

O CONCEITO DE HISTÓRIA NATURAL A PARTIR DA OBRA DE ARTE NO PERÍODO BARROCO EM BENJAMIN E ADORNO

Daniel Gilly¹

RESUMO: O texto parte principalmente das considerações sobre a relação entre natureza e história no livro *Origem do drama trágico alemão* e da interpretação que Adorno faz deste livro na conferência "A ideia de história natural", de 1932. Ao contrário de manter esses dois conceitos como realidades estáveis inseparáveis, a atitude crítica dos dois filósofos implica a sua justaposição para uma compreensão subversiva da realidade, baseada mais na decifração e apresentação escrita da verdade filosófica como ela está sujeita à história e à transitoriedade do que na sua captura como estrutura estável e permanente que fundamenta realidade. Na conclusão de que a natureza não existe mais para a humanidade, no sentido de que não há uma realidade primeira e originária que detém o privilégio do ser que deve ser conhecido, se coloca também a questão de entender o que é produzido pela história, pela modernidade, como também elemento determinante de produção de natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Adorno, Benjamin, História, Natureza, Teoria crítica.

ABSTRACT: The text takes off from the considerations on the relation between nature and history in the book *Origin of the german tragic drama* and this book's interpretation by Adorno on the conference "The idea of natural history", of 1932. Instead of keeping these two concepts as inseparable stable realities, the critical attitude of these two philosophers implicates the concepts' juxtaposition aiming for a subversive comprehension of reality, based more on the decifration and written presentation of philosophical truth in its subjection to history and transience than on its capture as stable and permanent structure in which reality is grounded. In the conclusion that nature no longer exists for humanity, meaning that there is no primary original reality that holds the privilege of the being that must be known, lies the issue of understanding what is produced by history, by modernity, also as a determinant element of the production of nature.

KEYWORDS: Adorno, Benjamin, History, Nature, Critical Theory.

Num seminário de 1932, Adorno interpretava o livro de Benjamin sobre o *Trauerspiel* alemão a partir de uma revisão dos conceitos, tradicionais na filosofia, de história e natureza, através da apresentação alegórica da história como história natural. Nas imagens alegóricas retiradas dos dramas estudados, Benjamin teria encontrado o modo pelo

¹ Doutorando na Universidade Federal de São Paulo - Unifesp

qual as imagens míticas, as imagens de natureza, são criadas a partir de um renovado vir a ser histórico: "As imagens míticas não são invariavelmente eternas; elas são dialéticas. A capacidade de reverter-se em si mesma está em sua essência. Elas se superam e voltam a se separar por meio de seu próprio movimento e não por meio da introdução de um espiritual externo."² O mito não é simplesmente o arcaico anterior à história, um momento pré-histórico da humanidade, mas aquilo que é produzido pela própria sociedade moderna e constantemente efetivado nela:

A história porta em si a tendência de tornar-se mítica, no mítico encontra-se a tendência do separar-se em dialética real. A discussão histórica desempenha seu papel entre esses dois polos. As imagens míticas devem ser compreendidas como históricas onde elas se transformam de modo dialético. O mundo é mais mítico ali onde ele é mais histórico.³

Na alegoria barroca todo movimento histórico é entendido como natural, evento mítico, e inserido no mundo como catástrofe. O livro de Benjamin, ao contrário da filosofia do trágico idealista com a qual dialoga, não faz uma defesa da liberdade contra a causalidade, da história frente a natureza, pensando esses conceitos como dentro de domínios opostos que automaticamente se excluem; antes, tem como objetivo problematizar a relação entre os dois conjuntos conceituais e negar o seu estatuto como referentes estáveis. No mesmo ano de 1932, Adorno dizia na conferência *A ideia de história natural*: "cada vez que opero com os conceitos de natureza e história não os entendo como definições essenciais definitivas, mas minha intenção é levar estes dois conceitos até o ponto em que se achem superados em sua pura contraposição."⁴

O uso tradicional dos conceitos de história e natureza como signos de objetos no mundo é então apenas o ponto de partida para a sua subversão em nome da atitude crítica. Adorno não apresenta história e natureza a partir de precisas definições conceituais, mas pelo modo como se comporta com elas o pensamento que procura representar

² ADORNO, Theodor. "Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*." Protokole, in *Frankfurter Adorno Blätter IV*. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv. München, edition text + kritik, 1992. A tradução dessa passagem foi tirada de GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 250.

