

PLENITUDE E CARÊNCIA: a dialética do fragmento

Maria Lucia Guimarães de Faria¹

(UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil)

RESUMO: O ensaio apresenta o fragmento como uma manifestação original do pensamento, cotejando duas concepções contrárias acerca da natureza da expressão fragmentária. Primeiramente, investiga-se a contribuição de Friedrich Schlegel para quem o fragmento, longe de exprimir uma imperfeição, capta a centelha primordial de um pensar em gestação. Há na consciência humana uma tendência inata ao fracionamento. O fragmento, além de denunciar a quimera da unidade, traduz a desconfiança de Schlegel quanto ao ideal de totalidade dos sistemas filosóficos. Em posição oposta coloca-se Walter Benjamin, para quem o fragmento é a representação nostálgica de um mundo em ruínas. A ruína é o fragmento morto, o que sobrou da vida após o exercício da história. A fragmentação consuma-se na produção do cadáver, passaporte para a alegoria.

PALAVRAS-CHAVE: fragmento – dialética – ironia – ruína alegórica – cadáver

ABSTRACT: The essay presents the fragment as an original manifestation of thought, comparing two contrary conceptions on the nature of fragmentary expression. First, we investigate the position of Friedrich Schlegel, to whom fragment, far from enunciating an imperfection, grasps the primordial sparkle of pregnant thinking. Human consciousness exhibits an inherent tendency to fracture. Fragment, besides divulging the chimera of unity, conveys Schlegel's distrust of systematic philosophy's pretention to totality. In an opposite field stands Walter Benjamin, who sees fragment as the nostalgic representation of a world in ruins. A ruin is a dead fragment, what remains of life after the exercise of history. Fragmentation accomplishes itself in the production of the corpse, passage to allegory.

KEYWORDS: fragment – dialectics – irony – allegorical ruin - corpse

O fragmento é uma originalíssima forma de expressão artística. Longe de exprimir uma imperfeição ou uma manifestação rudimentar do pensamento, constitui uma representação concreta de um pensar em gestação, que se move entre o finito e o infinito, entre um caos de idéias, lembranças, associações, intuições, reminiscências e descobertas,

¹ Pós-doutoranda pela Faperj vinculada ao Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, onde vem atuando como Professora Colaboradora de Teoria Literária e Literatura Comparada. Doutora em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ e Mestre em Teoria da Literatura pela UnB (Universidade de Brasília). Foi uma das organizadoras do livro *Veredas no sertão rosiano*, publicado em 2008 pela 7letras.

e um novo cosmos que se busca alcançar. Intrinsecamente anti-dogmático, avesso à cadeia lógico-dedutiva que solidifica os sistemas filosóficos, o fragmento respira como um embrião, uma forma viva inquieta, sempre em vias de ser, eternamente em véspera de consumir-se. Realizando-se na fronteira entre o entusiasmo da reflexão poética e a angústia de uma meta sempre fugidia, o fragmento reúne dialeticamente o ardor de um pensamento em demanda da perfeição e a dor de nunca chegar a perfazer-se. A dor, contudo, se revela o acicate para renovadas investidas, de modo que o pensar fragmentário não se esgota, retirando de sua carência o estímulo para a plenitude.

A expressão fragmentária advém da percepção de que há na consciência uma primordial tendência para o fracionamento, um pendor original para a fragmentação. A unidade é uma quimera, a totalidade orgânica, uma postulação idealista, a coesão e a uniformidade psíquicas são construções da inteligência para se haver com o turbilhão de idéias, sensações e emoções que compõem cada fração de segundo da vida mental. Quando apreendemos o mundo, exterior ou interior, quando pensamos, quando criamos, fazemo-lo por fragmentos. O fragmento é o único modo de expressão que preserva a centelha da intuição original. O homem é o ser finito com ânsia de infinito. Toda representação implica finitude e impõe limitações concretas, mas o que busca exprimir-se é nada menos que o absoluto. Nesse acoplamento impossível, o infinito atua como linha de fuga, denunciando a imperfeição da forma. Se o absoluto não pode ser representado em si mesmo, o ponto de enlace entre o finito e o infinito é o quase-representável, que se apresenta como parcial e provisório, estação de troca, mero indicador de uma presença continuamente em processo de montagem e desmontagem. A forma que admiravelmente se presta a esta quase-representabilidade é o fragmento. Contudo, um fragmento não subsiste sozinho. A obra fragmentária se realiza como uma “coroa de fragmentos” (SCHLEGEL, *Athenäum*, 77) (1), como um “mosaico” (BENJAMIN, 1984, p. 50), pois o fragmento só se potencializa graças à ressonância do conjunto. Cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer, aprofundar, amplificar todos os demais que o acompanham nesta sintaxe livre, alimentando a dinâmica de uma reação em cadeia.

