento. Diferentemente da investigação natural e científica anterior, o Barroco se aplica às bibliotecas, para a teorização dentro de si daquilo que foi buscado no exterior sem ter sido encontrado. O saber melancólico é um saber interiorizado, que aproxima-se do filosófico na medida em que ambos são rumações.

Por isto o melancólico olha sempre para o chão, pois sua ligação com Saturno, enquanto deus romano da fertilidade da terra, deus agrícola, patrono das colheitas de grãos, se reconhece como um filho da terra, ele é puro elemento, passível de morte, deterioração e de sofrer as inconstâncias e contingências da vida.

Tudo o que é saturnino remete às profundezas da terra, nisso evocando a natureza do velho deus das sementeiras. [...] O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com

¹⁹⁵ Ou, como diria Alcabitius apud Klibansky et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 142 et seq., por volta do séc. IX:

[Saturno] É mau, masculino, durante o dia é frio, seco, melancólico. [...] quando é maligno rege o ódio, a obstinação, o cuidado, a aflição, a lamentação, [...], a má opinião, a suspeita entre os homens; e é desconfiado, propenso à confusão, impenitente, temeroso, dado à ira, não deseja o bem a ninguém, rege também as ganancias avarentas, as coisas velhas e impossíveis, [...], a ausência prolongada, a grande pobreza, [...], o uso do engano, a necessidade, o assombro, a preferência pela solidão, os desejos que matam por crueldade, a prisão, as dificuldades, o dolo, [...], as causas de morte.

¹⁹⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 169; *Ursprung...*, p. 125.

¹⁹⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 164 et 165; *Ursprung...*, p. 122.

*seus olhos.*¹⁹⁸

E ainda:

*Quem não me conhece pode reconhecer-me por minha atitude. Olho sempre para o chão, porque brotei da terra, e agora olho para minha própria mãe.*¹⁹⁹

Para Benjamin²⁰⁰, portanto, a sabedoria do melancólico brota do abismo, vêm do abissal conhecimento das coisas criadas, e não de uma revelação, vem de dentro dele mesmo, do seu abismo, e são extraídas de si lenta e dolorosamente durante suas meditações noturnas. A sabedoria oriunda da melancolia não pode ser ensinada, é um trabalho de escavação de suas próprias verdades, espeleologia da alma, para descobrir nas fossas escuras a beleza de seus tesouros escondidos.

No primeiros séculos da cristandade, segundo Klibansky²⁰¹, o combate católico às ciências astrológicas fez com que Saturno se transmutasse de deus do panteão pagão em homem normal e remotamente localizado na cronologia histórica ou mitológica. Os intérpretes medievais diziam que ele havia sido descrito por todos os autores antigos, tanto gregos como romanos, como um homem que fugiu de Creta temendo a ira de seu filho e fixou-se na Itália, onde, como era um grego culto, ensinou aos habitantes de lá, em sua maioria homens toscos e selvagens, muitas coisas, como a agricultura, o cunho monetário, a fabricação de instrumentos

¹⁹⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 175; *Ursprung...*, p. 132.

Alles Saturnische weist in die Erdtiefe, darin bewährt sich die Natur des alten Saatengottes.[...] Der Blick nach unten kennzeichnet dort den Saturnmenschen, der den Grund mit den Augen durchbohrt.

¹⁹⁹ TSCHERNING apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 175; *Ursprung...*, p. 132.

Wem ich noch unbekandt, der kennt mich von Geberden. Ich wende fort und für mein' Augen hin zur Ende, weil ich nirgends mehr als auff die Mutter hin.

²⁰⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 175; *Ursprung...*, p. 132.

²⁰¹ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 173 et 174.

e a escrita. Assim era descrito como um homem em fuga, civilizador da península itálica, como o descreveu Virgílio.²⁰²

Na alta Idade Média, segundo Klibansky²⁰³, as interpretações cristãs, que visavam relacionar os sete planetas até então conhecidos com os dons do séptuplo espírito, reforçaram a tendência de descrever Saturno como ligado à sabedoria, e explicavam tal afirmação através de sua órbita, que, por ser a maior, deixava mais tempo para a reflexão, ou, por outro lado, pela idade propecta, que era constantemente associada à capacidade de emitir juízos equilibrados e tomar decisões acertadas. Pelo mesmo motivo, Saturno era responsabilizado por outorgar o dom da existência mesma e sua continuidade²⁰⁴.

