

<https://doi.org/10.26512/pl.v10i20.38754>

Ensaio recebido em: 30/06/2021

Ensaio aprovado em: 25/08/2021

Ensaio publicado em: 06/01/2022

ALEGORIA E FACIES HIPPOCRATICA DA HISTÓRIA

algumas notas a partir de *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin

ALLEGORY AND FACIES HIPPOCRATICA OF HISTORY

some notes deriving out of *The Origin of the German Tragic Drama*, by Walter Benjamin

Lucas Melo Souza¹

(lucas.melo.souza@usp.br)

Resumo: No presente artigo se esboçam algumas notas sobre os conceitos de alegoria e história que atravessam o livro *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin. O objetivo dessas notas é conferir inteligibilidade à passagem críptica e esotérica que se consagrou como emblema da teoria benjaminiana da alegoria, ali definida por referência a uma certa feição hipocrática da história. Busca-se mostrar que o escrutínio desse par conceitual no livro sobre o *Trauerspiel* permite decifrar uma definição que se fecha hermeticamente em si mesma ao recolocar, no registro da conceituação filosófica, o procedimento artístico alegórico que deveria, no entanto, ser determinado.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Alegoria. História. Drama Barroco. Forma Artística.

Abstract: In this article some notes are outlined around the concepts of allegory and history that permeate the book *The Origin of German Tragic Drama*, by Walter Benjamin. The purpose of these notes is to give intelligibility to the cryptic and esoteric passage that has been enshrined as the emblem of Benjamin's theory of allegory, defined there by reference to a certain Hippocratic feature of history. It seeks to show that the scrutiny of this conceptual pair in the book on *Trauerspiel* allows us to decipher a definition that hermetically closes itself by reintroducing, in the constraints of the philosophical conceptualization, the allegorical artistic procedure that should, however, be determined.

Keywords: Walter Benjamin. Allegory. History. Tragic Drama. Artistic Form.

INTRODUÇÃO

Se tomarmos como referência o trato da noção de alegoria na literatura especializada, veremos que esse conceito é apresentado com franca simplicidade e clareza. E, com efeito,

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9116097791915333>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9096-7343>.



não há maiores dificuldades na apreensão da definição em jogo:

A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constituiu, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso. [...] Nesse sentido ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações. (HANSEN, 2006, p. 7)

Da retórica antiga não apenas se origina a teorização prescritiva para a ornamentação alegórica do discurso. Nela também se encontram as primeiras considerações teóricas sobre a historiografia, concebida então como um dos três gêneros de narração baseada em ações – ao lado da fábula e do argumento –, que deve ser escrita segundo critérios de brevidade, clareza e verossimilhança (CÍCERO, 2005, p. 65). Trata-se da concepção consagrada na atividade historiográfica da Antiguidade ao Renascimento, em obras como *História de Roma*, de Tito Lívio, ou *História de Florença*, de Maquiavel – bem entendida a história como uma narrativa localizada sobre um lugar e sobre um povo. Essa concepção do trabalho historiográfico se diferencia do tratamento moderno, no qual a história se autonomiza como um ramo teórico e filosófico, sua ênfase recaindo na pretensão de “englobar longos períodos ou toda a história universal” (HEGEL, 2008, p. 14), muito embora sobrevivam certos vestígios retóricos antigos na visão moderna da história como aquele “relato dos fatos dados como verdadeiros, ao contrário da fábula, que é o relato dos fatos dados como falsos” (VOLTAIRE, 2007, p. 3).

208

Se é possível afirmar que a disposição das noções de alegoria e história na retórica antiga traçam seu eventual cruzamento, esse encontro marcado veio a se dar no livro sobre a *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin. Nessa obra, os dois conceitos como que colidem e se estraçalham. No rearranjo dos estilhaços, a fisionomia de um é distorcida pelos traços do outro. A imagem dessa recomposição causa um choque. E se perdem os preceitos de clareza originários, dando lugar a um obscuro esoterismo, próprio à exposição dos conteúdos no livro sobre o *Trauerspiel*.