Como forma artística de expressão, o fragmento foi utilizado segundo mundividências diferentes, que oscilam entre os pólos da plenitude e da carência. O presente trabalho apresenta duas contribuições ao que se poderia chamar uma *poética do*

fragmento. Primeiramente, na seção intitulada “O fragmento como plenitude”, tratamos de Friedrich Schlegel, para quem o fragmento, longe de ser signo de incompletude, é a única forma capaz de captar o vigor propulsivo do pensar filosófico. Tal é, segundo ele, a amplitude do fragmento que ele chega a afirmar que os fragmentos seriam a verdadeira forma da filosofia universal. Na segunda seção, “O fragmento como carência”, apresentamos a concepção de Walter Benjamin, que vê no fragmento a forma de expressão de um mundo em ruínas, dolorosamente cindido em estilhaços. O fragmento deixa de ser percebido como a fração de um excesso e passa a ser concebido como o emblema de uma carência. Representação da dor, da impotência e do fracasso, o fragmento é a perfeita alegoria de um mundo que perdeu a aura.

1. O fragmento como plenitude

Friedrich Schlegel (2) elegeu o fragmento como forma privilegiada de expressão. A leitura de um fragmento schlegeliano é uma experiência ímpar, que joga o leitor no meio de um turbilhão de idéias, pensamentos, referências e relações, sem preparação prévia e sem o estabelecimento claro de direções e objetivos. O poder de lançar diretamente no centro do redemoinho é precisamente a originalidade do fragmento, da qual advêm a sua fulgurância, o seu dinamismo, a sua pulsação tão característica, que nos comunicam a impressão de um ser vivo em gestação, eternamente deveniente.

A filosofia de Schlegel, que se apresenta como um “caos de fragmentos”, é tanto mais surpreendente, porque surge num momento em que todos os esforços filosóficos estão voltados para a completude e o acabamento sistemático da crítica kantiana. Enquanto filósofos da envergadura de Fichte dedicam-se a fundar integralmente as bases da sistematização total do conhecimento, preenchendo as lacunas deixadas por Kant, Schlegel, cujo ponto de partida é o mesmo, toma um caminho totalmente inesperado e pretende dar uma resposta consistente ao problema, afirmando que “a verdadeira forma da filosofia universal são fragmentos” (A 259).

Uma afirmação tão insólita origina-se, em primeiro lugar, da clara percepção de que há na consciência humana, indissociavelmente entrelaçada com a sua suposta unidade, uma tendência inata à fragmentação. Portanto, o que a Schlegel claramente se afigura é que as teses da unidade e da divisibilidade não se contradizem excludentemente,

mas se condicionam mutuamente, constituindo os extremos entre os quais oscila a reflexão crítica, segundo a operação que Fichte denominou de “alternância ou determinação recíproca”, expressa em A 434: “Deve então a poesia ser pura e simplesmente dividida? Ou permanecer una e indivisível? Ou alternar entre separação e vínculo?” Esta oscilação entre pólos simétricos e opostos decorre de uma ambivalência inerente ao próprio eu, que Schlegel enuncia nos seguintes termos: “se, ao refletir, não nos podemos negar que *tudo está em nós*, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que *somos somente um pedaço de nós mesmos*” (3). O sujeito não é senão uma fratura, uma fração, um fragmento de si mesmo, que se destaca do todo, mas, ao mesmo tempo, o pressupõe e aspira retornar à unidade do “proto-eu”. “De mim, de todo meu eu, não posso dar outro *échantillon* que um tal sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um”: é nestes termos que se define Schlegel em carta enviada ao irmão, August Wilhelm Schlegel, datada de 17 de dezembro de 1797. A escolha do fragmento como forma de expressão não é, portanto, arbitrária, mas decorre da constatação filosófico-ontológica de que é a única compatível com a fragmentação originária do próprio eu.

Se a opção pelo fragmento presta-se a exprimir o caráter fragmentário da consciência, ela também denuncia a desconfiança de Schlegel quanto ao ideal de sistematicidade mediante o qual a filosofia buscava adquirir foros de ciência. O fragmento permite libertar a filosofia de seu aparato artificial e tecnicista, apreendendo o saber no vigor original com que se manifesta ao espírito, e propondo uma forma dialeticamente intermediária, a meio caminho entre a assistematicidade anárquica e a sistematicidade totalitária, de modo a resolver o impasse concisamente expresso em A 53: “Quem tem um sistema está espiritualmente tão perdido quanto quem não tem nenhum. É preciso justamente vincular as duas coisas”, idéia reiterada em I 74, segundo a dinâmica da reverberação do conjunto, que anima o pensar fragmentário: “Vinculem os extremos e terão o verdadeiro meio!”

Exatamente por apontar para múltiplas direções e por constituir uma espécie de embate instantâneo de posições antagônicas, o fragmento comporta-se como um ser vivo propulsivo, que não cessa de retomar os seus questionamentos, e, por isso, jamais se consoma, comprazendo-se na busca de novas questões que suscitem soluções

impensadas: “Pode-se somente vir a ser, não ser filósofo. Tão logo se acredita sê-lo, se deixa de o vir a ser”, enuncia Schlegel em A 54, em consonância com o pensamento de Schleiermacher, citado em A 334: “aquilo que ainda não pode ser tem ao menos de permanecer sempre em devir”. Em A 22, Schlegel sustenta que “um projeto é o germe subjetivo de um objeto em devir”, sendo que projetos são “fragmentos do futuro”. Um projeto completo tem que ser, ao mesmo tempo, inteiramente subjetivo e objetivo: subjetivo, por ser original e somente possível naquele espírito; objetivo, por ser física e moralmente necessário. Sendo transcendental aquilo que se refere ao vínculo do ideal e do real, Schlegel conclui que “o sentido para fragmentos e projetos é o componente transcendental do espírito histórico”, ou seja, a condição de possibilidade do futuro.