Na Baixa Idade Média, porém, segundo Lambotte²⁰⁵, surge a controversa identificação da melancolia com a *acedia*, que era muito facilmente confundida com a preguiça e com a melancolia, tornando difícil a definição exata da diferença entre cada uma delas, e já São João da Cruz faz a ressalva de que é preciso saber diferenciar entre a segura purgativa divina, a *acedia* entendida como contemplação espiritual, e a propensão mundana à melancolia que é

²⁰² Conforme Virgílio, *Eneida*, Livro VIII, § 314:

Faunos indígenas e ninfas ocupavam estas florestas, e uma raça de homens nascidos de troncos e carvalho duros, que nem tinha costumes nem civilização, nem sabiam jungir os touros ou juntar riquezas, ou poupar o adquirido; mas os ramos e a caça trabalhosa os alimentavam com o seu produto. Saturno foi o primeiro que veio do Olimpo etéreo, fugindo às armas de Júpiter, e desterrado, usurpados os seus reinos. Ele modificou esta raça indócil e dispersa pelas altas montanhas, e deu leis, e porque nestas regiões tinha escapado seguro, preferiu que se chamasse Lácio. Os séculos, que os homens chamam áureos, foram os que decorreram sendo ele rei; tal regia os povos em paz serena.

²⁰³ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 168.

²⁰⁴ Conforme KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 174, esta atribuição é de São Tomás, que tentou realizar uma distribuição sistemática da influência dos planetas, segundo a qual os três planetas mais altos teriam relação com a existência das coisas, ao passo que os quatro planetas inferiores determinariam o movimento das coisas. Assim, dos mais altos, Saturno outorgaria a existência mesma das coisas, sendo Júpiter responsável pela sua plenitude e Marte pelo poder das coisas de sobreviver e a força necessária a manter a existência ílesa.

²⁰⁵ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 54.

preguiça. Para Benjamin²⁰⁶, por outro lado, é em virtude da acedia que os governantes sucumbem, deixando entrever a sua interpretação negativa desta afecção²⁰⁷, assimilando-a à inércia do coração. *Com sua luz baça e a lentidão de sua órbita, Saturno produz uma relação entre a acedia e o melancólico, baseada em fundamentos astrológicos ou de outra natureza.*²⁰⁸

Ainda que os símbolos melancólicos sejam oriundos mormente da tradição iconográfica medieval, deve-se, sem dúvida, ao grande poderio exegético da Renascença a elaboração de uma teoria da melancolia agregada a diversos símbolos, em uma expressão visual, sensível.²⁰⁹ E é exatamente na Renascença que o símbolo da melancolia, conforme a pintou Albrecht Dürer, se tornará o anjo²¹⁰, personagem intrigante, nem humano nem divino, sempre dividido

²⁰⁶ BENJAMIN, *Origem...*, p. 177 et 178; *Ursprung...*, p. 135.