No mosaico benjaminiano, o referente da alegoria não é mais um termo *b* qualquer, senão a própria história. E o procedimento alegórico de que se espera uma explicação é repostado na definição que, no entanto, busca circunscrevê-lo, formando um círculo mágico para o qual a explicação do texto naturalmente solicita saída. Na definição apresentada por Benjamin, a alegoria remete à história como um termo *b* se refere a um termo *a*, mas a transfiguração não dá a ver a esperada face da história universal (*Weltgeschichte*), e sim a feição de um enfermo acometido por doenças agudas,



cuja morte é iminente, tal como esse estado é figurado nos escritos médicos de Hipócrates:

[Se o rosto (*facies*) do paciente] puder ser assim descrito em sua aparência: nariz agudo, os olhos fundos, as têmporas caídas, as orelhas frias e fechadas e os lóbulos distorcidos, a pele do rosto rígida, esticada e seca e a cor do rosto pálida ou sombria [...] se não houver melhora dentro de um prazo prescrito, deve-se perceber que esse sinal indica a morte. (HIPÓCRATES, 1983, pp. 170-171, trad. do inglês)²

É na esteira dessa imagem que Benjamin apresenta a alegoria e seu imbricamento com a história. A alegoria, diz o autor,

[...] mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada. A história em tudo que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. [...] Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial [*Weltgeschichte*] do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

209

A reiterada menção a essa passagem testemunha seu teor de emblema para a teoria benjaminiana da alegoria. Ela é mencionada no trabalho de Adorno sobre Kierkegaard, fato lembrado por Benjamin em um dos fragmentos do *convoluto N* das *Passagens* (BENJAMIN, 2006, p. 503); é citada por Lukács, que se vale da alegoria benjaminiana para vilipendiar o modernismo literário (LUKÁCS, 1969, p. 68); e também – para ficarmos com três exemplos renomados – por Peter Bürger, na caracterização dos procedimentos artísticos das vanguardas do século XX (BÜRGER, 2017, p. 158). Parece haver qualquer coisa de extemporaneamente barroco nessa preferência, haja vista a “velha sentença” aplicável ao espírito do século XVII examinado por Benjamin, segundo a qual “a autoridade de uma afirmação não somente não depende de sua inteligibilidade, como se reforça quando ela é obscura” (BENJAMIN, 1984, p. 229).

Para atenuar o choque da reconfiguração benjaminiana e ir ao encontro de sua possível decifração, buscaremos, nas presentes notas, variar as perspectivas em que se apresentam as noções de alegoria e história no livro sobre o drama barroco alemão.

1 SÍMBOLO E ALEGORIA: UMA CORREÇÃO CRÍTICA DO IDEALISMO ALEMÃO

² Todas as traduções de obras originais foram feitas pelos autores e são de sua inteira responsabilidade.



Benjamin constrói sua teoria da alegoria ao operar uma correção simultaneamente crítica e polêmica do idealismo alemão, desde os primeiros românticos até Goethe e Schopenhauer. No âmbito da estética, esses autores operam uma oposição exagerada entre símbolo e alegoria, cuja virulência é desconhecida para a retórica antiga (HANSEN, 2006, pp. 15-16). Ao contrapor os termos, a forma simbólica é valorizada em detrimento da forma alegórica, que sai desvalorizada da comparação. Esses autores atribuem uma função significativa à obra de arte, que deve significar o belo universal na sua imediaticidade, isto é, como símbolo, ao passo que a forma alegórica, por sua natureza significante mediata e remissiva, tende a perverter a significação imediata, acarretando uma desvalorização das obras alegóricas do século XVII, segundo a perspectiva do idealismo alemão (BENJAMIN, 1984, pp. 183-184).

210 A crítica de Benjamin consiste em fazer ver que esses autores operam, sem o saberem, uma transposição indevida da noção de símbolo oriunda da teologia para a estética. “A unidade do elemento sensível e do supra-sensível”, isto é, aquela unidade entre obra de arte individual e beleza universal, “em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada numa relação entre manifestação e essência. A introdução na estética desse conceito distorcido de símbolo foi uma extravagância romântica” (BENJAMIN, 1984, p. 182).

O ideal simbólico, segundo o qual signo e coisa se correspondem em uma imediaticidade resplandecente, é, na perspectiva do nosso autor, autenticamente do âmbito da teologia. No âmbito em que sua validade é legítima, esse ideal só pode ser adequadamente referido ao paradigma expressivo de antes da Queda – na acepção conferida ao termo pela mitologia cristã –, quer dizer, da linguagem de Adão, “dos Nomes, com o qual o homem paradisíaco nomeou as coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 256).