A grandeza do fragmento reside, portanto, em sua deveniência, garantia de sucessivas plenitudes instantâneas, que, embora passageiras, compõem todos mais harmônicos e solidários do que muitas obras supostamente coesas: “Muitas obras apreciadas pelo belo encadeamento têm menos unidade que uma diversificada porção de achados que, animados apenas pelo espírito de um espírito, apontam para uma meta única” (L 103). A ambicionada unidade não advém da mera soma de idéias, que muitas vezes se agregam de modo forçado e antinatural apenas para dar uma impressão de totalidade, o que acarreta grande prejuízo das partes efetivamente sólidas, que submergem sob “remendos coloridos”, necessitando de uma dissecação para virem à luz, e perdendo, com isso, o “frescor da primeira impressão”. Uma obra fragmentária, por outro lado, pode apresentar uma solidariedade harmônica, fundada, não numa unidade unitária e estática, que prefigure e condicione os seus desdobramentos, mas numa unidade unificante e dinâmica, oriunda de um princípio norteador que, embora móvel e múltiplo, singulariza aquele espírito particular como o seu gênio poético-pensante.

É por não conduzir-se dialeticamente, mas aferrar-se a princípios inertes e imbuir-se de inatingíveis ideais de unidade, que a filosofia é criticada em A 43: “A filosofia ainda caminha demasiadamente em linha reta, e ainda não é suficientemente cíclica”. Em outras palavras, a filosofia não sabe corresponder à solicitação estrutural do princípio da ironia, que se define, em A 51, como “a alternância constante entre autocriação e autoaniquilamento”. O pensamento deve saber nadificar-se para poder plenificar-se: “É no entusiasmo do aniquilamento que primeiro se revela o sentimento da criação divina.

Somente no meio da morte se acende o clarão da vida eterna” (I 131). A ironia é o verdadeiro princípio articulador do pensamento de Schlegel: “Ironia é a forma do paradoxo” (L 48), e o paradoxo é a mais autêntica expressão da vida:

“Quem tem sentido para o infinito e sabe o que quer com isso, nele vê o produto de forças que eternamente se separam e se mesclam, entende ao menos quimicamente seus ideais e diz, quando se exprime decididamente, puras contradições” (A 412).

Em seus *Philosophische Lehrjahre. Fragmente zur Philosophie*, Schlegel afirma que “tudo o que é um pouco valoroso tem de ser, ao mesmo tempo, isso e o oposto” (II, 633, p. 82, apud *O dialeto dos fragmentos*, p. 173), e explica, em A 39: “Os pensamentos são, em sua maioria, apenas perfis de pensamentos. É preciso invertê-los e sintetizá-los com seus antípodas”. A ironia schlegeliana origina-se das forças contraditórias que se debatem no espírito humano e decorre “da consciência clara da eterna agilidade do caos infinitamente pleno” (I 69). O caos é a matéria plástica, multiplamente metamorfoseável, que promove o pensar fragmentário. Contudo, adverte Schlegel em I 71: “Somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo”. Ora, a ironia é precisamente o elemento estrutural que permite assimilar o caos, e o fragmento é a única forma de expressão capaz de enformá-lo num cosmos instantâneo. A ironia é o olhar dialético de Schlegel, e o fragmento é a sua voz, que busca a consonância da dissonância. Fundamentalmente, a ironia é a capacidade humana de se haver com a cisão originária do próprio eu, e dela mesma haurir a suprema harmonia do espírito: “É justamente nos elementos conflitantes que se mostra mais divinamente a harmonia interna do espírito” (A 310).

O paradoxo supremo reside na interpenetração dinâmica do finito e do infinito: a intuição do infinito surge na alma do homem, que não é senão fração, fragmento, finitude radical. A ironia não consiste propriamente na mera percepção do antagonismo, mas provém do volteio subsequente do refletir: se, por um lado, não pode haver acordo entre o finito e o infinito, por outro lado, a existência do indivíduo que o percebe já é a concretização deste acordo impossível, de tal maneira que a possibilidade do intercâmbio entre o finito e o infinito nasce, precisamente, da meditação de sua impossibilidade.