²⁰⁷ É muito compreensível esta interpretação negativa de Benjamin para a acedia, contrariando os místicos escolásticos medievais. Benjamin se aproxima da interpretação de Santa Hildegarda de Bingen, pois em ambos a melancolia ocorre como castigo pelo Pecado Original. Segundo Klibansky et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 97 et 98, a santa descreve os traços da melancolia em sua obra *Causae et Curae*, a fim de dar-lhes uma interpretação teológica. Mas não só o *humor melancholicus*, visto como loucura ou como pecado, era resultado desta queda, como também todo desvio moral e toda enfermidade física que abatia o espírito humano. *Cum flatus serpenti et suggestioni diaboli*, com o bafo da serpente e a sugestão do Diabo, o homem peca e vê seus humores transmutados em fel, fato do qual estaria isento se tivesse permanecido no Paraíso, pois este é estado de perfeita harmonia, e o abatimento melancólico resulta de um desequilíbrio de humores. Segundo Santa Hildegarda, apud Klibansky et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 97: *Cum autem Adam transgressus est [...] fel imutatum est in amaritudinem et melancoliam in nigredinem impietatis*. Quando Adão pecou, seu fel se transmutou em amargor e sua melancolia em negritude de impiedade. Já na tragédia mitológica grega a melancolia se mostra como loucura e castigo por uma impiedade, como no caso de Belerofonte, que é castigado por desafiar os deuses tentando ascender ao Olimpo no cavalo alado Pégasus. A inovação neste caso vem do conteúdo judaico presente no cristianismo, que substitui a culpa de um indivíduo por uma culpa coletiva, fazendo da melancolia a *poena Adae*, a pena de Adão, que deveria ser sofrida por toda a humanidade. Benjamin, *Origem...*, p. 108 et passim, vai concordar com este aspecto de castigo ao falar sobre o soberano como criatura, dotado da fragilidade que lhe fará assumir uma atitude de temperança sobre o mundo, aproximando-se da apatia, e então da acedia melancólica, que o autor descreverá como causa de sua ruína.

²⁰⁸ BENJAMIN, *Origem...*, p. 177; *Ursprung...*, p. 134.

Von ihr stellte der schleichende Umlauf des matten Saturnlichts zu dem Melancholiker eine Beziehung her, die – sei's nun auf astrologischer Grundlage oder auf anderer – [...].

²⁰⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 174. *Ursprung...*, p. 131.

²¹⁰ Melencolia I, de Albrecht Dürer, 1514, Litogravura, 24 x 19 cm, Nuremberg, conforme gravura na página seguinte. Outro local de forte aparição do anjo na filosofia de Benjamin é na sua nona tese sobre a história, onde ele descreve um quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, dizendo que este anjo está sendo empurrado do Paraíso pelo vento tempestuoso do Progresso. Ele diz que assim deve ser o anjo da história, que tem a boca aberta e os



olhos arregalados, dirigindo seu rosto para o passado, vendo não uma seqüência linear de acontecimentos harmônicos, mas uma pilha de destroços e ruínas que se acumulam aos nossos pés, a história humana, e que cresceram até alcançar o céu. A tempestade do progresso faz com que ele dê as costas ao futuro e o impede de parar para juntar os fragmentos e acordar os mortos, pois a força do vento lhe impede de juntar as asas. Mas quem vê destroços ao olhar para trás é o anjo, a humanidade vê acontecimentos grandiosos de fama e glória, vê a história dos vencedores, enquanto o anjo vê a história desastrosa dos outros, do resto. Assim a força do progresso empurra a humanidade em direção ao desconhecido assustador do futuro, deixando no passado a única possibilidade de reflexão, ainda que inútil, pois os mortos nunca poderão ser ressuscitados, é impossível salvá-los ou fazer-lhes justiça. Conforme Benjamin, Sobre o Conceito da História, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 222-234. Inferimos daí que o fato de ter asas e não poder, ainda que quisesse, controlar seu voo, sua trajetória, o coloca senão em uma situação mais ridícula, pelo menos na mesma situação de passividade do gênio da melancolia, que também é alado mas permanece resignadamente sentado sem esboçar intenção de ato algum. O gênio melancólico, então, contrasta com a perspectiva esperançosa do gênio da história através de seu niilismo, de sua falta de esperança, que reconhece uma luta como esta inglória e inútil, e permanece parado esperando sua hora de ir se juntar às ruínas que aquele contempla.

entre dois mundos. *Um gênio com asas que não vai chegar a desfraldar, com uma chave que não usará para abrir, com louros em sua fronte, mas sem sorriso de vitória.*²¹¹ É, segundo Lambotte²¹², uma mulher alada²¹³, que, deslocada, não sabe quem é, mantendo seu olhar vago e perdido em um além inapreensível, parecendo pressentir uma catástrofe iminente, a própria morte. Sua energia parece paralisada, mas não pelo sono, e sim pela profundidade de pensamento, afastando-se do mundo por excesso deste, é por excesso de reflexão interna que sua externalidade desmorona. Traz no semblante um olhar perplexo sobre um problema que não pode ser resolvido, um problema íntimo, e não um debruçar-se sobre algo que lhe é alheio. Sua atitude apática é a confissão da incapacidade total em compreender o enigma da existência, problema que permanece arraigado em seu íntimo. *Melencolia I* pode ser vista como uma alegoria do estado melancólico, onde os objetos que a cercam e demais elementos componentes da cena, tanto os saturninos quanto os geométricos e aritméticos, comunicam alguma idéia.