Outro aspecto problemático apontado por Benjamin – para utilizar uma expressão anacrônica ao contexto dos séculos XVII e XVIII – na “semiótica” do idealismo alemão consiste no “ponto de vista de que a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Ao “denunciar[em] a alegoria”, esses autores exprimem ver nela um “mero modo de ilustração” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Com isso, “eles introduziram na análise da alegoria a mesma definição da Retórica antiga, mas voltando-a contra si mesma” (HANSEN, 2006, p. 18).

O projeto benjaminiano propõe uma revalorização da forma alegórica e se dá, no caso examinado, no contexto do seu trabalho sobre a exposição do drama



barroco enquanto forma e Ideia. No entanto, seu conceito de alegoria não se restringe ao formalismo convencional e operacional. Há que se pontuar, igualmente, a calibragem específica de sua crítica da forma simbólica. De modo que “não há uma crítica do símbolo enquanto tal [...], mas à sua transformação, pelo romantismo, numa espécie de panaceia para resolver qualquer problema” na teoria estética (GATTI, 2009, p. 116). Por essa razão, há no livro sobre o *Trauerspiel* uma dimensão em que o ideal simbólico-teológico pode ser legitimamente preservado como pressuposto linguístico-metodológico (MACHADO, 2004, pp. 69-76) e, ao mesmo tempo, identificado como transcendência inalcançável para os dramaturgos do barroco alemão (BENJAMIN, 1984, pp. 255-258).

2 A ALEGORIA NO CONTEXTO DO DRAMA BARROCO ALEMÃO

O que vem a ser, então, a alegoria, se ela não pode ser reduzida ao mero jogo que diz *b* para significar *a*? Benjamin a designa como “forma de expressão”, no que se deve entender que “a alegoria não é a frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 194). Precisamente, *a alegoria permite que algo se torne dizível*. Voltaremos a esse ponto, que deve ser retido pelo leitor.

Por não ser um jogo frívolo de ilustração, a passagem figurativa de um termo a outro, o procedimento alegórico empregado no barroco alemão não pode ser identificado com aquele oriundo da retórica antiga. Nosso autor rastreia suas fontes, entroncando-o na hermenêutica alegórica e na emblemática medieval, desenvolvidas na Idade Média a partir da interpretação de hieróglifos egípcios e da tentativa de expurgar o panteão pagão e propagar a cultura cristã através do expediente de conversão alegórica dos deuses da Antiguidade em demônios (BENJAMIN, 1984, pp. 189-194; 243-245). Desde que se compreenda o teor expressivo da alegoria e sua origem no medievo como primeiro plano da teoria benjaminiana da alegoria, é possível abordar seu teor formal e suas tendências figurativas.

As origens da alegoria, tal como Benjamin as desenha, impelem “essa escrita a complexos de sinais, a hieróglifos. É o que se passa com o Barroco. Externa e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas e no exagero das metáforas – a palavra escrita tende à expressão visual” (BENJAMIN, 1984, pp. 197-198). A matéria-prima da forma



alegórica, por sua vez, são os fragmentos. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa.” (BENJAMIN, 1984, p. 198) Em seu registro expressivo, a composição de sentido se dá no grau máximo de arbitrariedade:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. [...] Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica que esse fragmento amorfo que constitui a escrita visual do alegórico. (BENJAMIN, 1984, pp. 196-198)

A visão alegórica repercute não só no drama barroco alemão, mas, como dado da época, em toda a cultura. Em

[...] todas as esferas espirituais, da mais ampla à mais limitada, da teologia, ciência natural e moral até a heráldica, a poesia de circunstância, e a linguagem amorosa, o estoque dos seus instrumentos imagísticos é ilimitado. A expressão de cada ideia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas. (BENJAMIN, 1984, p. 195)

212

Voltemos. O que, com efeito, essa imagem, esse “caos de metáforas”, torna dizível, em contraste com a mudez da imediaticidade simbólica? Uma antecipação da resposta é dada na observação de Olgária Matos, segundo a qual

Benjamin procura na alegoria não apenas sua “essência” mas sua função na história. A alegoria é histórica. Trata-se de uma dialética que aprofunda o abismo existente entre a representação e a significação. A escrita barroca, alegórica, é oracular, convidando à sua decifração, à sua decifração; iniciática, chama por uma outra iniciação. Nela, o sentido é deferido, afastado de toda interpretação unívoca. Frases de efeito, surpresas, simetrias, antíteses, retardam a compreensão ao leitor mas, ao mesmo tempo, criam uma delicada arte do equívoco, ao utilizar palavras de duplo significado, de maneira a criar dúvidas acerca do que se quer dizer. (MATOS, 1993, p. 13)