O diálogo entre o finito e o infinito já comparece na distinção estabelecida entre *fragmentos* e *idéias*, em carta endereçada ao irmão, em que relata estar escrevendo uma nova leva de pensamentos para a revista: “Não são propriamente fragmentos, pelo menos

não na maneira antiga”. E, mais tarde, ele define: “Aqui estão as Idéias, pois é assim que, com mais propriedade, as quero denominar” (SCHLEGEL, 1997, nota 1, p. 209). A diferença entre fragmentos e idéias se compreende justamente na perpétua tensão entre finito e infinito, que estimula e dilacera o espírito humano. Fragmentos são microcosmos onde o todo está dialeticamente contido em todas as contradições, ambiguidades e paradoxos que cindem a consciência do homem. Idéias são “pensamentos infinitos, autônomos, sempre móveis em si, divinos” (I 10). A idéia não sofre o agônico embate do ardor e da dor, característica do fragmento, em que o pensamento, em seu ímpeto, projeta-se rumo ao infinito em demanda do todo perfeito, mas choca-se com seus próprios limites e luta para superá-los num contínuo aprofundar-se. Espécie de lampejo de Deus, centelha divina, a idéia é um súbito acontecer, em que o homem, por um instante, como que iguala Deus em seu pensar infinito. O fragmento, portanto, assinala a radical finitude do homem, enquanto a idéia aponta a infinitude potencial de seu espírito. Na conjunção harmônica do fragmento e da idéia, na constante alternância do infinito caos e do finito cosmos, revolve-se e resolve-se o pensar schlegeliano.

O produto mais puro e direto da ironia é o chiste: “Chiste é espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária” (L 9). É o perfeito vínculo entre o fragmento e a ironia. A palavra portuguesa *chiste* traduz apenas parcialmente a riqueza do alemão *Witz*, equivalente do inglês *Wit*. Num livro inteiramente dedicado a este conceito, *The Triumph of Wit*, Robert Bernard Martin cataloga diversas definições para o termo, cuja reunião amplifica o entendimento do *Witz* schlegeliano e delinea o âmbito em que se potencializa o fragmento. Schopenhauer, por exemplo, define-o nos seguintes termos: “Quando dois ou mais objetos reais, representações da percepção ou da intuição, aparentemente muito diferentes, são arbitrariamente identificados na unidade de um conceito que os entrelaça, esta espécie do lúdrico chama-se *wit*” (MARTIN, 1974, p. 20/1). Para Leigh Hunt, *wit* pode definir-se como a justaposição arbitrária de ideias dissimilares, com o propósito de assimilação, contraste ou ambos (*ibidem*, p. 22).

Martin, citando artigos publicados no *British Quarterly Review*, de 1872, afirma que o verdadeiro resultado do *wit* é o prazer, pois o efeito que se segue a uma comparação surpreendente é um choque de agradável surpresa, como se “uma divisória em nosso intelecto fosse subitamente implodida, fazendo cintilar reunidas coisas

originalmente incompatíveis” (*ibidem*, p. 43). Tuxton formulou o princípio básico do *wit* como aquilo que revela, de maneira paradoxal, a real congruência entre dois ou mais termos que parecem inconciliáveis à primeira vista, de modo que *wit* é afinal conhecimento (*ibidem*, p. 45). Guimarães Rosa propõe uma definição lapidar para o chiste: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1979, p. 3).

Leslie Stephen chama atenção para o caráter elétrico do *wit*, que lampeja quando um circuito do pensamento é inesperadamente concluído (MARTIN, 1974, p. 87). Schlegel confirma a “eletricidade” do *wit*: “Chiste é uma explosão do espírito estabilizado” (L 90). O *Witz*, portanto, é o catalisador onipresente no trabalho combinatório que produz o fragmento, visto agora como uma coalescência original que revela um ângulo novo, uma face insuspeita, denunciando a insuficiência do verbo e da própria finitude, pelo acoplamento inopinado de conceitos desarmônicos:

“Um achado chistoso é uma desagregação de elementos espirituais, que, portanto, tinham de estar intimamente misturados antes da súbita separação. A imaginação tem de estar primeiro provida, até a saturação, de toda espécie de vida, para que possa chegar o tempo de a eletrizar de tal modo pela fricção da livre sociabilidade, que a excitação do mais leve contato amigo ou inimigo possa lhe arrancar faíscas fulgurantes e raios luminosos, ou choques estridentes” (L 34).

Como forma superior de expressão da agilidade do pensamento irônico, em que se combinam a consistência, a precisão e a perspicácia com o intuito de apreender conjuntamente a totalidade da vida humana, o chiste absorve moral, religião, poesia e filosofia em seu caldeirão dialético e finalmente adquire foros de universalidade. É o fragmento na plenitude de sua genialidade.

Schlegel recusava a idéia de um todo totalitário, que se estagnasse num “sistema” estabilizado. Entretanto, ele aspirava a um todo mais abrangente, que integrasse poesia e filosofia, arte e ciência. Apresentando-se como todos instantâneos, ou instantâneos do todo, os fragmentos atendem à solicitação deste anseio, na medida em que constituem o coroamento, ainda que temporário, de um embate de pensamentos, que alcançam um repouso vibrado, como um caos momentaneamente detido no ímpeto de se ultrapassar: “Você presume algo mais alto também em mim e pergunta por que me calo justamente no limite? - Isso ocorre porque o dia ainda amanhece” (I 134).