³ Ibidem.

⁴ "cada vez que opero con los conceptos de naturaleza e historia no los entiendo como definiciones esenciales definitivas, sino que mi intención es llevar estos dos conceptos hasta un punto en el que queden superados en su pura contraposición." ADORNO, Theodor. "La idea de historia natural". In: *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, I*. Madrid: Ediciones Akal, 2010, p. 315.

estruturas objetivas da realidade. Assim, ele define natureza como aquilo através do qual se entende "o que está aí desde sempre, o que sustenta a história humana como ser dado de antemão e disposto inexoravelmente, o que há de substancial nela." É um conceito que poderia, para Adorno, ser filosoficamente traduzido pelo conceito de mito. É o sempre igual da natureza que precede o que é humano, o domínio do mito que caracteriza o movimento eterno do mundo, seu modo essencial de funcionamento. Já o conceito de história é utilizado para caracterizar algo como um movimento "que não se desdobra em pura identidade, na pura reprodução do que sempre esteve aí, mas um movimento no qual se apresenta o novo, e que adquire seu verdadeiro caráter através daquilo que nele aparece como novo."⁵

Já não se trata mais, porém, de manter estes conjuntos conceituais intocáveis, mas de confundi-los a fim de superar a sua oposição dicotômica:

Benjamin expressava a mesma ideia numa nota anterior do *Passagen-Werk*, que se estabelece como "o axioma sobre a maneira de evitar o pensamento mítico": "Nenhuma categoria histórica sem substância natural; nenhuma substância natural sem seu filtro histórico." O método consiste em justapor pares binários de signos linguísticos do código da linguagem (neste caso, história/natureza) e, ao aplicar esses signos a diferentes materiais, cruzar as direções. O poder crítico dessa manobra depende tanto do código (e a partir daí, o significado emerge dos binarismos de significante/significado, com independência dos referentes), como também dos referentes, os objetos materiais existentes que não se submetem docilmente aos signos linguísticos, mas possuem força semântica para colocar em questão os signos.⁶

Os signos não são mais ingenuamente aplicados às coisas das quais são referentes, mas seu próprio caráter referencial, quando deslocado de sua aplicação corrente, torna possível uma nova perspectiva sobre os mesmos objetos do mundo. É assim que o Adorno de 1932, muito influenciado pelo livro de Benjamin sobre o Trauerspiel, toma como projeto principal a superação da antítese dos conjuntos conceituais dentro dos quais operam natureza e história, proveniente do idealismo alemão; mas o faz por vias diferentes

⁵ "lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta la historia humana como ser dado de antemano y dispuesto inexorablemente, lo que hay de sustancial en ella. [...] que no se despliega en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ahí, sino que es un movimiento en el que se presenta lo nuevo, y que adquire su verdadero carácter a través de lo que en él aparece como nuevo." Ibidem, p. 316.

⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, p. 89.

das propostas pela fenomenologia, ou seja, através da indissociabilidade entre natureza e história na historicidade do ser. A verdadeira superação só seria alcançada, segundo Adorno, ao "compreender o ser histórico em sua determinação histórica, ali onde é maximamente histórico, como um ser natural, ou se se consegue compreender a natureza, onde ela mais profundamente parece se aferrar a si mesma, como um ser histórico."⁷ A superação não se dá então pela busca de uma solução para essa tensão conceitual, mas pelo agravamento dessa tensão através da justaposição dos signos num contexto problemático. Um ponto de partida para essas considerações é o conceito de Lukács de uma "segunda natureza", desenvolvido pela primeira vez no livro *Teoria do Romance*. Essa segunda natureza, que no entanto é de criação histórica, se define assim porque surge para a humanidade como um dado natural, mesmo que já seja a superação histórica de uma "primeira natureza"; desse modo revela um lugar onde os dois conceitos, de história e de natureza, estão tensamente aglutinados.

