

**SOBRE A MELANCOLIA E O BARROCO EM WALTER BENJAMIN:
investigações freudianas**

*Felipe Castelo Branco**

RESUMO:

Este trabalho busca apresentar a importância do conceito de melancolia no estudo empreendido por Walter Benjamin do Drama Barroco alemão. Desejamos mostrar que o uso do termo melancolia pelo autor é semelhante àquele inaugurado por Freud em 1917.

PALAVRAS-CHAVE: Drama Barroco. Melancolia. Psicanálise. Walter Benjamin. Freud.

* Felipe Castelo Branco é psicanalista, membro do Corpo Freudiano, seção Rio de Janeiro, doutorando em Psicanálise pelo Programa de Pós Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Filósofo pelo IFCS/UFRJ. Endereço para contato: Rua Visconde do Rio Branco, 755/204. São Domingos, Niterói – RJ. CEP: 24240-006. Endereço eletrônico: felipecastelobranco@terra.com.br.

Origem e História

O que interessa a Walter Benjamin em seu estudo do drama barroco alemão é sua origem, *Ursprung*. Não se trata de buscar em que momento do devir histórico esse drama se inscreveria (o que iria contra o pensamento benjaminiano, reflexão essa que caminha na contramão do historicismo). O barroco é atemporal e, no entanto, há um “solo” sobre o qual o barroco se constitui. O barroco redimido, isto é, o barroco tornado ideia, revela um remetimento a uma pré e uma pós história. E o conceito de ideia em Benjamin diz respeito exatamente a essa pré e pós história: ao percorrer os extremos de um objeto, nasce aí uma concepção própria de história. De saída pode-se dizer que o “Barroco nasce de uma discussão sobre o estado de exceção” (Benjamin, 1963 p. 89), sobre o devir dos fatos que caminhariam para o reino de Deus, ou melhor, que buscam Deus mas encontram na promessa do messias redentor um correlato da morte. O que quer dizer que nesse tipo de teatro “manifesta-se o efeito de retardamento provocado por uma superexcitação do desejo de transcendência, que está na raiz dos acentos provocativamente mundanos e imanentistas do Barroco.” (Benjamin, 1963 p. 89).

O drama barroco é efeito do luteranismo. Seus dramaturgos eram, em sua imensa maioria, luteranos e viviam a experiência de uma moralidade rigorosa e perseguidora somada à renúncia e desvalorização das “boas obras” mundanas, característica do luteranismo. Ao contrário da tragédia grega que decorria num tempo abstrato, imemorial, o drama barroco alemão se situava no tempo presente e refletia as questões daquele período histórico. Sem dúvida, para os luteranos a mais importante questão naquele período era a dúvida no que dizia respeito à salvação. A prova de fé “mundana”, as boas obras que serviam de mérito e expiação para o cristão são abandonadas, na tradição luterana, em nome de uma fé “nua, absoluta”. Com esse movimento, as ações humanas perdem seu valor: a atitude de um homem em relação ao outro é plana e de igual magnitude diante de Deus. A salvação não se dá senão por uma fé sem garantias, incerta. Uma salvação exclusivamente pela fé, oriunda da proposta luterana, lança o homem diante da incerteza do além-mundo, uma vez que suas ações no mundo não oferecem nenhuma garantia a mais de sua fé, não mais que nenhum outro homem, seja ateu ou crente. Disso resulta um esvaziamento do mundo, um mundo empobrecido em sua substância e no valor das ações humanas. O mundo sem teleologia que daí resulta, somado à “dúvida” sobre a transcendência, efeito da pluralização de perspectivas

sobre a salvação diante da Reforma e, especialmente, da Contra-Reforma, tais são os ingredientes principais do drama barroco.

A religião consolidou-se [a partir da Contra-Reforma], mas ao preço de abrir mão da transcendência. Em consequência, tanto a vida do homem como sua salvação passaram a ser concebidos em termos profanos. Ele está sujeito a um história cega e sem fins, e portanto ameaçadora – uma história natural; e só pode ter a esperança de salvar-se numa esfera de intemporalidade secular – uma história naturalizada. (Rouanet, 1963 p. 35).