A ironia schlegeliana, magistralmente cifrada nos fragmentos, é a tensão dialética do entusiasmo lírico, que aspira ao infinito, e da reflexão crítica, que se realiza no finito. O homem nunca deve recusar plenificar-se no finito, pois este é o único caminho para expandir-se ao infinito. O infinito só se atingirá mediante um mergulho radical no finito; o cosmos só há de arrancar-se aos turbilhões do caos: “A razão nada mais é do que um eterno auto-determinar-se ao infinito” (I 131). A grande originalidade do fragmento reside, portanto, na simultaneidade de caos e cosmos, na interpenetração dinâmica de finito e infinito, na contemporaneidade instantânea da plenitude de um pensamento auto-propulsivo e da inevitável limitação decorrente da finitude radical do conhecimento humano. A única forma de expressão para o eu múltiplo e multifacetado do homem, para a “pessoa”, concebida como o “germe de um gênio infinito”, para a consonância dissonante de vozes que convivem na consciência humana é, pois, o fragmento, schlegelianamente compreendido como um “diálogo”, na acepção socrática de um sentido sempre em véspera de ser apreendido.

A obra fragmentária, no entanto, não é confusa ou desordenada; ela é um caos do qual irrompe um mundo. Os fragmentos, por variadas que sejam as direções em que apontam, são engendrados por um pensamento norteador único, embora múltiplo, que se plenifica e se consoma na dialética da unidade e da multiplicidade. Incessantemente agenciando as forças propulsoras que a animam, a obra fragmentária não postula a sua unidade *a priori*, nem impõe a sua totalidade como um prédio morto. A unidade tem que ser desentranhada a cada instante, e a totalidade tem que perfazer-se sucessivamente, num esforço de reflexão crítica e num impulso de completude poética. Desta forma, a obra solicita o que ela mesma apregoa como ideal de formação: uma comunhão intelectual e espiritual, em que floresçam, em sua plenitude infinita, a “sinpoesia” e a “sinfilosofia” (A 112): “Um autor que quer e pode se abrir por inteiro, que nada retém para si e se compraz em dizer tudo o que sabe é, no entanto, deveras lastimável”, afirma Schlegel em L 37, ecoando as palavras de Fichte, que escrevera na primeira edição da *Doutrina da Ciência*:

“Em particular tenho por necessário lembrar que não quis dizer tudo, mas deixar também a meu leitor algo para pensar. Há vários mal-entendidos que seguramente prevejo e que com um par de palavras teria podido remediar. Mesmo esse par de palavras não disse, porque gostaria de favorecer o pensamento próprio” (SCHLEGEL, 1997, nota 22, p. 171).

O pensamento do todo a que aspira Schlegel, o todo como integração dinâmica de todas as faculdades e disposições humanas, em que interagem poesia, filosofia, moral e religião, e no qual ciência e arte são apenas o anverso e o reverso de um vigor único e original – este pensamento ainda é auroral, ainda engatinha:

“ainda apenas soletramos a maioria das ciências como segundanistas de liceu, e imaginamos ter chegado à meta quando podemos declinar e conjugar num dos muitos dialetos da filosofia, sem nada pressentir da sintaxe nem construir o menor dos períodos” (A 220).

Unir o entusiasmo lírico à inteligência filosófica a fim de que se possa atingir essa sintaxe integralizadora, idealizar e realizar simultaneamente, criar poeticamente e paralelamente refletir criticamente sobre o que se cria, entretecer estruturalmente o texto e o metatexto, fundar a linguagem, lançando as bases da metalinguagem, apreender ironicamente a vida, vendo no que é aquilo que não é e vice-versa, totalizar-se em cada fragmento, consumir a dialética do todo e das partes, compreendendo a parte como o todo punctualmente contido no ápice de si mesmo: estas são as propostas e exigências de Schlegel, que o credenciam como fundador da arte e da crítica contemporâneas.

2. O fragmento como carência

Existencialmente situado no pólo oposto ao de Schlegel, Walter Benjamin vê no fragmento o correlato objetivo das ruínas que lutuosamente compõem o mundo real. Mais do que forma de expressão, o fragmento é, para ele, a perfeita alegoria de sua alma dilacerada e a exata representação de sua concepção de um mundo estilhaçado e dramaticamente descontínuo. A melancolia, fundada em depressões pessoais, decepções profissionais, na marginalização sofrida, na opressão causada pelo pesadelo político-histórico, aliada a uma nostalgia consciente de si mesma, oriunda da insatisfação com o presente e fundamentada em alguma plenitude reminescente, perpassa toda a sua obra, e encontra adequada sintonia na mundividência subjacente ao drama barroco. Em consonância com a sua sensibilidade para o despedaçado, a sua obra realiza-se fragmentariamente, compondo um verdadeiro mosaico de reflexões pessoais, entremeadas de citações das mais diversas fontes, que funcionam como estilhaços de ideias, arrancadas de seu *habitat* original para ressurgir num novo contexto.