Lukács define o mundo objetivo externo que se confronta com a subjetividade moderna como o "mundo da convenção", que não mais oferece sentido e objetivo para o sujeito moderno, ao contrário do que fazia o mundo antigo para as sociedades passadas:

um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza; assim como a primeira, só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância.⁸

Essa natureza é de criação humana, mas se defronta com a humanidade como realidade estranha a ela, sem oferecer sentido a qualquer pergunta. Apesar disso, Lukács insiste em sublinhar a sua essência enquanto realidade artificial, construída, fabricada, ao contrário de uma primeira natureza que a antecede e que já é exterioridade alienada de antemão: "Essa natureza não é muda, manifesta e alheia aos sentidos como a primeira: é um

⁷ "comprender el ser histórico en su extrema determinación histórica, allí donde es máximamente histórico, como un ser natural, o si se logra comprender la naturaleza, donde parece aferrarse más profundamente a si misma, como un ser histórico." Ibidem, p. 323.

⁸ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 62.

complexo petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade; é um ossuário de interioridades putrefatas."⁹ É a alienação pela humanidade da própria interioridade subjetiva que se tornou exterior, e a "experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere."¹⁰ Enquanto não encontra sua redenção pelo restabelecimento da totalidade do sentido, a segunda natureza, segundo Lukács, permanece o domínio da lei cega da determinação, da qual só se conhece a determinação em si mesma e sua validade necessária e universal, mas não o sentido que instaura:

Quando o anímico das estruturas já não pode tornar-se diretamente alma, quando as estruturas já não aparecem apenas como a aglutinação e a cristalização de interioridades que podem, a todo instante, ser reconvertidas em alma, elas têm de obter sobre os homens um poder soberano irrestrito, cego e sem exceções para conseguir subsistir. E os homens denominam "leis" o conhecimento do poder que os escraviza, e o desconsolo perante a onipotência e a universalidade desse poder converte-se, para o conhecimento conceitual da lei, em lógica sublime e suprema de uma necessidade eterna, imutável e fora do alcance humano.¹¹

A primeira natureza dominava o homem primitivo com força implacável e inexplicável. A segunda natureza só pode ser assim denominada, ou seja, como aquela que carrega as reminiscências desse processo, porque o seu poder mítico existe somente graças ao esquecimento das origens históricas da realidade socialmente construída, o que faz com que a existência e permanência dessa realidade sejam aceitas como naturais, como destino. Não sendo nada dado de antemão, mas produto da história, a segunda natureza se afirma ali onde a humanidade não mais a reconhece como produto de seu trabalho, o que torna natural a sua aproximação posterior com o conceito marxista de fetichismo da mercadoria em *História e consciência de classe*.¹² A forma em que exerce o seu poder se torna análoga aos mitos, essas objetivações da natureza primordial e essencial, quanto mais sua face histórica se oculta em favor de sua imposição como realidade única, imutável.

⁹ Ibidem, p. 64.

¹⁰ Ibidem, pp. 64-65.

¹¹ Ibidem, p. 65.

¹² Idem. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética materialista*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Ao mesmo tempo em que deve muito a esta concepção, Adorno se afasta dela quando se aproxima do conceito de história natural. Para ele "não se ganhava nada ao desmistificar a 'segunda natureza' apenas para substituí-la por outro mito, o de uma totalidade histórica plena de sentido."¹³ Enquanto Lukács enxerga na sociedade moderna a petrificação da história em segunda natureza, Adorno insiste: "Na verdade, a segunda natureza é a primeira."¹⁴ Não é simplesmente a circunstância histórica da modernidade que destrói o "mundo fechado" dos gregos, para o qual o sentido imanente, mas esse mundo mesmo nunca existiu. O sentido histórico do livro de Lukács perderia sua máxima potência quando postula uma existência na qual a natureza ainda detém os seus direitos como fundamento universal; e é assim que fica clara no livro uma marcante melancolia, que nenhuma leitura consegue contornar. Essa primeira natureza, como uma realidade na qual o sentido invade a existência e se faz valer como seu fundamento essencial, é colocada em questão por Adorno por ainda refletir uma esperança num mundo primeiro, originário, para o qual a reconciliação não seria mais do que retomada: "o engano do caráter estático dos elementos míticos é aquele do qual devemos de nos livrar se queremos chegar a uma imagem concreta da história natural."¹⁵