Da tradição iconográfica medieval esta gravura herda os símbolos saturninos das chaves e da bolsa, que, segundo o próprio Dürer²¹⁴, em comentário seu a respeito do esboço do *putto*, denotam, respectivamente, poder e riqueza, mas que de nada valem frente a influência deste planeta maléfico, e se relacionam com Saturno porque este, enquanto rei dos deuses, é detentor do poder, é o deus civilizador, protetor da agricultura e prosperidade, e ensinou aos

²¹¹ BARTNING apud KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 309.

²¹² LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 20.

²¹³ É interessante notar que este anjo melancólico é uma figura feminina. Talvez porque, segundo Tiburi, *Filosofia Cinza ou escrito sobre o corpo* (no prelo), a melancolia diz respeito a uma falta, a um pedaço de si ausente, o que melhor se identifica com a figura da mulher por sua condição anatômica, pelo útero, por ter um buraco significativo, por ser esta um espaço a ser preenchido pela gestação, por ser toda ela vista, vulgarmente, como orifício, por ela ter o que outrora fora um pedaço de si agora ausente, pela circunstância de ser mãe. Segundo o que poderíamos inferir do que está contido no prólogo de um capítulo de Kristeva, *Sol Negro*, p. 71, chamado *Aspectos da depressão feminina*, a melancolia e a depressão são essencialmente femininas porque a mulher, culturalmente, foi sempre impedida de manifestar a simbolização de sua dor através da crueldade e da violência, pulsão de morte, e, muitas vezes, até de simbolizá-la através de outras instâncias sublimatórias, como a arte, a erudição, a literatura e a filosofia. Assim, deprime-se por ter menores possibilidades de executar uma perversão reparadora.

²¹⁴ DÜRER apud KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 279 et 280.

homens a arte de cunhar moedas. Vários autores²¹⁵ apontam que esta composição apresenta ainda outros símbolos saturninos, como o cão, o morcego, representando a vigília e os estudos noturnos, a insônia. Também a marina e os barcos ao fundo da composição no horizonte marítimo são símbolos saturninos, pois, quando expulso por seu filho Júpiter, ele foge pelo mar para o Lácio. O quadrado mágico e a balança são símbolos de Júpiter, e estão ali para conter a influência maléfica de Saturno, numa maneira de aproveitar-lhe os benefícios sem sucumbir sob a loucura que engendra. *Muito generosa é a melancolia, se a conjunção de Saturno e Júpiter se equilibram em Libra [...]*.²¹⁶ Segundo Benjamin²¹⁷, o cão que dorme representa o aspecto sombrio da constituição melancólica, pois este tem o seu organismo dominado pelo baço, fonte da bile negra. Segundo Klibansky²¹⁸, ocorre aí uma modificação não da simbologia usual do cão, e sim do contexto em que ele é empregado como símbolo, pois este é geralmente representado como adjunto dos sábios e eruditos, e aparece no gravado *São Jerônimo em sua Cella*, de Dürer, junto ao santo no gozo de seus confortos. Neste caso, em *Melencolia I*, o cão dá uma sensação de fome e frio, como que para evidenciar o quão miserável e triste pode ser uma existência, apesar da erudição, e não haveria menos melancolia em seu olhar do que no semblante do gênio que domina a composição. Ambos autores²¹⁹ concordam com a referência direta do cão como símbolo de Saturno, simultaneamente ao que associam sua imagem ao trabalho intelectual e a companhia dos sábios, conforme a interpretação usual deste símbolo, em função de seu faro e sua tenacidade denunciam o caráter de pesquisador incansável e de pensador arguto, quando este é relacionado ao comportamento do melancólico.

