

## Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin

Marcelo de Andrade Pereira

UFRGS

Porto Alegre - RS

**Resumo:** O presente artigo discute os conceitos de símbolo, alegoria e barroco a partir de Walter Benjamin. Investiga, portanto, a relação que esses conceitos mantêm com a concepção de história do mesmo autor. Isso implica demonstrar de que maneira o modo de ser barroco se assemelha qualitativamente ao modo de ser do indivíduo na era moderna.

**Palavras-chave:** Símbolo. Alegoria. Barroco. História. Walter Benjamin.

**Abstract:** This article addresses the concepts of symbol, allegory and baroque from Walter Benjamin's perspective. It also investigates the relationship between these concepts and Benjamin's notion of History, which implies demonstrating how the baroque way of being qualitatively resembles the individual's way of being during the Modern age.

**Key words:** Symbol. Allegory. Baroque. History. Walter Benjamin.

Em um livro intitulado *Origem do Drama Barroco Alemão* – célebre por sua complexidade e hermetismo – Walter Benjamin expõe a relação entre um gênero literário e uma forma histórica. O gênero em questão é o Barroco e a história, moderna. Com efeito, Benjamin demonstra que a estrutura por intermédio da qual a história (moderna) é representada refere-se na verdade a um modo de configuração alegórico, próprio do Barroco. Deve-se assinalar, contudo, que a alegoria não representa em Benjamin apenas um modo de ilustração – tal como teria definido uma filosofia da arte influenciada pela tradição clássica – mas uma forma de expressão. (BENJAMIN, 1984, p.184). O livro sobre o drama barroco alemão consiste justamente na teoria deste modo de expressão, de sua apresentação como método, diga-se de passagem, não apenas do Barroco – enquanto gênero artístico – mas do próprio pensamento benjaminiano. Nesse sentido, partir-se-á da exposição dos conceitos de símbolo e alegoria em Walter Benjamin, para, então, verificar o modo de configuração da história em conformidade com os conceitos por ele apresentados no livro em questão. Veja-se:

Benjamin parte de uma crítica estilística do Barroco, isto é, da forma sob o contexto de seu desenvolvimento histórico–filosófico, para dele retirar sua filosofia da história e da linguagem. A teoria da alegoria no filósofo da aura – modo com o qual se convencionou chamar Walter Benjamin – constitui certamente mais que uma categoria chave para o entendimento do Barroco. Sua formulação busca compreender a alegoria enquanto categoria estética, pois entende que somente ela seja de fato capaz de compreender adequadamente a atualidade dos fenômenos históricos (MURICY, 1998, p.159). De acordo com Benjamin (1984), o símbolo não dá conta disso, muito embora a tradição romântica diga o contrário. Benjamin intenta, por isso mesmo, retificar um distorcido, inautêntico e vulgar conceito de símbolo que seria, segundo ele, determinado pela pretensão do romantismo de um saber absoluto.

O conceito autêntico de símbolo está, com efeito, para Benjamin (1984, p.182), “situado na esfera da teologia, e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem se tornado cada vez mais densa.” Esse conceito de símbolo concorre, então, para a unidade do elemento sensível e do supra-sensível; nisso consiste exatamente o seu paradoxo. De acordo com Benjamin, o abuso do romantismo decorre do fato de compreender o símbolo teológico como uma simples relação entre manifestação e essência. Essa noção acaba por indicar apenas a impotência crítica de sua legitimação filosófica, que “por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo.” (BENJAMIN, 1984, p.182).

É da simbologia de Friedrich Creuzer e da concepção de símbolo e alegoria de Joseph Görres que Benjamin retira os pressupostos de sua teoria do saber alegórico. Em Creuzer, o símbolo artístico se distingue qualitativamente do religioso, do místico, pois aquele é também símbolo plástico. No símbolo plástico

a essência não aspira ao excessivo, mas obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p.186).