É entendendo a história como um acúmulo de catástrofes, submetida a um destino que não aponta para nenhuma transcendência, que o barroco irá nascer. A história natural do barroco é uma história inteiramente *imane*nte. “O Barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação.” (Benjamin, 1963 p. 90) Em sua visão da história como natureza, não há, para o drama barroco, uma finalidade da história. Sendo imanência pura, uma história desprovida de fins e de qualquer transcendência, a história naturalizada do barroco, ou sua anti-história, se revela o regente da própria temática deste drama: sua origem, a *origem* do drama barroco alemão, é a imanência absoluta.

O drama barroco reflete, portanto, em sua temática, os efeitos da concepção barroca da história como história natural, ao mesmo tempo em que surge a partir dela. Um desejo de transcendência que gera como seu “efeito colateral” a visão exclusivamente imanentista do barroco, eis como esse drama pôde ter origem. Por outro lado, esta concepção mesma da história imanente que funciona como o *originário* do drama, vai reger e nortear o drama barroco como ideia. E a conexão entre a origem (a história natural do período barroco) e o drama em si mesmo (o drama barroco como ideia) vai ser feita pela *alegoria*.

Barroco e Alegoria, Melancolia e Modernidade

O soberano representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro. Esse ponto de vista não é privativo do dramaturgo. Ele se funda sobre certas concepções de direito constitucional. Um novo conceito de soberania se formou

no século XVII, numa confrontação final com a doutrina jurídica da Idade Média. [...] No drama barroco, nem o monarca nem os mártires escapam à imanência. (Benjamin, 1963 p. 88-91).

O que à primeira vista pode parecer uma utopia do barroco, tributário da concepção jurídica de soberania e da função do soberano naquele período, isto é, a idéia de que deve haver uma “estabilização da história” onde o príncipe, ao mesmo tempo como mártir e como tirano, deve salvar os eventos, reestabelecendo a ordem diante do estado de exceção que significa a história naturalizada; se mostra imediatamente mais uma concepção imanente do drama barroco. Como explicita o trecho final que citamos no início dessa seção, para Benjamin, ninguém, nem mártires nem monarcas, escapam à imanência no drama barroco. Se o monarca, ao tomar a história nas mãos age como tirano, é para em seguida salvá-la e tornar-se mártir. Esses dois extremos do barroco como ideia – o monarca, ao mesmo tempo, como tirano e como mártir - são a condição do conceito de príncipe. No entanto, em sua tarefa, o monarca só pode falhar: “O príncipe, que durante o estado de exceção tem a responsabilidade de decidir, revela-se, na primeira oportunidade, quase inteiramente incapacitado para fazê-lo. [...] [Os monarcas] não são movidos por ideias, mas por impulsos físicos vacilantes.” (Benjamin, 1963 p. 94).

Em sua tarefa de salvar as coisas e estabilizar a história, o príncipe vacila. Aquele que deveria trazer em si algo de divino, que em sua função deveria conduzir as coisas do mundo ao reino de Deus, revela-se tão frágil quanto as coisas mesmas. “O príncipe é o paradigma do melancólico” (Benjamin, 1963 p. 165) nos diz Benjamin. A melancolia, como uma espécie de luto pelas coisas do mundo (lembramos a aproximação entre o luto e a melancolia empreendida por Freud), leva o melancólico a uma contemplação e uma ruminação obstinada das coisas, na tentativa de salvá-las. É isso que faz o príncipe, toma as coisas como mortas na tentativa de fazê-las viver na figuração da morte. Absorto na indecisão sobre suas atitudes e potencialidades, ele se retira, assim como retira todas as coisas do fluxo do movimento histórico, e se paralisa no tempo, apático, na busca de eternizá-las numa contemplação impotente que só pode oferecer-lhes a morte. Por isso, podemos dizer que “a indecisão do Príncipe não é outra coisa que a *acedia*¹. Saturno torna os homens ‘apáticos, indecisos, vagarosos’. O tirano é destruído pela inércia do coração.” (Benjamin, 1963 p. 178) O tirano/monarca é destruído, mas destruído enquanto elo transcendente da história. Ele não

