



Prisma Jurídico
ISSN: 1677-4760
prismajuridico@uninove.br
Universidade Nove de Julho
Brasil

Adami Paulino, Virgínia Juliane
A ideia barroca como direito e literatura na obra de Walter Benjamin
Prisma Jurídico, vol. 9, núm. 2, julho-diciembre, 2010, pp. 489-508
Universidade Nove de Julho
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93418042013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A ideia barroca como direito e literatura na obra de Walter Benjamin

Virgínia Juliane Adami Paulino

Mestranda em Filosofia e Teoria Geral do Direito – USP;
Pesquisadora do grupo DJDH, Democracia, Justiça e Direitos Humanos, vinculado ao NEV, Núcleo de
Estudos da Violência.
São Paulo – SP [Brasil]
vivi_adami@yahoo.com.br

▼ Pretende-se, por meio deste artigo, estudar a relação entre direito e literatura, tendo como base a obra *Origem do drama barroco alemão* – *Trauerspiel*, de Walter Benjamin, com o objetivo de pensar como a ideia barroca, marcada pela perda de transcendência e pela busca de solução profana, na atuação do Príncipe, influenciou tanto o séc. XVII quanto o XX, dadas as semelhanças que permitem a rememoração recíproca.

Palavras-chave: Alegoria. Direito. História. Imanência. Literatura. Modernidade.

1 O círculo como alegoria do tempo histórico

Fixando o compasso no papel, podemos dar a ele a abertura pretendida para que comecemos o traçado. Assim, fazendo com que o raio seja a unidade de medida temporal, o movimento será consequente da expansão ou da regressão das órbitas, como se dá no espaço, tomando a Terra como centro. Sim, a Terra, pois não faz sentido a tentativa de compreender o tempo grego mudando suas premissas. A percepção circular da história, decorrente desse raciocínio, permite que identifiquemos nos acontecimentos a repetição, tal como, para Platão, era possível identificar no movimento de translação dos planetas sempre o mesmo sentido.¹

Os gregos gostavam de observar o céu, não apenas pelo espetáculo de contemplação de deuses visíveis², mas, sobretudo, pela mimesis de uma disciplina encontrada nessa ordem externa e que pretendiam interiorizar. Por isso encontramos também em Platão, a caracterização da *areté*, a partir da realização, no indivíduo, de seu próprio cosmos.³ Da correspondência entre o conhecimento da astronomia (curso matemático invariável dos astros) e o de si (experiência da alma dentro de nós como um ser em eterno fluir), Platão retirou seus pilares de fundamentação da fé no divino.⁴

Séculos mais tarde, Walter Benjamin, na Tese I sobre o conceito de história, posicionou a teologia, alegoricamente, como um anão corcunda escondido por debaixo da mesa, a manipular o boneco “chamado materialismo histórico”, este sim visível, muito embora desprovido de movimentos próprios (LÖWY, 2005). No eterno retorno dos temas, percebemos que, inserida numa tradição diferente, na qual já sabemos não ser a Terra o centro do universo, a fé no divino reaparece como intuição. Mais curiosa do que essa alegoria é a forma como Benjamin discute a direção do tempo, em seus estudos sobre a filosofia da história, fazendo-o em um contexto, em que os instrumentos potencialmente úteis para o cálculo das órbitas estão abandonados na terra, sem serventia (BENJAMIN, 1984). Já não existe um céu para se imitar, na medida em que se perdeu a transcendência. Estando

a ordem interna igualmente desfeita, na percepção contemporânea de um indivíduo impotente diante de um destino cego, acêntrico, absurdo demais para ser compreendido matematicamente.

Na *Melancolia I*, percebemos a face da personagem de Albert Dürer voltada para baixo, em atitude meditativa, absorvida em pensamentos que lhe carregam a expressão, de forma que seu olhar triste se volta não para o céu, mas para os utensílios da vida ativa espalhados pela terra. Temos, portanto, uma conversão significativa de objeto, nas palavras de Walter Benjamin, “[...] a Renascença investiga o universo, e o Barroco, as bibliotecas” (BENJAMIN, 1984, p. 164). Trata-se, assim, de uma gravura que antecipa o barroco, imprimindo-lhe uma imagem que o eterniza como alegoria, sendo todo esforço voltado para decifrá-la, o que permite que realizemos diálogos impossíveis entre os chamados períodos históricos, intuindo, dessa maneira, as semelhanças redentoras do passado no presente, “[...] num encontro secreto marcado entre as gerações passadas e a nossa”⁵.