O primado do fragmentário sobre o sistemático, a constante retomada de temas, a passagem abrupta de um tópico para outro, a justaposição descontínua de “fragmentos de pensamento”, próprios ou alheios, o ritmo intermitente da reflexão – “ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade” – são características marcantes de *Origem do drama barroco alemão* (4), cujo princípio de composição recusa seguir um método filosófico coercitivo, preferindo corresponder dinamicamente à técnica da montagem, propondo uma espécie de tabuleiro de xadrez, cujas peças devem ser agenciadas e dispostas com o concurso do próprio leitor. Como ressalta Jameson, o pensamento de Benjamin é, ele mesmo, intermitente e alegórico, constituindo-se de um conjunto de planos paralelos e descontínuos de meditação, que se desdobram, à moda de Dante na *Divina Comédia*, em pelo menos quatro dimensões diferentes: a dimensão psicológica, a moral, a alegórica e a anagógica, substituindo-se a teologia pela política e convertendo-se a escatologia cristã numa escatologia terrena, na qual a salvação humana não se dá na eternidade, mas na história (JAMESON, 1985, p. 53/4).

De acordo com a concepção benjaminiana, o mundo é um campo de ruínas como alegorias da história coletiva, e um depósito de ossadas como alegorias da história individual. A ruína é o fragmento morto, nada além de resto, despojo, escombros, o que sobrou da vida após o exercício da história. Benjamin solidariza-se com um passado oprimido, com a história que deveria ter sido e não foi, com “tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado” (ODBA, p.188), faz suas as lágrimas milenares e sente agudamente o sofrimento pelo desmembramento que assolou a totalidade da experiência humana. Schlegel busca deliberadamente o fragmento, porque não quer o todo enquanto estabilização e negação do devir. Acossado pela melancolia, Benjamin percebe o fragmento como a ruína do todo, e o sentimento que ele lhe inspira, longe do entusiasmo auto-propulsivo de Schlegel, é a nostalgia pela perda irre recuperável de uma totalidade amada e sagrada.

A obra de Benjamin é dolorosamente marcada pelo penoso esforço em direção a uma integridade psíquica ou unidade vital que a situação histórica ameaça cindir a cada passo. Um mundo despedaçado, a experiência humana como uma sucessão desconexa de atos vazios, o caos como uma “confusão” da qual *não* irrompe um mundo, a vivência

terrena reduzindo-se à matéria sem espírito, a vampirização da alma, a cadaverização do corpo são visões que assombram o universo benjaminiano, a ponto de esmagar-lhe a consciência. Psicologicamente, o impulso para a unidade assume a forma de uma obsessão com o passado, e a memória se apresenta como a única possibilidade de recuperar esta unidade e compor uma imagem integrada de si mesmo. Sob o sortilégio de Proust, a quem traduziu, Benjamin tentou redescobrir o tempo perdido, através da evocação fragmentária de sua própria infância e do registro de sonhos, impressões e experiências isoladas, tarefa, entretanto, que não logrou levar a termo, redundando numa busca fracassada (JAMESON, 1985, p. 55). O fragmento benjaminiano é a expressão de um mundo radicalmente imanente, destituído de toda e qualquer transcendência, no qual a história representa-se adequadamente como um *Trauerspiel: Spiel*, espetáculo, porque a vida, privada de qualquer sentido último, não é mais do que jogo, ilusão, aparência; *Trauer*, luto, porque exprime a tristeza de um mundo sem teleologia, cujo enredo é um tecido de calamidades, injustiças e esartejamentos sucessivos (ODBA, p. 32), que culminarão numa catástrofe derradeira, na qual o homem será aniquilado pelo destino. Hamlet é a mais dramática e completa representação desta melancolia patológica, que se manifesta exteriormente como uma indecisão existencial, cujo saldo trágico é a morte reles, desprovida de qualquer perspectiva transfiguradora.

Para Walter Benjamin, a alegoria não é um modo de ilustração, mas uma autêntica forma de expressão (ODBA, p. 184), na qual “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (ODBA, p.196/7). O alegorista diz “paraíso”, mas quer significar “cemitério”, fala em harpa e quer representar o machado do carrasco, mostra uma mulher para significar a caveira e, na figura de um velho, representa o tempo que tudo destrói. A alegoria é o modo de expressão compatível com um mundo no qual as coisas divorciaram-se dos significados: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (ODBA, p. 200). A palavra afastou-se da genuína experiência humana, a letra separou-se do espírito, e a escrita tornou-se escritura, deixando de ser linguagem viva: “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína” (ODBA, p. 198). A alegoria recolhe os fragmentos em que se estilhaça o mundo, criando uma espécie de cortejo fúnebre prenhe de significação oculta. A morte não é apenas o conteúdo da alegoria, mas, sobretudo, o seu princípio estruturador (ODBA, p.

40). Para que algo adquira significação alegórica, ele tem de privar-se da própria vida. Arrancado de seu *habitat* natural, o objeto é esvaziado de vigor, e, destituído de sentido próprio, está pronto para funcionar como alegoria, na qual é lacrado com o selo da significação e salvaguardado contra mudanças pela eternidade. O mundo deve ser sacrificado e esquarterado, pois as ruínas e despojos servem para a criar a alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, encomenda os fragmentos para a significação alegórica. O homem morre, não para aceder à eternidade, mas para ingressar na alegoria:

“Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas 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. Nisso reside o caráter escritural da alegoria” (ODBA, p. 205/6).