No símbolo existe uma totalidade momentânea; nele “o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, de forma imediata”. Em outras palavras, o símbolo é a própria “idéia em sua forma sensível, corpórea”. A alegoria, em contrapartida, seria apenas um “conceito geral ou idéia, que dela [permaneceria] distinta” (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p.187). A alegoria consiste, para Creuzer, em uma substituição da significação e, sendo assim, estaria nela ausente o elemento momentâneo e instantâneo que se apresenta no símbolo. Disso resulta a alegoria como

significante e o símbolo como ser. Görres, no entanto, insatisfeito com essa distinção, recolocou o problema entre símbolo e alegoria sob o ponto de vista das idéias, permitindo, por conseguinte, redimensionar o alcance de ambas as noções. De acordo com Görres (apud BENJAMIN, 1984, p.187), o símbolo é o signo das idéias e a alegoria a sua cópia. Como signo das idéias, o símbolo é sempre autárquico, ele permanece sempre igual a si mesmo, é irreduzível. A alegoria, como cópia das idéias, acompanha o fluxo do tempo, está, portanto, sempre em constante progressão. Para Benjamin, Görres retifica o equívoco da formulação de Creuzer sobre a alegoria, que segundo Görres, não teria valorizado o modo de expressão alegórico. Na posse desses dados, Benjamin define símbolo e alegoria dizendo que

a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. (BENJAMIN, 1984, p.187-188).

É dessa maneira que o autor do *Trauerspielbuch* recupera tanto o sentido último do símbolo quanto o da alegoria, que será, por sua vez, considerada por ele como a configuração de uma síntese da imaginação dialética.<sup>1</sup> A alegoria adentra de modo não intencional no símbolo místico, negativo; nisso consiste precisamente a sua dialética: ela se reveste de símbolo, mas não é símbolo. O símbolo nada comunica e nada significa, ele apenas torna transparente algo que está para além de toda a expressão. A alegoria, no entanto, revela novas possibilidades de significação. É da impossibilidade de conhecimento deste fundo escuro e enigmático do símbolo – que remete a uma outra dimensão na qual se entrecruzam espaço e tempo sagrados – o lugar de onde nasce o esforço interpretativo da alegoria.

Como bem indica Jeanne-Marie Gagnebin (1999), a forma de interpretação alegórica determina, no pensamento benjaminiano, a compreensão da própria História da Salvação.<sup>2</sup> A alegoria é ao mesmo

---

<sup>1</sup> Por *imaginação dialética* Benjamin entende o processo de produção de *imagens dialéticas*, essas como sendo a captação das tensões presentes no pensamento compreendidas sob uma forma cristalizada. A *imagem dialética* concentra numa imagem estática, imóvel, o dinamismo de que se constitui o pensamento (BENJAMIN, 1994, p. 231). Vale ressaltar, contudo, que a imagem dialética só pode ser capturada sob o ponto de vista da história; ela não é dada empiricamente, mas construída – por meio da qual se torna um objeto histórico (BOLLE, 2000).

<sup>2</sup> Sobre esta questão, vale sublinhar, levando em consideração os textos anteriores sobre a linguagem, que a queda da condição paradisíaca da palavra impede que o símbolo regule em sua totalidade esta escrita. Na alegoria, entretanto, a palavra ascende à ordem do nome. A alegoria remete à nostalgia do paraíso perdido. Ela parte, ao contrário do símbolo, do universal (totalidade) ao particular (singularidade), ela é imanente. A alegoria permanece autêntica ao ser da idéia e ao ser lingüístico simultaneamente. Essas pequenas considerações sobre símbolo e alegoria já deixam nítida a contraposição de Benjamin à tradição romântica do símbolo.

tempo o sinal da queda e a promessa de reconciliação com o Absoluto, de sua redenção. A ambigüidade que lhe seria característica repousa justamente sobre a tentativa de reconhecer no profano os vestígios do Sagrado.

Essa consideração parte, sobretudo, da compreensão da dialética de que se constitui a alegoria. O conflito entre o sagrado e o profano, de uma ordem material em oposição a uma espiritual, é o pano de fundo desse modo de expressão. A antinomia entre a convenção e a expressão, na alegoria circunscrita, é, segundo Benjamin (1984, p.197), “o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo”. A própria realidade está condicionada por essa permanente antinomia. Como representação, palco das ações, a realidade é, como indica Buci-Glucksmann (1994), um jogo ilusionístico, cujo tempo não é mítico, mas espectral. Na alegoria, o mundo profano é, ao mesmo tempo, exaltado e desvalorizado. A alegoria se funda, basicamente, sobre a depreciação do mundo aparente. O Barroco apreende esse espírito, essa notação do mundo como jogo de espelhos que constitui sua condição irreduzível e funcional, meditação exaustiva e interminável.

Não obstante, o livro sobre o drama barroco não consiste na simples enumeração de obras que apresentam um mesmo modo de estruturação, mas do reconhecimento de um sentimento – sua substância –, que resulta numa forma.

O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida. (BENJAMIN, 1984, p.204).