Para Adorno não é simplesmente a história que volta a se tornar natureza, através de um processo dialético incontrolável, mas aquilo mesmo que se designa por natureza não pode ser pensado sem a sua relação com a historicidade, na medida em que progride historicamente numa dialética própria. É assim que Adorno lê a interpretação de Benjamin sobre os dramaturgos barrocos, no sentido em que eles perceberam a própria história como dentro do movimento dialético que transformava as ações humanas em natureza; mas, principalmente, porque viram a natureza ela mesma como algo submetido à transitoriedade e à morte, como algo que não é dado por si mesmo, garantia de eternidade "no botão e na flor", mas no fato mesmo de que é um processo de decadência e envelhecimento constante:

¹³ "it did no good to demythify 'second nature' only to replace it with another myth, that of a meaning-filled historical totality." BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1977, p. 56.

¹⁴ "En verdad, la segunda naturaleza es la primera." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 333.

¹⁵ "el engaño del carácter estático de los elementos míticos es aquello de lo que hemos de librarnos si queremos llegar a una imagen concreta de la historia natural." *Ibidem*, p. 331.

Assim, se quisermos, poderemos dizer que também para os poetas deste período a natureza continuou a ser a grande mestra. Mas a eles ela não se mostra no botão e na flor, mas na extrema maturidade e na decadência das suas criações. O seu sonho é o de uma natureza como eterna caducidade, na qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história. Nos seus monumentos, nas ruínas, escondem-se, segundo Agrippa von Nettesheim, os animais saturninos.¹⁶

Aí reside o pensamento que pode se opor ao mito, o que não reconhece como natureza algo de estável e primordial, mas principalmente em sua transitoriedade e relação com a história. "O ponto essencial no qual convergem história e natureza é justamente o elemento da transitoriedade. Se Lukács volta a transformar o histórico, enquanto realizado, em natureza, aqui se oferece a outra face do fenômeno: a própria natureza se apresenta como natureza transitória, como história."¹⁷ O que esta perspectiva oferece é a conclusão adorniana de que é no mais histórico que se encontra também o mais mítico; ou seja, é na própria produção da história que o mito se reatualiza e se faz contemporâneo. Para Adorno, um dos principais méritos do trabalho de Benjamin foi o de demonstrar que a concepção barroca, cristã e melancólica, de natureza conferia a ela o estatuto de criatura, de coisa criada, ao mesmo tempo dotando-a dos traços da morte e da doença. Não se trata apenas de constatar a petrificação da história em natureza alienada, o que confere ao texto de Lukács sua desesperançada nostalgia; mas, principalmente, de colocar o pensamento na posição de pensar a própria transitoriedade e fragmentação - na medida em que a realidade mesma está sujeita à transitoriedade e à fragmentação - ao invés de buscar a totalidade do sentido perdida numa pretensa totalidade perdida: "todo ser ou toda existência devem ser entendidos unicamente como entrelaçamento entre ser natural e ser histórico."¹⁸

Lukács distingue a épica e o romance como as formas de expressão dos principais momentos históricos da relação entre subjetividade e sentido, respectivamente, o da indissociabilidade e o da perda, o grego e o moderno. Assim, enquanto o romance representa o sujeito para o qual a realidade deixou de ser conhecida, a épica reflete um

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 191.

¹⁷ "El punto esencial en el que convergen historia e naturaleza es justamente el elemento de la transitoriedad. Si Lukács vuelve a transformar lo histórico, en cuanto sido, en naturaleza, aquí se ofrece la otra cara del fenómeno: la misma naturaleza se presenta como naturaleza transitoria, como historia." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 326.