Despertemos então o homem barroco nesse início do século XXI, dada a ressonância dos efeitos do pós-guerra, mas façamos isso sem pretender reconstituí-lo, enquanto sujeito histórico, pois sendo único o momento que permitiu sua ascensão, ao ressuscitá-lo estaríamos apenas condenando-o a uma segunda morte, uma vez que tão logo aparecessem as primeiras dificuldades para entender o passado tal como ele de fato foi, preencheríamos essa ausência inventando-o, valendo-nos, para isso, do vastíssimo material que temos disponível, qual seja, nossa própria realidade. Assim, despertaríamos o homem barroco, para moldá-lo às nossas expectativas em um processo de montagem do qual resultaria um produto precoce e imaturo de nossa própria consciência.

Para Walter Benjamin, nunca se tratou mesmo de conhecer o passado “[...] tal como ele propriamente foi [...]”⁶, mas “[...] apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo [...]”⁷, ou seja, no instante em que ela é solicitada, pelas exigências históricas contemporâneas, como promessa de salvação. Nesse caso, parece-nos que o primeiro

esclarecimento relaciona-se com a descoberta de qual teria sido o “biscoito *madeleine*”⁸ que desencadeou, em Benjamin, o processo de rememoração do barroco, mais especificamente do drama barroco alemão do séc. XVII.

Abandonemos, para tanto, a concepção linear da história, fragmentando o tempo, para ser plausível pensar em termos de pré e pós-história, conceitos centrais em Benjamin, por aludirem ao tempo, embora escapem dele, pela não inserção em um raciocínio sequencial.⁹ Exemplifiquemos dizendo que, para o autor, a pré-história do drama barroco seriam os diálogos socráticos, não a tragédia renascentista, como seria de se esperar, na lógica historicista. E isso pelo fato de encontrarmos nesses dois gêneros tão distantes no tempo, afinidades que permitem a rememoração recíproca.

Com isso, o alvo passa a ser a busca do que poderia haver de semelhante entre o séc. XVII e o atual, em suas representações. Ora, como já foi colocado na metodologia benjaminiana, a análise tem como objeto o drama barroco, enquanto gênero literário, escolha possivelmente motivada pela eficiência da arte na exteriorização do espírito de uma época, tornando verificável como se deu a percepção humana diante da história. Nesse caso, um crítico literário contemporâneo, perante uma alegoria barroca do aludido século, experimentaria de que forma o tempo histórico? A resposta a essa pergunta serve-nos também para explicar o porquê de vivenciarmos a pós-história daquele período. Essa resposta, entretanto, também é dada por Walter Benjamin na forma de alegoria, o que nos lança no enigma do ciclo que nos atrai para a “[...] exposição barroca mundana da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188).

A comunicação entre o séc. XVII e o atual é favorecida, portanto, porque ambas, em seus extremos, afirmam-se como épocas de decadência. Uma realidade desencantada, desprotegida do controle interventor dos deuses. Assim, esvaziada de transcendência e de utopias, a vida do homem contemporâneo, em igual medida a do barroco, evolui desamparada diante

de um destino onipotente. A salvação, se houver, terá de ser profana, emergindo do controle humano ante a natureza decaída.

Ora, em Benjamin, o séc. XVII, a modernidade cartesiana, aparece como “*Trauerspiel*”, substantivo traduzido para o português como drama barroco, melhor compreendido, entretanto, quando pensado originariamente em sua tradução literal, do qual chegaríamos na justaposição de espetáculo¹⁰ e luto¹¹, ou seja, o termo em si procura expressar, simultaneamente, ilusão e tristeza. ideias essas que precisam ser consideradas em conjunto, pelo fato de explicarem-se reciprocamente. A melancolia confirma-se, assim, como imbricada no homem que contempla do interior o espetáculo da modernidade.

2 As personagens na trama barroca e na organização racional do Estado

Recorrentemente no drama barroco é revelada a condição principescas, dada a maior possibilidade de se verificar elementos extremos na vivência destes personagens. Aliás, esses elementos coincidem com a atmosfera barroca, afinal de contas, para expressar a impotência humana, nada melhor do que demonstrá-la por meio da figura de quem mais se sujeita aos desmandos do destino: o príncipe, enquanto detentor do monopólio da decisão, sozinho nessa tarefa e nas consequências que dela emergirem.

A caracterização de uma realidade desencantada impõe a perda dos referenciais eternos, outrora associados à religião, pois ainda que não fosse o tempo de se anunciar a morte de Deus, podia-se desde então considerar a ausência da Graça, isso pela conversão da fé em Deus na adoração ao homem. Na verdade, um espetáculo, incluindo o da história humana, só pode ser apreendido por aquele que conseguir distanciar-se de seu papel, contemplando-o. Assim sendo, a atuação como sujeito racional adequou-se bem aos que não tinham a consciência dessa representação. Portanto, se o

homem do renascimento adaptou-se, o mesmo não pode ser dito do barroco que, fraturado na duplicidade de alma e corpo, razão e religião, jamais constituiu uma unidade, senão a partir de fragmentos.