3 A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA COAGULADA NA FORMA ALEGÓRICA

Na leitura de Benjamin, o drama barroco, “seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica” (BENJAMIN, 1984, p. 86). Entenda-se “a história dos conflitos do século XVII, fragmentado pelas guerras religiosas provocadas pela reforma protestante e pela contra-reforma católica” (GATTI, 2009, p. 113). Nosso autor enfatiza e esclarece, todavia, que “os episódios enumerados” – Reforma e



Contrarreforma, atravessadas pela Guerra dos Trinta Anos – “não se referem à substância temática do drama barroco, mas ao núcleo” formal-alegórico de “sua arte”, que exprime a história “como aquela época a concebia” (BENJAMIN, 1984, p. 86). Assim, esses eventos não são teatralmente representados. Para o palco, “a fonte favorita dos autores barrocos era a história do Oriente, onde o poder imperial absoluto chegava a extremos desconhecidos no Ocidente”, e os exemplos teocráticos do império bizantino (BENJAMIN, 1984, p. 91 e SS).

Com efeito, não se trata da transposição dos acontecimentos empíricos do século XVII para o espaço teatral, mas sim daquela experiência histórica conformada na tensão dos grandes acontecimentos da época – uma experiência que é criticamente revelada como o conteúdo coagulado na forma dramática do barroco alemão e em sua profusão de alegorias.

No último capítulo de sua *Filosofia da História*, dedicado ao “Tempo Moderno”, Hegel situou esse conjunto de acontecimentos como “o sol que ilumina e que se segue àquela aurora do final da Idade Média” (HEGEL, 2008, p. 343). Para ele, “o conteúdo essencial da Reforma”, o primeiro nessa série de episódios históricos, se traduz na constatação de que “o homem está determinado por si mesmo a ser livre” (HEGEL, 2008, p. 347). Fundamenta a conclusão de Hegel sua leitura sobre o papel do luteranismo na autodeterminação da liberdade (HEGEL, 2008, p. 345 e SS).

213

A contrapelo da leitura hegeliana, a análise de Benjamin sobre o drama barroco mostra que o conteúdo dessa autodeterminação é trágico, desmentindo o ângulo triunfalista da visão de Hegel. Ocorre que, com o deslocamento da doutrina das “boas obras” para a fé austera e para a ética do trabalho, o luteranismo dirime a “vida cotidiana” (BENJAMIN, 1984, p. 161). Ele é o primeiro passo na perda de contato com a transcendência e na instituição da complexão sentimental que decorre da situação de abandono terrestre da criatura. O conteúdo de sua liberdade autodeterminada, na leitura benjaminiana, é revelado como claustro em que se encontra quem está à própria sorte em um “mundo vazio”:

Enquanto nas décadas da Contra-Reforma o catolicismo tinha impregnado a vida profana com toda a força de sua disciplina, desde o início o luteranismo manteve com a vida cotidiana uma relação antinômica. À moralidade rigorosa do cidadão, por ele ensinada, contrapunha-se sua renúncia às “boas obras”. Ao negar o efeito especial e miraculoso dessas obras, ao abandonar a alma à graça da fé, e ao considerar a esfera secular e política como um campo de prova para uma vida apenas indiretamente religiosa, e na verdade destinada à demonstração das virtudes burguesas, o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia. [...] Naquela reação excessiva que em última análise excluía as boas obras como tais, e não apenas seu poder de determinar o mérito e de servir como



expição, manifestava-se um elemento de paganismo germânico e uma crença sombria na sujeição do homem ao destino. As ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio. (BENJAMIN, 1984, pp. 161-162)

O segundo passo na direção da perda da transcendência é dado pela Contrarreforma, o que também indica, vale notar, que os dois eventos só aparentemente se opõem, na verdade confluindo na conformação de uma experiência histórica que se descobre inscrita na forma alegórica. A doutrina católica que se impõe com esse episódio histórico solapa de vez o acesso ao plano transcendente e perfaz a configuração da experiência epocal:

De todos os períodos perturbados e cindidos que caracterizaram a história europeia, o Barroco foi o único que se deu numa época de hegemonia cristã incontestada. A via medieval da revolta – a heresia – estava obstruída, em parte porque o Cristianismo impunha vigorosamente a sua autoridade, mas sobretudo porque o fervor de uma nova vontade mundana não tinha a mais remota oportunidade de se exprimir nos matizes heterodoxos da doutrina do comportamento. [...] o espírito hierárquico da Idade Média, *através da Contra-Reforma, impunha-se num mundo incapaz de aceder, de forma imediata, a um plano transcendente.* [...] *Nada era mais alheio à Contra-Reforma que a expectativa de um fim do tempo, ou mesmo de uma guinada temporal decisiva,* como demonstrou Burdach. Sua filosofia da história tinha como ideal o apogeu, uma idade de ouro da paz e das artes, instaurada e garantida *in aeternum* pela espada da Igreja e *estranha a qualquer dimensão apocalíptica.* (BENJAMIN, 1984, pp. 102-103, *grifos meus*)

214

Assim, o dramaturgo do barroco alemão se vê condenado à imanência terrestre, em meio aos cadáveres produzidos pela Guerra dos Trinta Anos. E faz dessa experiência o seu teatro, colhendo na morte sem redenção um dos elementos recorrentes de suas alegorias. Em um depoimento pródigo de imagens alegóricas, que vão ao encontro da figuração da *facies hippocratica* do século XVII, lê-se de um dramaturgo do barroco alemão citado por Benjamin:

Pois se levarmos em conta os inúmeros cadáveres com que em parte a peste devastadora, e em parte as armas guerreiras, têm enchido não somente a nossa Alemanha, mas a Europa inteira, devemos confessar que nossas rosas têm sido transformadas em espinhos, nossos lírios em urtigas, nossos paraísos em cemitérios, em suma, toda a nossa vida numa imagem da morte. Por isso, *espero que não me levem a mal se nesse teatro geral da morte também eu me atrevi a construir meu próprio cemitério de papel.* (ZINCGREF *apud* BENJAMIN, 1984, p. 254, *grifo meu*)



4 CONVERSÃO ALEGÓRICA DA HISTÓRIA EM NATUREZA

É a experiência descrita linhas acima que pesa sobre a pena de dramaturgos como Gryphius, Lohenstein e Hallmann. Essa experiência é o núcleo histórico do drama barroco alemão, prismada em suas diversas manifestações alegóricas:

A linguagem formal do drama barroco alemão, em seu processo de formação, pode ser perfeitamente vista como um desenvolvimento das necessidades contemplativas inerentes à situação teológica da época. Uma dessas necessidades, decorrentes da ausência de toda escatologia, é a tentativa de encontrar consolo para a renúncia ao estado de Graça, através da regressão a um estado original. [...] Enquanto a Idade Média mostra a fragilidade da história e a precibilidade da criatura como etapas no caminho da redenção, *o drama alemão mergulha inteiramente na desesperança da condição terrena.* (BENJAMIN, 1984, p. 254, *grifo meu*)

215

Aquilo que a primeira filosofia da história do Iluminismo francês do século XVIII viria a separar no plano da teoria foi um dia reunido no plano da experiência histórica do barroco alemão do século XVII. Em sua obra *A filosofia da história*, na seção dedicada às definições do campo semântico historiográfico, Voltaire tratou de demarcar esses domínios. “A história natural, impropriamente dita *história*, é uma parte essencial da física. Dividiu-se a história dos acontecimentos em sagrada e profana.” (VOLTAIRE, 2007, p. 3)

Na experiência histórica referida pelo barroco alemão, essa clara demarcação se perde – história propriamente dita, por um lado, e história natural, por outro. Nas peças analisadas por Benjamin, essa experiência se exprime, de maneira invertida e fetichista, como história natural. E ela se diz por meio dos “caracteres da transitoriedade” – traço que Benjamin identificará mais tarde, vale notar, na reabilitação da forma alegórica operada pelo poeta Charles Baudelaire (GAGNEBIN, 2013, p. 39 e SS). Com esses caracteres são grafadas as alegorias da ruína e do declínio do mundo criatural:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. [...] Para eles [os dramaturgos barrocos], a natureza é o eternamente efêmero, e só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história. [...] Mas a natureza que se imprime na



imagem do fluxo histórico é a natureza decaída. A tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas. Elas têm plenos poderes para a significação alegórica, mas suas credenciais são seladas com a marca do “terreno, demasiado terreno”. (BENJAMIN, 1984, pp. 199-202)