¹⁸ "todo ser o toda existencia ha de entenderse únicamente como entrelazamiento de ser natural y ser histórico." *Ibidem*, p. 328.

estado de coisas em que ser e mundo, sujeito e destino, vida e essência, etc., se sentem em relação de copertencimento. Contra isso, Adorno escreverá mais tarde que: "Em toda épica reside, portanto, um elemento anacrônico: tanto no arcaísmo homérico da invocação à musa [...] como nos esforços desesperados de Stifter e do último Goethe para disfarçar as relações burguesas em uma realidade primordial."¹⁹ No livro *Dialética do esclarecimento*, escreve junto com Horkheimer que "Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar"²⁰, e oferece uma leitura subversiva da *Odisséia* na qual a viagem para casa de Ulisses é descrita alegoricamente como o percurso da racionalidade esclarecida para se emancipar do mito, mostrando a todo momento os caminhos através dos quais torna a se enredar nele. A poesia épica e o romance não nascem da relação ingênua com o mundo primordial, mas toda vez que se insinuam como expressão ingênua e harmônica dele servem ao mascaramento de suas próprias formas de inserção histórica.

É assim que Adorno acaba encontrando em *Origem do drama trágico alemão* os principais elementos para uma crítica da obra de arte enquanto uma crítica histórica, baseada na percepção temporal, histórica, que a obra enforma da tessitura de seu tempo. A "natureza" que serviu de inspiração para os poetas do período barroco é a natureza em eterna decadência, no processo histórico de vir a ser, e não a vibrante natureza que se encontra por trás das determinações da história como uma realidade primeira, estável e garantida, através da qual a beleza poderia ser representada. A forma alegórica de composição é a forma desse fazer que se detém sobre as ruínas do processo histórico, como natureza decaída, e que só encontra sua expressão adequada numa configuração artística que recusa os parâmetros clássicos de harmonia e beleza:

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico [*Trauerspiel*] coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no

¹⁹ Idem. "Sobre a ingenuidade épica" In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 48.

²⁰ ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 47.

reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína.²¹

Benjamin privilegia a alegoria sobre o símbolo não só para salvar a alegoria do juízo estético depreciativo que recebeu durante toda a história da filosofia da arte. Ela surge no livro principalmente pelo modo específico com que se relaciona com o tempo histórico, e não como o melhor modo de representar uma ideia ou conceito, o que sempre foi apontado como um privilégio do símbolo: "Não era decisiva a distinção entre ideia e conceito, mas a 'categoria do tempo'. [...] o mundo objetivo se impunha sobre o sujeito como imperativo cognitivo e não uma eleição arbitrária do artista como recurso estético."²² A defesa benjaminiana da alegoria não se faz então segundo os mesmos termos de seu embate tradicional com o símbolo, ou seja, de acordo com a maneira como cada um representa uma ideia universal se utilizando das ferramentas do fazer estético atual. Antes, a alegoria é valorizada por ser uma forma particular de percepção do mundo, que surge de um embate com uma certa experiência da história e da consciência de sua fragmentação: "Certas experiências (e, portanto, certas épocas) foram alegóricas, não certos poetas."²³ A experiência material, histórica, da realidade europeia no período das guerras religiosas se impunha ao poeta com muito mais força do que qualquer modo de fazer artístico oferecido pela tradição, o que significa que a experiência da fragmentariedade não se fundamenta a partir de uma repetição qualquer de modelos clássicos, mas da imposição do mundo histórico objetivo para a percepção subjetiva contemporânea: "O que aqui mais se afirma não são já as reminiscências antigas, mas uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca."²⁴

É por isso que é tão importante aqui - assim como no Benjamin dos anos de 1930 - o significado da disciplina *estética* no significado original dessa palavra enquanto uma ciência da percepção, na medida em que as próprias formas de expressão, e não tanto seus significados latentes, são investigadas como expressão da realidade histórica das condições de sua produção material. No caso da alegoria barroca do século XVII, a forma

²¹ BENJAMIN, Op. cit., p. 189.

²² BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*, pp. 209-210.

²³ *Ibidem*, p. 210.