A consciência do jogo funciona, conclui-se, como motivo para a melancolia, já que não se trata de uma percepção elevada que liberta, mas de ilusões que são perdidas num universo secularizado. No drama barroco, personagens complexos, harmonizados pela justaposição de qualidades extremas e antitéticas, dão prova de uma realidade confusa que se pretendia controlar. O príncipe encenado, simultaneamente, nos papéis de tirano e de mártir, representa as contradições do período, sendo que, em harmonia com o gênero literário, também encontraremos correspondentes no direito e na filosofia.

Exemplifiquemos dizendo que a tensão, enquanto elemento chave do barroco, existe também na tarefa do príncipe, tal como esteve presente na tarefa de Ulisses, reinterpretada por Adorno e Horkheimer,¹² bem como nas descrições das dúvidas de Hamlet, feitas por Benjamin (BENJAMIN, 1984, p. 179-180). Isso porque o príncipe deve ter êxito ao submeter a natureza externa, mas considerando que ele igualmente se submete a ela, sua missão abrange, inclusive, o controle de si. Nesse processo, tanto Ulisses quanto Hamlet passam por uma série de hesitações, a diferença está no fato de que o herói criticado por Adorno e Horkheimer, ao final, julga-se vitorioso, ao passo que em Hamlet, a melancolia é o resultado mais evidente.

Dessa cisão entre o sujeito e a natureza é que emerge o impulso para dominá-la, sem se desconsiderar, como vimos, o domínio de si. E para a consolidação dessa proposta, evidentemente, o direito é um meio por excelência, sobretudo, na sociedade moderna, ocupando um lugar anteriormente preenchido pela magia, afirmando-se, assim, como uma variação da mesma, dada a forte carga simbólica que possui.

Sobre o simultâneo domínio da natureza exterior e interior, esclarece Benjamin:

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. Mas a técnica estoica também dá forças para uma estabilização interna equivalente: o controle das emoções, num estado de exceção dentro da alma. (BENJAMIN, 1984, p. 97)

Assim, pensando nos paralelos existentes entre o direito e a política, verificaremos que no discutido século, a política orientou-se pelas diretrizes apontadas pelo jusnaturalismo, de forma a se promover objetivos e finalidades, a partir dos quais se conseguisse agrupar os destinatários em torno do poder estatal. Em razão da feição jusnaturalista dos séculos XVII e XVIII, recorre-se na determinação dos fins aos caracteres próprios da natureza humana, de modo a se tomar o perfil natural do homem, em suas qualidades e limitações, com o intuito de presumir como seria possível atingir o alvo visado.

Para tanto, a lei natural facilmente pode ser convertida em um comando ordenador de condutas, isso é feito de modo presumidamente comparável a um silogismo, já que abriga relações de causa e consequência. A vinculação que se faz entre meios e fins serve ao interesse do sujeito em relação a sua autopreservação. Nesse caso, considerando-se a sociedade civil como condição necessária para que o homem consiga resguardar seus próprios interesses, conclui-se ser ela imprescindível.

Ora, não sendo possível apelar aos deuses, toda a relação de causalidade que pudesse existir entre os destinos humanos e a transcendência perde-se, refletindo-se no governante as expectativas de proteção contra uma natureza tendente à calamidade. A consequente concessão de poderes temporais ao príncipe reproduz na terra a perspectiva de estabilidade, outrora crível no aspecto religioso. Nesse contexto, temos, pois, a imanência como notável característica do século barroco, no qual assistimos ao desenvolvimento da filosofia política de Hobbes, autor representativo das esperanças do período.

Para, então, exemplificar a aproximação entre o modelo jusnaturalista e o fundamento do Estado, recorreremos à Thomas Hobbes (1588-1679), cuja ideia central remete à busca de unidade contra a anarquia. De forma que, como se pode conferir no transcorrer da leitura do *Leviatã*, no estado de natureza, por usufruírem os homens de igualdade de fato e de liberdade, haveria permanentemente a ameaça de guerra, uma vez que as paixões humanas contribuiriam para esse desfecho, num cenário de escassez de recursos (HOBBS, 1999).

A imagem que acabamos de descrever foi uma constante no pensamento hobbesiano e deve ser interpretada como uma maneira metafórica de se apontar os riscos da guerra civil, sendo esta uma preocupação justificável, em razão do contexto político em que estava inserido, qual seja, a eclosão da Guerra Civil Inglesa (1642-1649).

A razão foi exaltada, pelo autor, como possibilidade de redenção daquele estado de natureza, isso pelo desenvolvimento de regras prudenciais, considerando-se, para esse fim, todos os homens dotados da mesma racionalidade, de forma a se aproveitar os cálculos úteis para inferir os meios associados ao interesse de sobrevivência. Hobbes fez dessas regras de prudência um nome alternativo para as leis naturais, confirmando, assim, a necessidade do Estado, enquanto instituição dotada de força, capaz de lhes assegurar eficácia.