A grandeza da representação alegórica repousa na possibilidade de revelar a trajetória humana no mundo como história universal do sofrimento, cuja autêntica significação só transparece nos episódios de declínio, decadência e deterioração. Nessa possibilidade, viável graças à inserção da alegoria na dimensão temporal, reside também a principal diferença entre a alegoria e o símbolo: “A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo” (ODBA, p.188). O símbolo é instantâneo, lírico, único, e, por isso mesmo, temporalmente limitado. A alegoria, por outro lado, desdobra-se no tempo:

“A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no 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 a intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes” (ODBA, p. 187).

A alegoria, portanto, é o modo privilegiado de nossa própria vida no tempo, uma sucessiva e desastrosa busca de decifração de significados abscônditos, a dolorosa e sofrida tentativa de resgatar uma continuidade perdida, o dilaceramento provocado pela impossibilidade de compor um todo orgânico a partir de instantes heterogêneos e fragmentos desconexos. A medida de significado é exatamente proporcional à presença da morte e ao poder de decomposição que dela emana:

“Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (ODBA, p.188).

A aura, na acepção benjaminiana do termo, como representação da integridade dos objetos é, de uma certa forma, a antítese da alegoria. Enquanto os fragmentos de que se compõe o universo alegórico encenam o estado lutuoso de um mundo em desagregação, a aura delinea, ainda que por um breve instante, a plenitude esquecida que repousa invisivelmente ao redor dos objetos, assinalando poeticamente a sua pertinência a alguma longínqua pátria mítica, cuja perda acarreta o mais pungente sentimento de orfandade e desorientação, que se destila por toda a obra de Benjamin.

Esta longínqua pátria mítica encontra-se exemplarmente expressa na obra de Creuzer – frequentemente citada por Benjamin – que fundamenta a noção de um Todo original, um edifício científico humano, de uma antiguidade imemorial, que, tendo sofrido uma decomposição progressiva ou uma destruição rápida, teria coberto toda a terra de ruínas, que não constituíram o “patrimônio” de apenas um povo, mas repartiram-se entre todas as civilizações terrenas. A principal proposição de Creuzer, citada por Schelling no primeiro volume de *Introduction à la philosophie de la mythologie*, sustenta o princípio de uma adoração e de um conhecimento mais puros de um Deus único e de uma religião em comparação com a qual todas as que se seguiram são como raios de luz empalidecidos em contraste com a fonte luminosa intacta:

“Eu compararia de bom grado minha concepção da mitologia à hipótese dos astrônomos que reconhecem nos planetas recentemente descobertos, Palas, Ceres, Vesta, as partes dispersas de um planeta primitivo desagregado. (...) A unidade primeva, que não se deve perder de vista, é uma religião primitiva mais pura, religião monoteísta, que, embora dissociada pelo politeísmo que se lhe infiltrou, nunca desapareceu completamente” (Creuzer, *apud* SCHELLING, 1945, p. 167, nota 1).

O resumo da concepção de Creuzer deixa transparecer claramente, não apenas a unidade originária cuja desagregação provoca o sentimento da mais lancinante nostalgia benjaminiana, como também o próprio solo no qual se engendra a sua teoria da ruína alegórica. Eis a exposição concisa de Schelling: como não é a revelação mesma, mas o que dela subsiste na consciência, que é sujeito às deformações, foi necessário postular, entre a revelação e a consciência, uma teoria que concebia Deus unicamente *enquanto* Deus, separado do mundo, sob a forma de uma unidade que abrangia a natureza e o mundo, uma divindade livre de toda multiplicidade, capaz de se encarnar numa pluralidade de formas finitas, que não seriam mais do que manifestações, encarnações de sua essência infinita. A teoria postulava assim um *monoteísmo* não abstrato, que excluía

toda a multiplicidade, mas implicava o múltiplo. Enquanto a multiplicidade foi dominada e contida pela força da unidade, a concepção de um Deus único permaneceu intacta na consciência. À medida que a doutrina se propagou de povo em povo, e que, no seio de um mesmo povo, sob a influência da tradição, ela assumiu um caráter mais e mais politeísta, os seus elementos escaparam à subordinação orgânica da idéia dominante, até que finalmente o Todo se desagregou, e a unidade cedeu lugar à multiplicidade. O politeísmo proviria, assim, de uma religião muito mais antiga, não de modo direto, mas em consequência de uma degenerescência progressiva das melhores tradições. De uma maneira geral, um exame atento permite constatar um recuo progressivo da unidade nas diferentes teodiceias. Enquanto a unidade exerce grande poder de controle, as teodiceias guardam um conteúdo doutrinário fundamental, mas, de certa forma, luxuriante, exagerado, quase monstruoso; conforme decai a força da unidade, o conteúdo doutrinário decresce de importância, mas se torna, em contrapartida, mais poético, partidário de uma verdade que renuncia a qualquer realidade portadora da unidade. A mitologia resultaria, portanto, de uma *decomposição do monoteísmo*, de uma desagregação da unidade que dominava a multiplicidade. Não são seres parciais, acidentais e de natureza duvidosa que formam o conteúdo da mitologia, mas, sim, a idéia de um *ser necessário e universal* diante do qual se inclina o espírito humano; é ele que enforma a seu redor um verdadeiro sistema, composto de elementos adaptados uns aos outros, um sistema tão poderoso que, mesmo quando da separação de seus elementos, é capaz de imprimir em cada um a sua marca, e, por essa razão, conduz, não a uma pluralidade vaga e difusa, mas ao politeísmo, ou seja, à multiplicidade dos deuses. Esta última conclusão não equivale a uma simples afirmação filosófica, de acordo com a qual o politeísmo pressuporia o monoteísmo, mas significa que o monoteísmo constitui uma pressuposição histórica da mitologia, decorrente de um *fato histórico*: a revelação original. Conforme verificou-se o processo de diferenciação da humanidade em povos, o monoteísmo não pôde subsistir, e a doutrina em vigor tornou-se gradativamente mais obscura, sofrendo uma decomposição crescente, à proporção que se distanciava da origem (Schelling, 1945, p. 108-112).