²⁴ BENJAMIN, Op. cit., p. 190.

da expressão alegória não apenas ilustra, como seu conteúdo essencial, a ideia da decadência e transitoriedade da criação divina, mas as apresenta já em sua enunciação:

A historicidade do sentido alegórico é valorizada e reabilitada em face de sua capacidade de representar o sentimento de transitoriedade do mundo que caracteriza a época barroca diante da eternidade divina. A concepção de um mundo impregnado pelo sentido divino é abalada pelas guerras religiosas e pelas monarquias absolutistas do século XVII. No palco, essa história é alegorizada como apresentação do declínio e da decadência que permeia todas as coisas. A alegoria torna-se assim não apenas uma figura ilustrativa de uma realidade problemática, mas a própria forma de expressão de um mundo nessas condições, marcado pelo choque entre desejo de eternidade e a consciência aguda de sua precariedade.²⁵

A contradição entre eternidade e condição terrena é a matéria mais imediata que se oferece como resultado das tensões religiosas, e dela se alimenta a disposição melancólica barroca em sua desesperançada fidelidade à condição criatural. Se Benjamin aponta para a especificidade da composição alegórica dessa realidade é porque quer enfatizar a precariedade histórica a qual está sujeita a significação barroca, forçada a decifrar a plenitude da criação divina através apenas de ruínas de sentido, fragmentos de coisas que não se deixam mais fixar como em sua percepção primordial; tarefa para a qual a linguagem é sinal de morte e não de revelação, de acordo com a intuição cristã sobre o estatuto criatural de toda a natureza e toda a linguagem após o pecado original e a queda do paraíso.

A forma tradicional de conceber o símbolo, ao contrário, busca a cada vez fazer da forma da obra artística a expressão do sentido total no qual a aparência produzida historicamente e verdade divina se revelam juntas. Não é mais a transitoriedade que se apresenta como percepção temporal fundamental, mas o instante momentâneo que em si revela a totalidade: "A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade."²⁶ Assim se dá a redenção da aparência no símbolo, na medida em que a obra ingressa na plenitude do significado simbólico através de sua ordenação harmoniosa aparente, que se afigura como orgânica, como natureza interior em continuidade não

²⁵ GATTI, Op. cit., p. 118.

²⁶ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 176.

problemática com o divino. Na alegoria, o processo é prolongado e observado como objetivação externa, e o tempo aparece como realidade que se dá fora da natureza das obras: "na alegoria o observador tem diante de si a *facies* hippocratica da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro ganha expressão na imagem de um rosto - melhor, de uma caveira."²⁷ Na alegoria o que se expressa já não é o sentido do todo, mas a "significação", como processo do pensamento transitório e sujeito à morte e ao desaparecimento, processo que se prolonga historicamente, em contraste com o instante da revelação:

Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações de sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça.²⁸

A história é para a alegoria natureza mortificada, e a significação, como linguagem caída, atesta a morte das coisas na medida em que se tornam nomeadas, rebaixadas à mera existência terrena: "Ser nomeado - mesmo quando quem nomeia é par dos deuses e santo - continuará provavelmente sempre a ser um pressentimento de luto."²⁹ Quando a natureza passa a ser objeto de contemplação alegórica está decretada a sua morte, sua mudez, o estado a partir do qual nenhum significado lhe é imanente, só podendo alcançar configuração artística a partir dos significados exteriores atribuídos pelo poeta. Assim se observa tanto a brevidade do representado como a arbitrariedade e artificialidade da representação, que já nasce também ela com a marca da transitoriedade, a mesma da qual retira suas forças:

As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna

²⁷ Ibidem, p. 176.

²⁸ Ibidem, p. 177.

²⁹ Ibidem, p. 242.

alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir.³⁰

A aparência de uma obra alegórica já se dá de acordo com essa fisionomia moribunda, na qual fica claro o caráter de ruína, do estar entregue ao passar do tempo que degenera e derruba todas as construções. Assim se prepara a dissolução da aparência da obra e de sua ilusão de naturalidade: "se mostra como a parede de alvenaria num edifício a que caiu o reboco."³¹ Nesse sentido, a natureza da obra, aquilo que a sustenta como ilusão de objeto natural, se revela como material histórico em sua construção formal mais evidente. A alegoria, como ostentação da significação linguística experimental, se apodera dos objetos independentemente de sua verdadeira natureza interior, deixando explícito o processo violento e artificial dessa passagem das coisas para a referencialidade da linguagem que lhes é estranha: "Todo ser, pelo menos todo ser que chegou a ser, todo ser que foi, se transforma em alegoria [...] o significado deixa de ser um problema da hermenêutica histórico-filosófica, ou mesmo o problema do sentido transcendente, para converter-se no elemento constitutivo que transsubstancializa a história em proto-história."³²