Da constatação dos prejuízos consequentes do estado de natureza, teríamos homens concordantes sobre o carecer de uma estruturação estatal. Esse acordo precisaria ser ratificado pela maioria, em caráter permanente. Em resumo, trata-se do consenso prévio para a fundação da sociedade civil. A proposta traz consigo a obrigação de renunciarmos ao poder que nos é intrínseco, em benefício de transferi-lo para uma única pessoa, seja ela física ou jurídica.

Em Hobbes, a própria vontade do homem delimitaria o que se poderia definir por justo ou injusto, descartando-se, portanto, valores absolutos. A ética oscilaria conforme fosse conveniente. Desse desamparo,

conclui-se o modelo jurídico por ele adotado, afinal de contas, a rigidez necessária para a segurança só seria possível pela dogmática construída por um legislador estatal.

Tal a base de fundamentação do absolutismo, a partir da defesa da soberania consubstanciada nas prerrogativas de ser irrevogável, indivisível e absoluta, sendo esta a forma de governo preponderante no séc. XVII, confirmando a pretensão barroca de se estabilizar a sociedade pela política, fornecendo-se a solução profana.

Nas palavras de Benjamin, temos que:

É nesse tempo que estão inscritos não somente a vida orgânica dos homens, como as manobras do cortesão e as ações do Príncipe, que segundo o modelo de um Deus que governa, intervindo em ocasiões específicas, interfere de forma imediata nos negócios do Estado, a fim de ordenar os dados do processo histórico numa sequência regular, harmônica, e por assim dizer espacialmente mensurável. (1984, p. 119)

Entretanto, o homem barroco reconhece que a imanência é apenas um artifício para satisfazer seu desejo de salvação, a alegoria compreendida como “[...] único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 207) vem como tentativa de transcendência, mas uma tentativa que, todavia, não consegue romper com a forte carga de ilusão que carrega, na medida em que sua temporalidade está conectada a do alegorista, em cujas “[...] mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 205-206).

Assim, a busca de um reino estável que se contraponha a esta “[...] época inebriada de crueldades, imaginárias ou vividas” (BENJAMIN, 1984, p. 206) revela-se, em última instância, como exercício da imaginação

na busca de um outro lugar, permitindo que a história se reflita nos palcos, com toda a transitoriedade e fragmentação que lhe caracterizam, de maneira a traduzir os acontecimentos de declínio pelas imagens que lhe dão forma, quais sejam, as ruínas. O barroco adora a ruína, na medida em que elas se afirmam como uma forma de resistência e são demonstrativas do efêmero, por meio do qual “[...] o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história” (BENJAMIN, 1984, p. 201).

A salvação pela transcendência é, portanto, mais uma alegoria, mais uma fantasmagoria do drama barroco, uma tentativa frustrada de estabilização histórica, presente também no direito, campo de atuação do Príncipe, pois como assegurou Atger, citado por Benjamin, temos que: “[...] o Príncipe desenvolve todas as virtualidades do Estado por uma espécie de criação contínua. O Príncipe é o Deus cartesiano transposto ao mundo político.”¹³ Podemos, assim, atribuir ao príncipe o papel também de alegorista, na medida em que atua concedendo significação ao alegórico, o que, nesse caso, é particularmente essencial, pois está vinculado à legitimação do seu poder, por isso Benjamin afirmar que “[...] o gesto que procura apropriar-se da significação é idêntico ao que procura distorcer violentamente a história” (BENJAMIN, 1984, p. 232).

3 O controle da história-destino

Dada a forte correspondência entre o direito e literatura, por serem campos que trabalham fortemente com as paixões humanas, perceberemos a coincidência das produções no período, uma vez que se no drama barroco as personagens orientavam-se em razão da perplexidade perante a natureza, de forma a buscarem seu controle, sua regulamentação, como meio de solução profana, temos semelhante propósito compartilhado pelo direito, orientado, em grande medida, pela filosofia cartesiana.

Assim, representando o espírito de dualidade barroco, encontraremos René Descartes (1596-1650) no séc. XVII, período em que o pensamento

abstrato foi reconhecido e desligado da matéria, sendo por si mesmo capaz de inferir conhecimentos válidos. O universo, na escola cartesiana, foi então dividido em dois domínios independentes: a esfera espiritual e a espacial.

Desse sistema racionalista, inferiu-se que na tarefa de pensar é possível descobrir proposições eternamente válidas sobre o que é humano e divino, havendo, conseqüentemente, uma crença no mundo, enquanto estrutura estática.