O distanciamento da Origem, presidida pelo *ser necessário e universal* que garantia a existência de um centro para o universo e reunia a multiplicidade sob a égide da Unidade, provocou o esfacelamento do Todo, que desfigurou o mundo com suas

ruínas. Este estado de devastação progressiva, esta situação desoladora, o dilaceramento oriundo da condição de órfãos da unidade original inspiram o drama barroco e oferecem o cenário em que se reconhece Benjamin:

“A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (ODBA, p.199/200).

A única forma de expressão autêntica num mundo arruinado são fragmentos, vistos, não schlegianamente como microcosmos plenos em si, nos quais o todo está dialeticamente contido, mas como retalhos, pedaços, remendos, que se justapõem e se acumulam descontinuamente, na tentativa, sempre frustrada, de restaurar a totalidade perdida:

“O que jaz em ruínas, o fragmento, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre” (ODBA, p.200).

A consumação do processo de fragmentação ou a apoteose do circo barroco de horrores é a produção do cadáver. Barrocamente, morre-se, não para atingir-se a eternidade, mas para se ter acesso à condição cadavérica, passaporte para a pátria alegórica. A condenação imanente, a falta de possibilidade de redenção transcendente, a condição de reféns da fatalidade de uma história de dor, de opressão e de malogro atingem o seu paroxismo: o cadáver é o emblema da irreversibilidade da ruína.

“Do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver. Não somente com a perda dos membros, e com as transformações que se dão no corpo que envelhece, mas com todos os demais processos de eliminação e purificação, o cadáver vai se desprendendo do corpo, pedaço por pedaço” (ODBA, p.241).

O luto inelutavelmente veste o mundo nesta visão sombria da existência humana. Não há salvação. “É sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo através da estrutura alegórica” (ODBA, p.208). Fragmentos mortos, acabados, descredenciados. Da ruína alegórica nunca ressurgirá o todo perdido, nem resultará um todo inédito:

“A confusão desesperada da cidade das caveiras (...) não é apenas o símbolo da desolação da existência humana. A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição” (ODBA, 255).

A ressurreição não passa, ela mesma, de alegoria, fantasmagoria, mera ilusão barroca, nada além da projeção subjetiva de um impossível sonho de transcendência. A alegoria é, afinal, o supremo escárnio e o logro maior. O fragmento como carência é a imagem de uma dolorosa lacuna, um vazio oco, impotente, sem perspectiva de plenificação. O

máximo que se pode esperar nessa concepção melancólica é a passagem do *angelus novus*: o anjo que existe tão-somente para cantar seu hino de louvor diante de Deus, dissipando-se em seguida, para ser engolfado pelo nada incriado.

Notas

(1) Doravante, os fragmentos do *Athenäum* serão representados pela letra A, seguida do número; os fragmentos do *Lyceum* serão assinalados por um L, e as *Idéias*, por um I.

(2) Doravante, apenas Schlegel.

(3) SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Ausgabe seiner Werke*, XII, p. 337, *apud* Márcio Suzuki, *O dialeto dos fragmentos*, p. 16.

(4) Doravante, este livro será indicado por ODBA. A citação acima é da página 50/1.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão* (tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo, Editora Brasiliense S.A.

JAMESON, Frederic (1985). *Marxismo e Forma. Teorias dialéticas da literatura do século XX* (tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni). São Paulo, Hucitec.

MARTIN, Robert Bernard (1974). *The Triumph of Wit (A Study of Victorian Comic Theory)*. Oxford, Clarendon Press.

ROSA, João Guimarães (1979). *Tutaméia. Terceiras estórias*. Rio, José Olympio, 5. ed.

SCHLEGEL, Friedrich (1997). *O dialeto dos fragmentos* (tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki). São Paulo, Iluminuras, 1997.

_____ (1994). *Conversa sobre a poesia* (tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo, Iluminuras.

SHELLING, F.-W. (1945) *Introduction à la philosophie de la mythologie* (traduction de S. Jankélévitch). Paris, Aubier, 2 vols.