¹ Termo medieval que designava a melancolia.

pode oferecer senão a morte às coisas. E, por isso mesmo, sua salvação! Enquanto mortos para o fluxo histórico, os fenômenos se colocam fora da dimensão da transitoriedade representada pela história como história do sofrimento, e, agora petrificadas na ruína, nascem como suporte de múltiplas significações. Mas por que remeter sempre à morte?

Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. [...] O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. (Rouanet, 1963 p. 40).

Esse procedimento alegórico, que é o procedimento do príncipe – mas também do próprio dramaturgo barroco, do historiador materialista dialético e do melancólico – se configura como uma oposição ao procedimento simbólico. Enquanto no símbolo a significação é instantânea, apresentando-se na própria presença do símbolo; na alegoria, por outro lado, há uma distância intransponível entre aquilo que significa e o que é significado: a alegoria aponta para um profundo hiato entre o sagrado e o profano, ou, em outras palavras, entre a transcendência e a imanência das coisas mundanas. Por ser arbitrária e por não apontar para nenhuma relação necessária entre os dois extremos da significação, a alegoria vai ser criticada por clássicos e modernos como sendo um recurso excessivo e inútil. No entanto, é justamente esse arbitrário que aponta para um hiato, um vazio entre a alegoria e seu significado, e que Benjamin vai valorizar em sua leitura do alegórico.

É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica [...] Por isso ela floresce na idade barroca, dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do político, por isso também voltará num Baudelaire, dividido entre a visão de uma “vida anterior” harmoniosa e uma modernidade autodevoradora. [...] O poeta barroco não consegue mais distinguir nenhum desígnio divino no caos do mundo [...] (Gagnebin, 2004 p. 37).

Portanto, a alegoria barroca vai refletir em seu próprio vazio e em sua eternização da significação, fora dos fluxos transitórios, a própria concepção barroca da

história como história naturalizada e, ao mesmo tempo, seu desejo de transcendência que produz como efeito sua visão imanente da política monárquica. A alegoria evidencia em seu próprio procedimento a impossibilidade da coincidência perfeita, característica de toda transcendentalidade, entre as coisas e aquilo que as fez significar, como no símbolo. Tendo sido perdido definitivamente o objeto da significação, no entanto, o desejo de significar permanece: daí nasce a tarefa da alegoria.

É nisso que podemos ver também a modernidade de Baudelaire. O procedimento alegórico, não sendo “datado” como a imediatidade do símbolo, é capaz de renascer no poeta francês, dividido entre a nostalgia de um passado que não é mais o seu e engolido no ritmo automático do capitalismo que não permite mais nenhuma transcendência e lirismo para a poesia.

Compreendendo a história como uma sucessão de ruínas que não conduz senão à morte e dela deseja salvar-se, o barroco compreende a alegoria como a própria morte encarnada das coisas, tomando-a como sua destruição e como um momento de dignidade das coisas mesmas, o único que se lhes pode oferecer: “na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado.” (Benjamin, 1963 p. 197).

A pré-história da alegoria é o hieróglifo egípcio. Isto porque, contra a escrita alfabética que pertence exclusivamente a seu tempo (ao momento em que se utilizou tal escrita), caindo no esquecimento nas eras posteriores; o sistema egípcio de significação desejava criar um tipo de significação que se assemelhasse ao próprio pensamento divino, que detém o saber sobre todas as coisas. Enquanto a escrita alfabética depende da decodificação de todo o sistema cifrado da escrita por parte do interpretante, os hieróglifos egípcios criam remetimentos arbitrários atemporais. O exemplo citado por Benjamin da representação do tempo pelos egípcios é bastante elucidativo, cito-o integralmente:

[Eis] o hieróglifo usado para representar o conceito do tempo – uma serpente alada, mordendo a extremidade de sua cauda. A multiplicidade e a mobilidade da concepção humana do tempo – como ele num rápido ciclo liga o princípio com o fim, como ele ensina a prudência, como ele traz e leva objetos – estão contidas, com toda essa série associativa, na imagem sólida e específica da serpente. (Benjamin, 1963 p. 192).