A naturalização da história se apresenta de maneira especialmente reveladora na decifração da figura alegórica do monarca. Trata-se do protagonista de muitas peças barrocas, presente ora como tirano, ora como mártir. Em uma de suas faces, ele aparece como representante da história, mais exatamente como a naturalização da doutrina da soberania imposta pela Contrarreforma, destituída de seu teor histórico-factual no processo de encobrimento alegórico, no que o exercício de poderes ditatoriais passa a figurar como um destino natural da personagem, tal como o sol vem a nascer e se pôr todos os dias – figura astral, aliás, comumente utilizada para representar o príncipe no repertório alegórico do barroco alemão (BENJAMIN, 1984, pp. 199-202).

Em outra aparição exemplar, a figura do monarca vale também como representação alegórica do povo ou da “humanidade histórica” e de seu estado criatural. Assim, no exercício do poder, “se o déspota não fracassa apenas como pessoa, mas também como governante que exerce seu poder em nome da humanidade histórica, sua queda é também um julgamento, que atinge os próprios súditos” (BENJAMIN, 1984, p. 95). Na função estabilizadora que lhe foi outorgada pela doutrina jurídica da Contrarreforma, a conversão por assim dizer ideológica da história em natureza é desvelada por Benjamin de maneira cristalina. “A função do tirano é a restauração da ordem, durante o estado de exceção: uma ditadura cuja vocação utópica será sempre a de substituir as incertezas da história pelas leis de ferro da natureza.” (BENJAMIN, 1984, p. 97)

Ao repertoriar a emblemática da Idade Média e seus desdobramentos modernos, João Adolfo Hansen, no lastro das considerações benjaminianas, observa:

Conforme Benjamin [...], poder-se-ia dizer que, no século XVII, a alegorização lembra a estrutura de uma paranoia que se objetiva em transferências hierárquicas de um Centro, Deus, para instituições ambíguas, pois históricas e simultaneamente propostas como naturais: o Rei não é apenas uma imagem mitológica gravada em cada súdito, mas exprime-se concretamente no aparelho da monarquia absoluta; Deus não é apenas sensível pelo coração, mas revela-se através de uma Igreja e de uma Ordem encarnada, a que delegou absolutos. Amar a Deus consiste em aderir a tal ordem e a suas regras – com primado da verticalidade: Deus no Céu, Rei da Terra; reis sobre a terra, alegorias do divino; súditos por terra, alegorias na submissão. (HANSEN, 2006, pp. 206-207)



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta é a “*facies hippocratica* da história”: a experiência histórica conformada no cruzamento dos grandes acontecimentos da Reforma e da Contrarreforma, atravessados pela Guerra dos Trinta Anos. Tal experiência só pôde se tornar dizível pela conversão alegórica da história em natureza, em uma projeção dos acontecimentos no “espelho côncavo” da condição criatural e de seu imanentismo terrestre (BENJAMIN, 1984, p. 114). Ao decifrar o procedimento alegórico empregado no drama barroco alemão, Walter Benjamin mostra que essa experiência malograda é o horizonte de referência da profusão de alegorias que assaltam o leitor dessas peças teatrais. “Na alegoria”, observa Olgária Matos,

a história é sem transcendência, é a história da queda dolorosa que invade o pensamento. Nela há uma irreduzível contradição entre a perda do sagrado enquanto significação estável e uma carga de significação indefinida em torno de cada coisa. Não há mais a evidência dos signos divinos, de uma ordem absoluta da natureza: a própria história se converteu em natureza. (MATOS, 1993, p. 30)

217

É assim que deve ser entendida a observação de Benjamin, com a qual encerramos estas breves notas, sugerindo uma possível saída do círculo críptico no qual se define a alegoria pela remissão à *facies hippocratica* da história. Segundo Benjamin, o mistério esotérico é desfeito quando se compreende que a insistência “na estrutura alegórica dessa forma [...] permitiu ao drama barroco assimilar como conteúdos os materiais que lhe eram oferecidos pelas condições da época” (BENJAMIN, 1984, p. 239).



REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu, 2017.
- CÍCERO. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília: Editora da UNB, 2008.
- HIPÓCRATES. *Hippocratic Writings*. Harmondsworth, UK: Penguin, 1983.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- VOLTAIRE. *A filosofia da história*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