²¹⁵ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 311 et seq.; LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 20 et seq.; BENJAMIN, *Origem...*, p. 174; *Ursprung...*, p. 131.

²¹⁶ MELANCTON apud BENJAMIN, *Origem...*, p. 174; *Ursprung...*, p. 131.

*Multo generosior est melancholia, si coniunctioni Saturni et Iovis in
Libra temperetur, [...]*

²¹⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 174 et 175; *Ursprung...*, p. 131 et 132.

A influência saturnina ultrapassa os símbolos e alcança até mesmo a posição corporal da figura, seus gestos, seu semblante. Segundo Klibansky²²⁰, a posição na qual se encontra o gênio deflagra um enorme desânimo, como se o seu corpo se curvasse mediante um peso insustentável. A cabeça inclinada e apoiada em uma das mãos é sinal de muito pesar e dor, mas também de cansaço decorrente de meditação profunda, evidenciando a mescla de sentimentos e ocorrências no interior de uma mente melancólica, onde a nitidez do branco de seus olhos desvela não um rosto sombrio, mas o contraste das feições de uma inexpressividade. Suas asas são a promessa do sucesso, atestando a sua genialidade que a coloca acima dos humanos, mas este não valerá de nada, pois seu sucesso não será devidamente valorizado, por não dizer respeito aos medíocres que o cercam, tampouco à perfeição inatingível. Mesmo assim, podem dar lugar a um sentimento de exceção, de superioridade, de ter que se debruçar intelectualmente sobre enigmas insolúveis que descartam qualquer ação, extraindo gozo do ver a sua tarefa sempre renovada. Ainda que assim fosse, seus êxitos não têm valor porque a vida está desprovida de sentido. Este gênio melancólico está apto à ação, mas não faz nada por que não consegue imbuir nada de sentido a ponto de que a atividade valha ser realizada. Aplica-se na repetição de uma cerimônia fúnebre, a sua própria. Percebe-se sua cabeça ornada, segundo Lambotte²²¹, com uma coroa de aipo, que era usado pelos gregos em cerimônias fúnebres em sinal de luto, e segundo Klibansky²²², com uma guirlanda que representaria simultaneamente as dádivas intelectuais da Melancolia, pois este enfeite teria origem na figura do *homo literatus*, e um antídoto contra ela e as influências funestas de Saturno, pois seria composta de duas plantas aquáticas, o *Ranunculus aquaticus* e o *Nasturtium officinale*, que, com sua umidade, combateriam a secura

²¹⁸ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 307 et 309.

²¹⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 174; *Ursprung...*, p. 131; KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 311.

²²⁰ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 281 et seq., 308 et 309.

²²¹ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 48.

²²² KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 313.

terrosa melancólica. Ainda segundo estes autores²²³, sob o Signo de Saturno, a experiência e os conhecimentos adquiridos pela Melancolia parecem ser oriundos de uma forte intuição intelectual, muito propícia, como é o caso, aos pensamentos e não à ação. Contrastando com esta letargia e imobilidade está o *putto*, como que representando o senso prático da ação irrefletida, que anota como que compulsivamente os acontecimentos, como a registrá-los, insinuando que a cena se dá em um lapso temporal, no qual este, o tempo, permaneceria suspenso. Ainda assim seu trabalho frenético é improdutivo, de nada vale. Neste contraste, o *putto* representa a prática artística, atividade sem pensamento, enquanto a melancolia é a teoria estética, o pensamento sem atividade, demonstrando que nesta separação entre arte e prática, mesmo quando a arte está abatida, a prática pode seguir agindo sem objeto e sem razão. Vemos como, nesta composição de Dürer, teoria e prática situam-se marcadamente afastadas. Segundo Lambotte²²⁴, a imagem da Melancolia parece demonstrar que o excesso de investigação intelectual anula o desejo de ação, como se um último pensamento viesse a destruir o sentido de todos os que o precederam na construção de um plano de realização de algo. O que lhe impede a ação é o desespero de reconhecer os limites de sua investigação intelectual frente ao questionamento inexaurível do Universo, que lhe permanece inconcebível e torna vã qualquer tentativa de compreender-lhe. Mas a imagem não é composta apenas de símbolos saturninos, mas de aspectos que nos remetem a prática das ciências renascentistas.