Assim, – como o hieróglifo se coloca contra a escrita alfabética - a alegoria se coloca contra o símbolo, e eterniza as coisas nas múltiplas significações que lhes oferece. Múltiplas significações que remetem sempre à morte: morte das coisas para o mundo e para a história, morte da fixidez significativa, morte da transcendência recuperada na morte alegórica, morte que remete ainda ao derramamento de sangue representado pela própria história, ao qual o melancólico, como um alegorista, quer deter-se e lamentar.

Melancolia, História e Modernidade

Aqui encontramos a conexão entre a origem do drama barroco – sua concepção da história naturalizada – e a melancolia. Contra o *telos* teológico do progresso que promete a redenção pelas mãos de Deus, numa perspectiva transcendente do fim da história, na forma do paraíso; o alegorista barroco, assim como o historiador marxista, vê a história como uma sucessão de ‘agoras’ e a morte como sua verdade, não havendo, portanto, nenhum *telos*. Nessa perspectiva imanente, sua redenção é aqui e agora, feita a partir de cada fragmento. Só extraindo o particular de suas relações e ligações espaciais e temporais, é que podemos ter o objeto de saber, ou, diríamos, um objeto alegórico. Apenas eliminando a relação entre o objeto e a ilusão de um *continuum* histórico que o determina, tornamo-nos capazes de produzir significação (alegórica). E se o símbolo era valorizado no classicismo pela sua fidelidade com a coisa, a alegoria será valorizada no barroco por evidenciar o objeto como perdido definitivamente no tempo. Eis aí a morte das coisas. E só pela morte as coisas ganham sua verdadeira dignidade: fora da transitoriedade do tempo, salvas das vicissitudes da história-destino teológica, as coisas ganham múltiplas significações alegóricas marcadas com o carimbo da morte.

E que outra figura poderia compreender melhor as características dessa ruminação dos objetos onde se acompanha a figuração da morte, senão o melancólico? O homem barroco é o melancólico que toma as coisas do mundo para lamentar sua verdade imanente, isto é: a morte. O mundo como história naturalizada, ou seja, sendo a história do sofrimento humano, leva o melancólico a uma lenta e apática lamentação em torno de um único objeto (como alertavam Pinel e Esquirol na história da psiquiatria), objeto em que o melancólico/alegorista se detém, ainda preso a ele, na expectativa de oferecer-lhe a dignidade das múltiplas significações, salvando-o da fatalidade histórica.

Mas que objeto é este objeto lamentado pelo melancólico como alegorista? Resposta: é o objeto para sempre perdido. Ao penetrar no objeto através da ruminação e ao “alegorizá-lo”, o homem barroco perde imediatamente o objeto “em si”, retirado do mundo, para fazê-lo nascer como suporte das múltiplas significações alegóricas. Se a meditação, a lamentação e a ruminação de ideias é própria do melancólico que perdeu seu objeto amado; o drama barroco, o *Trauerspiel*, é a encenação de seu luto por essa perda.