O método cartesiano, dando base a esse sistema, influenciou a evolução do pensamento jurídico, consubstanciado na descrença perante os dados sensoriais e a dialética escolástica, ou seja, orientava-se por veredas que desprezavam o que não pudesse ter o grau de certeza matemático. Graduando-se por intuições que levariam ao resultado pretendido, o de ideias claras.

A verdade, enquanto dado a ser obtido, viria como consequência de um método ordenado paulatinamente, sem que houvesse recuo ou avanço excessivo, tudo em torno do importante conceito de ordem (DESCARTES, 1983).

O campo jurídico moderno foi representado, em grande parcela, nessa perspectiva cartesiana, da qual retiramos, por um lado, a impossibilidade de um direito natural extraído da observação da natureza, afinal de contas, para Descartes, espírito e matéria separam-se. Por outro, garante-se a produção de axiomas, orientados por aquela mesma noção de ordem.

Muitos juristas, seguindo essa vertente, procuraram justificar-se em princípios ditos racionais, num caminho formado por deduções e inferências. O direito, portanto, estaria situado como registro do pensamento e sua acessibilidade dependeria desse método dedutivo capaz de inferir regras. Essa corrente usurpa o nome Direito Natural, para agora tratá-lo como fruto da razão, desligando-o da natureza.

O racionalismo jurídico, com essa herança, tentará concretizar-se num sistema de regras jurídicas pretensamente universais e imutáveis, como se ele pudesse ser garantido pelo pensamento puro.

Em razão da separação da alma e do corpo, podia-se também preferir a relação do direito com a matéria, colocando-o como representação das

paixões humanas, num aspecto vinculado à compreensão física dos fatos, regidos por leis mecânicas. Claro que tal vertente carrega, intrinsecamente, problemas de difícil resolução como o de pensar demasiado o direito como se ele pudesse ser obtido da mesma forma que as ciências naturais.

Percebemos, assim, a influência da percepção da história como destino também no ânimo jurídico, na medida em que o direito está vinculado aos propósitos do príncipe de ordenar a natureza, entendida como história, controlando-a, tal como é mostrado no drama barroco.

O desejo comum é o de estabilizar a natureza, silenciando-a em um modelo, no qual procura-se antever os resultados, extinguindo-se o elemento surpresa. A tentativa é a de se eliminar o sofrimento, na busca profana de solucionar o caos imperante nos períodos históricos de decadência, pois “[...] como declínio, e somente com ele, acontecimento histórico diminui e entra no teatro” (BENJAMIN, 1984, p. 201), nas tantas formas de encenações que reconhecemos, sejam elas legítimas ou não.

A racionalidade jurídica desse período teve fiel representação em Hugo Grócio (1583-1645), cuja obra orientou-se em direção ao rigor dedutivo e demonstrativo, com o qual o autor pretendeu construir seu método. Nos anos seguintes, Pufendorf, Espinosa, Leibniz e Cristian Wolff permaneceram concordantes com esse mesmo proceder.

Trata-se de um pensamento desenvolvido ao redor de um conceito de racionalidade triunfante que prefigurava a autonomização da normatividade jurídica.

Nesse sentido, Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) projetou seus estudos de forma a defender o cálculo lógico ao invés de argumentos verbais incapazes de assumir uma característica universal. A razão, para ele, deveria estar comprometida com uma dupla função, a saber, deveria revelar o que poderia haver de insuficiente na compreensão do método jurídico, bem como, ser a base por cima da qual se projetaria o conteúdo do direito.

Discípulo de Leibniz, Cristian Wolff (1679-1754) também posicionou-se contra as modalidades de irracionalismo, de maneira a qualificar a

estrutura normativa por seu valor uno e integral. Na mesma direção apontada pelos demais, esse autor tornou absoluta a racionalidade.

No jusnaturalismo de então, merece destaque Samuel Pufendorf (1632-1694). Sua contribuição foi condizente com o espírito da época, tanto assim que o seu pensamento condensou-se na esperança de dar ao universo jurídico uma forma racional e sistemática, num impulso de rigorosa cientificidade, valendo-se, com esse propósito, não apenas do método racional, mas também da pesquisa experimental que deveria complementá-lo.

Temos, portanto, com as diversas correntes que se seguiram a partir das considerações desses pensadores, a projeção de um racionalismo triunfante na satisfação de si mesmo.

No início da Idade Moderna, o direito natural vinha, então, como agrupamento de leis referentes às condutas humanas, que estando em paralelo com as leis universais, ficariam da mesma forma inscritas na ordem do universal. Consequentemente, o acesso a elas só poderia ser assegurado pela razão. Não é o homem quem formula o direito, mas cabe exclusivamente a ele a capacidade de encontrá-lo.