*É consistente com esse conceito que em torno do personagem de Albrecht Dürer, na Melancolia, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação. Essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco*²²⁵.

²²³ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 299 et 310; LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 23, 26 et 27.

²²⁴ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 48 et seq.

²²⁵ BENJAMIN, *Origem...*, p. 164; *Ursprung...*, p. 121.

Ihm ist gemäß, daß in dem Umkreis der 'Melencolia' Albrecht Dürers die Gerätschaften des tätigen Lebens am Boden ungenutzt, als Gegenstand des Grübelns liegen. Dies Blatt antizipiert in vielem das

Segundo Klibansky²²⁶, os objetos no chão são de geometria e de escrita. O compasso é o instrumento unificador e harmonizador de todos os outros instrumentos que tem em sua volta. O compasso, a esfera e o material de escrita pertencem à geometria pura, o edifício em construção, a planta baixa, o esquadro e o martelo, à geometria aplicada. O poliedro, à geometria descritiva. Segundo Benjamin²²⁷, a esfera pode representar o triunfo do sentimentalismo obscuro e convulsivo do barroco sobre a racionalidade harmônica do renascimento, cujo símbolo seria um quadrado. Também o poliedro seria um símbolo melancólico, pois é a pedra dura, representando toda a frieza e a dureza do que é triste, bem como a acedia do tirano melancólico em sua ruína, pois, assim como ele, jaz no chão, inerte. Os objetos da geometria dizem respeito também à astronomia e à astrologia, esta ciência saturnina e obscura, assim como a alquimia, que é uma ciência negra, e está representada pelo crisol e pelas tenazes. O livro é o símbolo da erudição e do trabalho de profundidade intelectual, ao passo que a balança e a ampulheta são instrumentos de medição e fazem a ligação desta alegoria com o mundano. Segundo Lambotte²²⁸, todos estes elementos estão abandonados, ou displicentemente segurados, a exemplo do compasso que a imagem da melancolia segura em suas mãos, denunciando que a ciência e a técnica proporcionam um domínio das emoções até a indiferença ou evidenciando a falta de procedência da razão e da racionalidade, das tentativas de fazer o mundo compreensível, a vacuidade desta pretensão em um universo onde tudo é sem sentido e irracional. Ainda segundo Klibansky²²⁹, estes objetos dispersos denunciam, também, a inutilidade dos estudos geométricos e matemáticos em virtude da preponderância do intimismo e subjetividade dos conhecimentos psicológicos, bem como a preponderância barroca do estudo dos livros em detrimento da tendência renascentista

Barock.

²²⁶ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 303 et seq., 315 et seq.

²²⁷ BENJAMIN, *Origem...*, p. 176; *Ursprung...*, p. 133.

²²⁸ LAMBOTTE, *Estética da Melancolia*, p. 25.

²²⁹ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolía*, p. 307.

de buscar as resposta no universo. *A Renascença investiga o universo, e o Barroco, as bibliotecas. Sua meditação tem o livro como correlato.*²³⁰ Também são símbolos da pesquisa científica e da intuição criadora, atestando a superioridade intelectual que lhe é comum, apresentando um ser provido da compreensão e técnica completamente esmagado pelo desespero da falta de sentido.