O Barroco é, assim, um esquema mental que se contrapõe àquele que o precede, o Renascimento.<sup>3</sup> A arte barroca se apresenta, por um lado, como o contraponto à estética do belo preconizada pelo classicismo, tomado como unidade não contraditória da beleza, e, por outro, como manifestação do espírito de uma época. A tradição clássica, de que se distingue a barroca, se caracteriza, sobretudo, por uma visão de mundo demasiadamente positiva: nela não há lugar para o ocasional e o improvisado (AGUIAR e SILVA, 1968, p.391). A obra de arte clássica transfere a imagem da realidade para uma forma simplificada, supostamente única, integrada. Como salienta Arnold

---

<sup>3</sup> A profusão de estilos do Barroco só encontra unidade e só pode ser classificada como tal a partir do universo mental de sua formação. De acordo com Arnold Hauser (2003, p.442), o barroco “engloba tantas ramificações do esforço artístico, apresenta-se em formas tão diferentes de país para país e nas várias esferas de cultura, que à primeira vista parece duvidoso que seja possível reduzi-las todas a um denominador comum.”

Hauser (2003, p.448), a homogeneidade desse tipo de arte, “era meramente uma espécie de consistência lógica, e a totalidade em suas obras nada mais do que um agregado e a soma total dos detalhes, em que os diferentes componentes ainda eram claramente reconhecíveis.” O Barroco indica, em contrapartida, que uma obra de arte não é algo tão bem estruturado, inscrito sob uma forma única e delimitada. A arte barroca inscreve a história e nela se ampara; nesse sentido, deriva de uma visão de mundo fundamentalmente dinâmica e acidental, contingente. A obra de arte barroca é sempre aberta, diversa, não indicando nunca uma coisa acabada, perfeita, mas sempre o tumulto, a confusão e a morte. Isso explica porque a ruína é uma alegoria central na filosofia da história e da linguagem benjaminianas, ela representa a transitoriedade da vida, como sendo o sinal da insignificância temporal da existência humana em vista da eternidade do divino. Se a linguagem constitui a possibilidade de redenção da ordem catastrófica do mundo, então ela deve visar necessariamente a sua destruição. A alegoria parte justamente desse imperativo.

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja. (BENJAMIN, 1984, p.198).

A fragmentação do real de que a linguagem é testemunha e prova, denuncia, por meio da alegoria, a falsa totalidade dessa quando de uma escrita positiva e acabada da história.<sup>4</sup> Todavia, como afirma Benjamin (1984), a história apresenta como sua propriedade a morte. A alegoria é, nesse sentido, a denúncia crítica da escrita catastrófica do mundo, é sua redenção. Não obstante, o uso recorrente da palavra redenção, assim como outros termos correlatos de mesmo teor semântico, tais como restauração, recuperação, reabilitação e a própria rememoração, indicam, cada um à sua maneira e de antemão, uma perda fundadora que condiciona o objeto e sua representação. Isso remete para o sentimento que funda um pensamento que se dirige insistentemente para o resgate dessa ordem primeira que se perdeu, sob o ponto de vista do tempo, da história e da linguagem.<sup>5</sup> Esse sentimento é o luto e ele aponta sintomaticamente para a nostalgia de uma ordem histórico-

---

<sup>4</sup> Sobre este aspecto, afirma Jeanne Marie Gagnebin (1999, p.43), que “a verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica: a esperança de uma totalidade verdadeira – tal como sugere a fulgurância do símbolo – só pode, pois, ser expressa nas metáforas da mística (ou da teologia), isto é, numa linguagem duplamente prevenida contra a assimilação a um discurso de pretensão descritiva ou até científica.”

<sup>5</sup> Conforme Jeanne Marie Gagnebin (1999, p.31), tanto na primeira parte do Drama Barroco quanto na segunda, acentua-se a “necessidade de reabilitar uma visão devastadora do tempo e da história – em oposição ao cumprimento do tempo trágico e mítico – e do sentido da linguagem – em oposição à sua plenitude no símbolo.”

temporal, simbólica, qualitativamente distinta da que se apresenta ao homem lingüístico, profano, como única possível – todavia não satisfatória – do mundo das coisas.