Da posterior evolução desse princípio, temos, progressivamente, o direito natural desprendendo-se de sua participação na ordem cósmica, para prestar seu papel de instrumento regulador da vida em sociedade.

Enfim, foram mitologias criadas pela mente humana, inebriada em suas luzes. Imagens do mosaico racionalista, que pretendendo a verdade no mundo do conhecimento, delinearam novos dogmas obcecados em sua autoconfiança geométrica.

4 Constelação barroca e sua atualização

O drama barroco pode, assim, ser compreendido como ideia, do que decorre a dimensão intemporal que certamente possui. Ora, essa caracterização é essencial para que possamos admitir sua atualização na

história. Pensado, então, como ideia, o drama barroco relaciona-se com o séc. XVII de forma independente, expliquemos seguindo a analogia de Benjamin, segundo a qual, “[...] as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 56), ou seja, a partir do termo “constelação”, não conseguimos chegar a nenhuma conclusão definitiva sobre o movimento das estrelas, sua origem, suas leis, sendo sua própria existência de todo independente da ideia em questão, do que resulta que a constelação pode repetir-se no espaço infinitamente, sobrevivendo às estrelas.

Mas já que é assim, de que forma poderíamos mensurar a vinculação das ideias com os fenômenos? Refletindo sobre esta pergunta que, para Benjamin, é essencial, temos a resposta oferecida pelo próprio autor, de forma a se pensar a ideia como universal, condição esta que nos permite considerá-la como interpretação objetiva dos fenômenos. Assim sendo, se o séc. XVII existe independentemente do drama barroco, isso não nos impede de interpretá-lo como um conjunto de representações, fornecendo-lhe uma carga de significação que por aproximá-lo da ideia consegue salvá-lo no abrigo concedido no intemporal. Neste mesmo raciocínio, o drama barroco também é favorecido, afinal de contas, desenvolvendo, por nossa conta, a analogia benjaminiana, a constelação depende das estrelas para receber delas iluminação, por isso que sem os fenômenos as ideias são obscuras e carecem de representação.

A ideia do drama barroco, então, aparece no séc. XVII, mas não exclusivamente nele. As características percebidas nos autores desse período são também encontradas, por exemplo, no drama expressionista. Essas características que foram definidas por Benjamin, tomando de empréstimo as observações de Victor Manheimer, feitas em 1904, de acordo com o qual:

Interiormente vazios ou profundamente convulsionados, exteriormente 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 [...] (*apud* BENJAMIN, 1984, p. 77).

As afinidades presentes nos dois gêneros literários podem ser compreendidas como reflexivas da forma como o próprio tempo histórico era pensado, do que decorre mais uma vez o enigma do ciclo e da repetição, pois não estando as ideias presas a um determinado contexto, as atualizações que delas fazemos demonstram que, de certa forma, estamos vinculados ao passado e, por esse mesmo motivo, quando pudermos redimi-lo também o presente se beneficiará.

Para Benjamin, não apenas o barroco, mas também o expressionismo emergiu de um contexto histórico marcado pela decadência, de forma que o intérprete desses acontecimentos, o poeta-escritor, reproduz num estilo violento, a violência que experimenta em sua vida. Trata-se, portanto, de um processo de exteriorização do caos que encontra dentro de si, muito embora também fosse verdadeiro dizer que, pela escrita, o poeta interioriza todo o caos que encontra no contexto que o envolve, razão pela qual sua arte emerge como necessidade. Nas palavras do autor, temos que: “Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um fazer artístico, que de um inflexível querer artístico.” (BENJAMIN, 1984, p. 77).

Para ilustrar a assimilação do expressionismo, podemos recorrer a Franz Kafka, aliás, fazer isso é seguir os passos indicados por Benjamin, quando no texto escrito para homenagear o autor pelo décimo aniversário de sua morte, fez a representação de sua obra, a partir da comparação com os quadros de El Greco, pintor do séc. XVII, encarado como padroeiro dos expressionistas, mostrando como ambos são parecidos na produção alegórica, na encenação, cada qual em sua esfera, do espetáculo do mundo, ressaltando o aspecto fragmentário e confuso da realidade e, portanto, também de seu estilo (BENJAMIN, 1994a).

Na obra kafkiana, o direito ocupa certamente uma posição de destaque, na medida em que pode ser associado à dimensão da culpa, do desti-

no inexorável, mas, sobretudo, de uma força imanente que atua em conluio com o destino, pela inexistência de possibilidade de fuga, de forma que sendo a sujeição inevitável, a esperança, se houver, abriga-se fora desse mundo, sendo inútil todo esforço para acessá-la.

Na dimensão do direito natural, estudada anteriormente a partir da influência cartesiana no jusnaturalismo, a lei não escrita coincide com esse cenário misterioso, no qual o réu é acusado sem saber o porquê ou por quem. A pena aparece, então, como elemento catalisador da culpa sempre presumida.