Mas o contexto intelectual do Renascimento, por diretas e fortes influências neoplatônicas, tende a realizar a síntese entre os mais diversos opostos. Assim como a Renascença, como um todo, também Ficino, em particular, pretende realizar a unificação da sabedoria antiga com os desenvolvimentos cristãos. E em *De Vita Tríplice*, isto é realizado através da unificação da relação do homem de gênio com a melancolia, conforme Aristóteles, e a teoria do neoplatonismo cristão e da astrologia árabe de que Saturno, segundo a qual o mais distante dos planetas encarnava e outorgava aos seus as qualidades de nobreza de alma. Isto passa a Dürer juntamente com as demais influências do Renascimento italiano para a concepção deste artista da afecção melancólica, o que ocasionará a fusão dos elementos saturninos e geométricos que se vê na alegoria *Melencolia I*. Segundo Klibansky²³¹, ainda que, interpretada meramente do ponto de vista historiográfico e iconológico, a gravura de Dürer esteja repleta de detalhes que nos remetem à melancolia ou a Saturno, o seu patrono, ela não deixa de insinuar-se como uma síntese simbólica entre o *typus Acediae* e o *typus Geometriae*, respectivamente a personificação popular da prostração melancólica e de uma das setes artes liberais. Esta afinidade parece realmente existir se atentarmos para o fato de que nas antigas compilações sobre astrologia, nas quais eram descritos os planetas e os que eram por eles influenciados, entre a descrição dos *artificia Saturni* eram elencados os ofícios de

²³⁰ BENJAMIN, *Origem...*, p. 164; *Ursprung...*, p. 121.

Die Renaissance durchforscht den Weltraum, das Barock die Bibliotheken. Sein Sinnen geht in die Buchform ein.

²³¹ KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 306, 319 et seq.

carpentarius, lapicida, cementarius, edificator edificiorum, justamente por serem os que mais relação tem com a madeira e com a pedra. Estas informações percorrem toda a Idade Média, e são citadas, conforme Klibansky²³², por Albumasar, Alcabitius, Ibn Ezra, entre outros. Por extensão, o protetorado de Saturno não se restringe ao exercício prático destas profissões, mas também ao seu pressuposto teórico, a saber, a Geometria. A larga divulgação destas relações pela Europa mediante a tradução dos textos árabes a partir da Baixa Idade Média faz com que algumas aparições de Saturno nos calendários populares ilustrados se faça acompanhar de um compasso, relacionando-o fortemente como patrono da melancolia e da geometria. Por outra via, a profundidade intelectual que patrocina liga-o aos sábios e filósofos, apresentados freqüentemente como obscuros, noctívagos e melancólicos, e a geometria fez parte da filosofia desde a Antigüidade até, pelo menos, o Barroco, com Descartes e Spinoza, o que fundamenta a associação destas duas figuras, o melancólico e o geômetra, na alegoria de Dürer.²³³ Mas a melancolia, como forma de conhecimento e de acesso ao mundo, ainda que possa conviver tensionalmente com a geometria, como vemos nesta alegoria, não pode ser inteiramente suplantada por esta forma geométrico-algébrica da razão.

²³² KLIBANSKY et alii, *Saturno y la melancolia*, p. 320.

²³³ Esta é a opinião de Olgária Matos, desenvolvida no capítulo *Ulisses e a Razão Insuficiente: Geometria e Melancolia*, In: *O Iluminismo Visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, p. 155-173. Neste capítulo, a autora afirma que a conduta geométrica não é suficiente para desbaratar as incontáveis dúvidas melancólicas, já que o que foi perdido na melancolia, e ela recorre ao texto de Freud, não era conhecido, o que impossibilita que ele seja recuperado, ou, em outras palavras, não conhecendo qual a pergunta certa a fazer ao oráculo, fica impossível obter uma resposta satisfatória. Ulisses entra aí como a figura símbolo da racionalidade melancólica, uma vez que sua astúcia seja a compensação da fragilidade da qual ele mesmo se sabe portador, a fragilidade humana comparada à potência divina, a mortalidade, a imanência, a finitude, e, em virtude disto, a melancolia. É interessante que notemos que esta afirmação já pode ser intuída no Prefácio de Benjamin, quando ele rejeita a filosofia como sistema ou conhecimento como posse, substituindo a filosofia a ser demonstrada *more geometrico*, por uma filosofia da representação, enunciada através do tratado, centrada no exercício filosófico como um ato dialético infinitamente tensional, o que faz com que, no pensamento benjaminiano, a linguagem readquirira a importância que lhe é devida.