A morte é por isso mesmo a grande fantasmagoria barroca, seu tema principal, ela representa a danação de todas as coisas, a depreciação gradativa do corpóreo em relação ao incorpóreo. A morte ocupa um papel paradoxal no *corpus* barroco: é ao mesmo tempo o sinal da fragilidade dessa ordem e a salvação da mesma. Isso explica inclusive porque Benjamin utiliza a alegoria como uma chave metodológica. A alegoria mortifica os objetos. Esse gesto, por sua vez, diz respeito basicamente a uma tentativa de salvaguardar os objetos – fenômenos históricos – de uma existência vazia e atemporal, abstrata, meramente conceitual. Benjamin busca humanizar os objetos, dar-lhes uma fisionomia. Nesse sentido, concebe-os como artigos colecionáveis, colocando-os, por conseguinte, sob o registro da natureza, como anteriormente mencionado.

A alegoria é, como afirma Benjamin (1984, p.189), uma curiosa combinação de história e natureza. De acordo com o filósofo da aura, a vida histórica é o verdadeiro objeto do Barroco. A natureza do Barroco é histórica e a história é a sua natureza, pois ela remete ao fluxo interminável do desenvolvimento histórico, da transitoriedade que tudo degrada, decompõe.<sup>6</sup> Uma célebre passagem do texto sobre o Barroco sintetiza justamente essa noção.

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. (BENJAMIN, 1984, p.188).

O domínio do Barroco é o da História Natural, pois ela reflete a efemeridade e o inacabamento de todas as coisas na alegoria – essa, por sua vez, contrapõe-se à eternidade e plenitude do símbolo. É no processo de decomposição da história, de sua caducidade que a visão barroca reconhece a fisionomia da história. Como salienta Susan Buck-Morss (2002, p. 220), para Benjamin, o sofrimento humano e a ruína são a matéria e a forma da experiência histórica. Desse modo, vê-se mais uma vez exposta a contraposição do Barroco à noção clássica da história – que se apoiaria, por seu turno, sobre um conceito de natureza eterna, transfigurada e já redimida.

---

<sup>6</sup> Esse é, de acordo com Benjamin (1984, p.86), o principal aspecto que permite diferenciar a Tragédia Clássica do Drama Barroco. O objeto da Tragédia não é a história, mas o mito, que não resulta de uma condição atual do personagem, mas de uma pré-história.

Entretanto, o luto não é apenas um motivo sobre o qual o Barroco teria se desenvolvido, seu tema ou conteúdo, mas o sentimento que o mesmo reconheceu como condição de ser do homem profano em geral, ser histórico, temporal (KONDER, 1999, p.36). Sob o ponto de vista da história, essa condição é irrevogável e se prolonga por gerações. O Barroco, enquanto forma, é atemporal.

É no modo de interpretação barroco da história que Benjamin irá encontrar a forma de expressão mais adequada para a representação dessa condição lutuosa de ser do homem. Sob o ponto de vista da linguagem, o sentimento do luto se configura numa alegoria. O luto é, ao mesmo tempo, a origem e o conteúdo da alegoria. (BENJAMIN, 1984, p.253).

Como um pensador do seu tempo, Benjamin verifica este modo de estruturação do ser na modernidade. O homem moderno é um indivíduo destituído de experiência; é, portanto, um ser cuja condição de perda se anuncia num mundo de escombros, em que se vêem perfilados em ruínas os grandes valores antigos. O mundo moderno é um mundo cuja história foi desagregada, nele o passado já não se encontra contido no presente, remanesce apenas como uma lembrança difusa de fatos que, para ele, não lhe dizem mais respeito.

No que concerne à experiência, essa de que Benjamin faz pergunta, pode-se afirmar que ela consiste, na verdade, na pergunta pela própria capacidade de conjunção do homem com o mundo, com a história e com a natureza. Benjamin percorre a história a partir do figurado, das artes, da arquitetura, das mercadorias; refaz por intermédio das alegorias nelas construídas a verdadeira fisionomia da história que lhe é presente. Para Benjamin, é no campo artístico imagético que adquire visibilidade tudo aquilo que foi rejeitado e esquecido pela história oficial, aquela contada por uma historiografia voltada para o progresso. Tanto é assim que foi por intermédio da obra de arte que o filósofo da aura pôde ver salvaguardada a idéia de redenção. Num mundo por demais laicizado, a única possibilidade de redimir a história se dá, segundo Benjamin, por sua exposição em imagens. Não obstante, símbolo e alegoria fazem o pensamento incidir sobre si mesmo, refletindo, conseqüentemente, sobre as condições de sua própria formação.

## Referências

AGUIAR e SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna* – Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

BUCI-GLUCKSMANN, C. *Baroque reason: the aesthetics of modernity*. London: Sage Publications, 1994.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KONDER, L. *Walter Benjamin – O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MURICY, K. *Alegorias da dialética – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.