Em Kafka, segundo Benjamin, a jurisdição “[...] remete a uma época anterior à lei das doze tábuas, a um mundo primitivo, contra a qual a instituição do direito escrito representou uma das primeiras vitórias” (BENJAMIN, 1994a, p. 140). Nem por isso, entretanto, a situação tornou-se melhor ou mais acolhedora, pois, para esse autor, “[...] o direito escrito existe nos códigos, mas eles são secretos, e através deles a pré-história exerce seu domínio ainda mais ilimitadamente.” (BENJAMIN, 1994a, p. 140).

A obra de Kafka demonstra assim a construção do direito na esfera de influência barroca, fornecendo-nos um indicativo da atualidade dessa ideia, verdadeira para esse autor e igualmente lúcida para nós, por isso buscarmos nesse período os fundamentos da nossa própria época.

Vivenciamos a frustração kafkiana perante um modelo jurídico que pretendendo emergir como solução profana não teve êxito na concessão de respostas positivas duráveis. O ser humano descoberto da condição que outrora o exaltava, enfrenta a percepção de sua fraqueza, dos seus medos perante uma natureza que permanece, embora todos os esforços, desconhecida. Por isso sentir-se confuso, diante de tantos obstáculos interpostos a essa tarefa, grandiosos demais para um pensamento revelado em suas tramas facilmente corruptível.

Caminhos percorridos pelo cumprimento de revelações provenientes de intuições religiosas ou minuciosamente definidos pelo cálculo matemático endereçaram-se a respostas ingênuas, quando apreciadas valendo-se da

memória. Mais do que a análise das respostas, não se consegue um julgamento claro sequer sobre a coerência das perguntas, uma vez que os contextos em que elas emergiram já não estão presentes da mesma forma. Talvez tenha-nos faltado determinação para encontrá-las, uma vez que lançamos projetos e os encerramos, sem ter certeza sobre sua efetiva realização, havendo ainda a possibilidade de que estejamos mesmo fadados a uma procura desprovida de fim, até porque, caso houvesse um término, aceitaríamos a noção de que a história é uma linha reta passível de extinguir-se.

De toda forma, com o estudo do drama barroco, Walter Benjamin, nosso alegorista, nos proporcionou a imersão simultânea no universo do séc. XVII e do séc. XX, nas décadas que marcaram o período entre guerras. Descrevendo-nos um tempo que desaba em ruínas, inóspito para os santos redentores. Benjamin, nosso anjo, nos ensinou como redimir o presente, a partir da contemplação das imagens que nos antecedem, vencendo a tempestade do progresso. Trata-se de contemplação ativa, pois na criação alegórica o que se faz é obra divina, cabendo-nos, por isso, o exercício da salvação.

No direito, a justiça não é transcendente, como nos ensinou Kafka. Ilusório é todo conhecimento que pretender livrar-nos do mal do mundo, porque, em última instância, mesmo esse mal é um saber alegórico, elaborado pelo próprio homem, seguindo-o na transitoriedade. Trata-se, portanto, de uma criação da mente que com ela se extingue. O direito, abrigo das significações, protege-nos produzindo também outras variedades alegóricas, entre as quais, a espada da Themis, imagem indicativa do poder e do controle da sociedade.

Ora, nesse tempo abandonado pelos deuses, o que pode existir além das alegorias? Essa resposta não nos é concedida por Benjamin e com isso o enigma do ciclo nos embaraça com a insistência do seu retorno, encerrando-nos na expectativa de sua equação pelo uso dos materiais potencialmente úteis para seu cálculo, espalhados pelo chão aguardando a serventia igualmente alegórica que pudermos lhes conceder, rompendo-se, desse modo, dialeticamente com o tempo cíclico, a partir do instante em que experimen-

tarmos a rememoração, por meio da qual se possam enfrentar os desafios presentes encerrados no passado, completando-se, enfim, a tarefa de nosso anjo, despertando os mortos e recolhendo os destroços, redimindo o presente, quando se atenta para os apelos do passado.

The baroque idea as law and literature in Walter Benjamin's work

It is intended to study in this article the relation between law and literature, based on the work *The Origin of German Tragic Drama – Trauerspiel*, by Walter Benjamin, in order to think how the baroque idea, marked by loss of transcendence and by profane solutions for the Prince's conduct, has influenced both the 17th and the 20th centuries, given the similarities that allow mutual remembrance.

Key words: Allegory. History. Immanence. Law. Literature. Modernity.