A alegoria não apresenta um significado transcendental, ou a verdadeira face do ser para além das determinações contingentes, mas o processo mesmo da significação, através do qual os elementos proto-históricos - ou, como no prefácio benjaminiano, a sua origem [*Ursprung*] - se efetivam na existência temporal, como manifestações históricas e linguísticas da verdade. "Não se trata simplesmente de mostrar que na história voltam a aparecer sempre elementos proto-históricos, mas que a proto-história enquanto transitoriedade contém em si mesma o elemento da história."³³ A própria significação alegórica - com suas experimentações linguísticas, com sua incessante retomada de

³⁰ Ibidem, p. 196.

³¹ Ibidem, p. 191.

³² "Todo ser, o al menos todo ser que ha llegado a ser, todo ser que ha sido se transforma en alegoría [...] el 'significado deja de ser un problema de la hermenéutica histórico-filosófica, o incluso el problema del sentido transcendente, para convertirse en el elemento constitutivo que transsubstancia la historia en protohistoria.'" ADORNO, "La idea de historia natural", p. 328.

³³ "No puede tratarse simplemente de mostrar que en la historia vuelven a aparecer siempre elementos protohistóricos, sino de que la protohistoria en cuanto transitoriedad contiene en sí misma el elemento de la historia." Ibidem.

significados estrangeiros ou perdidos aplicados a objetos diferentes - é ela mesma o fundamento das manifestações históricas, na medida que é na transitoriedade e no vir a ser histórico que a verdade ganha existência na linguagem, como sua proto-história: "Enquanto transitoriedade, a proto-história está absolutamente presente sob o signo da 'significação'."³⁴ A proto-história, determinada apenas parcialmente através da história, dá a ver o processo através do qual a natureza pode ser retomada como acontecimento humano fundamental, que se repete através dos séculos. Natureza e história já não se separam claramente como opostos dicotômicos: "Na linguagem barroca, por exemplo, a queda de um tirano é semelhante ao pôr do sol. Nesta relação alegórica já se vislumbra um procedimento capaz de interpretar a história concreta em seus traços próprios como natureza, e de fazer a natureza dialética sob o signo da história."³⁵

Também a distinção entre a tragédia antiga e o Trauerspiel, enfatizada durante todo o livro, é uma tentativa de resistir ao domínio mítico, o que proclama a retomada de uma realidade fundamental. O que se combate nesta distinção é o privilégio que a tragédia tem sobre o drama barroco pela sua capacidade de melhor representar uma ideia universal, seja ela a ideia do "trágico", do drama, do conflito entre necessidade e liberdade, etc. Ou seja, pela capacidade simbólica de expressão, por fazer da aparência a continuidade imediata do divino na forma de um todo harmonioso. O drama do século XVII seria, quando bem realizado, a retomada do sentido simbólico, a efetivação historicamente determinada do mesmo fenômeno trágico significado pelos dramas gregos, da "primeira natureza", onde os povos encontram as suas respostas para a existência "antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta."³⁶ Benjamin prefere apontar para a morte da tragédia contra a sua continuidade, assim como afirma também a morte do drama barroco alemão no momento mesmo de seu nascimento, já que ele já nasce como ruína de uma eternidade desejada mas incalcançável. Os próprios deuses antigos, apontados em suas esculturas como exemplos máximos da beleza da perfeição simbólica, entram no mundo do cristianismo barroco como panteão pagão e decadente, ostentando no seu afastamento da

³⁴ "En cuanto transitoriedad, la protohistoria está absolutamente presente. Lo está bajo el signo de 'significación.'" Ibidem.

³⁵ "En el lenguaje barroco, por ejemplo, la caída de un tirano es semejante a la puesta del sol. En esta relación alegórica se vislumbra ya un procedimiento capaz de interpretar la historia concreta en sus propios rasgos como naturaleza, y de hacer a la naturaleza dialéctica bajo el signo de historia." Ibidem.