Notas

1. Sobre o movimento dos planetas, descreve Platão: “O ateniense: Se descrevermos ambos como movendo regular e uniformemente num lugar idêntico, em torno das mesmas coisas e relacionados às mesmas coisas, de acordo com uma única regra e sistema – a razão, nomeadamente, e o movimento revolvente em um lugar (assemelhado ao revolver de um globo giratório) – jamais nos arriscaremos a nos condenarmos à inabilidade para construir belas figuras de linguagem”. (PLATÃO, 1999, p. 416).
2. Sobre a divindade dos planetas, descreve Platão: “O ateniense: No que diz respeito a todos os astros e a Lua, e no que tange aos anos, meses e todas as estações, o que nos caberia fazer senão essa mesma afirmativa, a saber, que já que ficou demonstrado que são todos movidos por uma ou mais almas, que são dotadas de todas as virtudes, declararemos que essas almas são deuses, seja porque atuam de qualquer outra forma que se o queira. Será possível encontrar alguém que admita essa causalidade e, todavia, negue que ‘tudo está repleto de deuses’? (PLATÃO, 1999, p. 418).
3. Conforme Werner Jaeger: “É certo que antes de Platão a língua grega não usa o termo *cosmos* neste sentido de ordem legal interior da alma; conhece, porém, o adjetivo *kosmios*, para exprimir uma conduta refletida e disciplinada. Também a lei de Sólon falava de *eukosmia* da conduta pública dos cidadãos e principalmente da juventude.” (2003, p. 678).
- 4 Conforme Platão: “O ateniense: Se, meu bom senhor, estamos na iminência de afirmar que todo o curso e movimento do céu e de tudo que ele contém detêm um movimento

semelhante ao movimento, à revolução e aos raciocínios do intelecto e procedermos de maneira idêntica, claramente teremos que afirmar que a melhor alma governa a totalidade do universo e o conduz em seu curso, que é o do tipo descrito [e perfeito como ela].” (PLATÃO, 1999, p. 415).

5. Id. Tese II sobre o conceito de história (LÖWY, 2005, p. 48).
6. Id. Tese VI sobre o conceito de história (LÖWY, 2005, p. 65).
7. Id. Tese VI sobre o conceito de história (LÖWY, 2005, p. 65).
8. Na obra de Proust, “No caminho de Swann”, o autor descreve uma série de lembranças desencadeadas pela degustação de biscoitos *madeleines*, como podemos apreender do seguinte trecho: “[...] levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de *madeleines* [...] Certamente, o que palpita desse modo dentro de mim deve ser a imagem, a lembrança visual, que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até mim.” (2003. p. 48-49).
9. Em uma conversa com seu grande amigo Scholem, importante aspecto do pensamento benjaminiano foi revelado, como se apreende da seguinte passagem: “Naturalmente, tudo isso estava bastante relacionado com seu interesse pela filosofia da história. Discutimos a esse respeito durante uma tarde inteira, no tocante a uma difícil observação sua de que a sucessão dos anos podia ser contada, mas não enumerada. Isso nos levou ao significado de sequência, número, série e direção. Será que o tempo, que certamente é uma sequência, tem também uma direção? Respondi que não tínhamos meios de saber se o tempo não se comporta como certas curvas que demonstram uma sequência constante em todos os pontos, mas não têm uma tangente em ponto algum, ou seja, não tem uma direção determinável. Discutimos se os anos, como os números, seriam intercambiáveis, assim como são enumeráveis.” (SCHOLEM, 2008. p. 41).
10. De acordo com o dicionário, a palavra *Spiel* é definida como: 1. jogo, partida, brincadeira. 2. apresentação teatral, peça, atuação artística. 3. execução de música. (KELLER, 2002. p. 258).
11. Também de acordo com o dicionário, por *Trauer* temos: 1. tristeza, dor. 2. luto. (KELLER, 2002, p. 273).
12. Referência à produção conjunta da obra “Dialética do esclarecimento”, por Adorno e Horkheimer (1985).
13. “[...] le Prince développe toutes les virtualités de l'État par une sorte de création continue. Le Prince est le Dieu cartésien transposé dans le monde politique.” de ATGER, Frédéric. *Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social*. Thèse pour le doctorat. Nîmes, 1906, p. 136 *apud* BENJAMIN, 1984, p. 119.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DESCARTES, R. Discurso sobre o método: para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências. In: *Discurso sobre o método*.

DESCARTES _____. 3. ed. Tradução de Jacó Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril, 1983. (Os pensadores).

HOBBS, T. *Leviatã*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

JAEGGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003

KELLER, A. J. *Michaelis: dicionário escolar de alemão*. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

PLATÃO. *As leis*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003

SCHOLEM, G. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, Natan Nobert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

▼ recebido em 28 set. 2010 / aprovado em 2 nov. 2010

Para referenciar este texto:

PAULINO, V. J. A. A ideia barroca como direito e literatura na obra de Walter Benjamin. *Prisma Jurídico*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 489-508, jul./dez. 2010.