³⁶ LUKÁCS, Op. cit., p. 27.

eternidade cristã o corpo criatural do Anticristo: "os deuses invadem o mundo estranho, tornam-se malignos e transformam-se em criaturas. Para trás ficam as vestes dos olímpicos, à volta das quais, com o decorrer do tempo, se juntam os emblemas. E essas vestes são criaturais como o corpo do diabo."³⁷

Dissolver a aparência de eternidade da tragédia e do trágico implica dissolver a aparência enquanto elemento mítico, como ressurreição do mítico na história. Se a aparência é, no prólogo do livro, inseparável da exposição da verdade, ela também aparece no contexto da crítica benjaminiana do *Afinidades eletivas* de Goethe, por exemplo, como o resultado mítico da técnica literária do poeta, entendida a partir do uso de mecanismos artísticos que encobrem o processo construtivo de uma obra, mantendo nela a aparência ilusória de natureza.³⁸ Nesse sentido é que Adorno afirma que "essa entidade intrahistórica, a aparência, é em si mesma mítica. [...] esta aparência vai unida à ideia daquilo que tem sido desde sempre, e que simplesmente se reconhece outra vez."³⁹ A aparência, aqui entendida no sentido de segunda natureza, é a que se apresenta como plena de sentido, e na qual todo sentido se reconhece como o seu próprio. Diz Adorno: "Esta natureza é aparente porque a realidade foi perdida por nós e cremos entendê-la como uma realidade plena de sentido quando na verdade está vazia."⁴⁰ Expor o processo produtivo deste sentido, despindo-o de suas vestes míticas, é o que Benjamin realiza em sua análise do Trauerspiel, evidenciando na concepção de história do período barroco as ruínas de todo processo produtivo humano. Ler a realidade nessa transitoriedade do sentido é uma tarefa da crítica filosófica que se detém nas ruínas das obras mortas, recusando a realização mítica de seu renascimento, sempre novamente reatualizado. O mítico não se encontra nas origens da humanidade, mas é produzido sempre na história como o que há de mais novo, na medida em que remete sempre, pela aparência, para algo de já conhecido, que sempre esteve aí. É a irrupção na história de um elemento que, apesar de intratemporal, se proclama ahistórico, no sentido de imutável, inalterável, quando adquire a característica de destino: "O tempo do destino é o tempo que, a cada momento, pode tornar-se *contemporâneo* (não atual). [...] É

³⁷ BENJAMIN, Op. cit., p. 243.

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Ensaios reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

³⁹ "esa entidad intrahistórica, la apariencia, es en sí misma mítica. [...] esta apariencia va unida a la idea de lo que ha sido desde siempre, y que simplemente se lo reconoce otra vez." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 332.

⁴⁰ "Esta naturaleza es aparente porque la realidad se nos ha perdido y creemos entenderla como una realidad llena de sentido cuando en verdad está vacía" Ibidem, p. 332.

um tempo não autônomo, e nele não existe nem presente, nem passado, nem futuro."⁴¹ As ruínas deixadas pelo crítico são ao mesmo tempo a consciência crítica do esforço de transsubstanciação metafísico da matéria e o enfoque nos processos produtivos que determinam essa realidade social:

Essa é a transmutação da metafísica em história. Essa transmutação seculariza a metafísica na categoria pura e simplesmente secular, na categoria da decadência. A filosofia interpreta esses sinais escritos, a advertência fatídica incessantemente renovada, em seus mínimos detalhes, nos fragmentos que a decadência cunha e que portam significações objetivas. Nenhuma memória da transcendência é mais possível, a não ser por força da ruína; a eternidade não aparece enquanto tal, mas é quebrada através das coisas mais efêmeras.⁴²

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. "Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*." Protokolle, in *Frankfurter Adorno Blätter IV*. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv. München, edition text + kritik, 1992.

_____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. "La ideia de historia natural". In: *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, 1*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

_____. "Sobre a ingenuidade épica" In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. "Fragmentos (filosofia da História e política)" In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG

⁴¹ BENJAMIN, Walter. "Fragmentos (filosofia da História e política)" In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 27.

⁴² ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 298.

_____. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1977.

GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética materialista*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.