A palavra alemã que designa o drama barroco apresenta essa dimensão de luto (*Trauer*) e de encenação, dramatização (*Spiel*). No entanto, é importante salientar que esse luto é a própria condição histórica e origem do drama barroco. Dito de outra forma, é precisamente essa sensação histórica de “despertencimento” a uma determinada época e, mais especialmente, de despertencimento à própria história que fundam as condições de surgimento do drama barroco; e será justamente tal sensação de perda, perda de um objeto que não se conecta mais à sua época histórica e, contudo, permanece ainda sendo amado e desejado pelo homem barroco – isto é, a transcendência. Tal perda, é o que se configurará como a origem, o tema e o luto posto em forma de dramaturgia pelo barroco. Não se trata, portanto, de uma sensação afetiva e psicológica de um determinado homem, ou de um determinado grupo de homens (os dramaturgos daquele tipo de drama, por exemplo), mas, mais precisamente, de uma característica de toda uma época. O luto do drama barroco é o luto do homem barroco em toda sua época, e melancólicos são todos aqueles que viveram e que vivem tal despertencimento à história, esvaziada de toda transcendência, mas desejosa de fazê-la renascer numa salvação das coisas... uma a uma, pela via da alegoria:

Se as leis do drama barroco se encontram, em parte explícitas, e em parte implícitas, no cerne do luto, a representação dessas leis não se destina nem à afetividade [individual] do poeta nem a do público, mas a um sentimento dissociado do sujeito empírico e vinculado por um nexo interno à plenitude de um objeto. [...] Enquanto na esfera da afetividade [individual] não raro a relação entre a intenção e seu objeto experimentam uma alternância entre a atração e a repulsão, o luto [como processo de elaboração da perda] é capaz de intensificar e aprofundar continuamente sua intenção. A meditação é própria do enlutado. (Benjamin, 1963 p. 163).

Tanto do enlutado, como melancólico! Se o poeta barroco se encontra desamparado num mundo onde ele não se reconhece no passado histórico, e o futuro se

mostra prenhe de imprevisibilidade; ao se debruçar sobre seu objeto, o homem barroco evidencia seu caráter obsoleto e fugidio, inscrevendo a morte nas coisas. A alegoria vem justamente funcionar, no barroco, como a “visão da transitoriedade das coisas”, tão cara a essa concepção imanente do mundo onde as antigas figuras da transcendência – o monarca, o paraíso, a história, etc. – e também as figuras da tradição, se mostram esvaziadas de seu sentido.

Ora, estas são também as características da modernidade que Benjamin reconheceu na poesia de Baudelaire. O poeta francês, sendo o primeiro poeta verdadeiramente moderno no entender de Benjamin, toma aquilo que foi a história, para o barroco, pela cidade (mais especificamente Paris), tal como esta se constituiu na modernidade. Se ele se remete à antiguidade clássica, não é pra encontrar nela um modelo de seu tempo, mas sim porque reconhece que a potência ostentatória das cidades gregas e romanas nos aparecem hoje como ruínas. Portanto, a Paris grandiosa do poeta é também frágil e aponta para seu fim, sua própria ruína. Há uma oposição contínua nos poemas de Baudelaire sobre Paris (especialmente nos versos de *Cisne*) entre o caráter passageiro e fugaz das construções dessa grande cidade que, pelas mãos do Barão de Haussmann, vivia uma verdadeira revolução arquitetônica, derrubando bairros inteiros e eliminando definitivamente as características medievais das pequenas ruelas, esquinas, ruas e becos, e dos bairros isolados como ilhas, em troca de grandes avenidas, largas praças e passagens que eliminavam os pontos cegos e dificultavam a formação de barricadas (lembramos do trauma recente da Comuna de Paris) e que comportavam mais facilmente o trânsito das multidões anônimas. Paris transformada em um canteiro de obras revela a Baudelaire a corrosão do tempo, a história que se erige para logo após se converter em ruínas uma vez mais. Contra esse caráter grandioso e, ao mesmo tempo, extremamente vacilante e transitório da arquitetura do belo artístico de uma maneira geral, o poeta opõe, em seus versos, o caráter pleno e “eternizante” da ruminação e da lembrança indelével, característica da melancolia. “A própria temporalidade moderna se define por esse contraste, como se a fé perdida num paraíso a vir tivesse se transformado na persistente nostalgia de um paraíso de outrora.” (Gagnebin, 2004 p. 51).

Tanto o *Spleen* (termo que Baudelaire retoma da língua inglesa, e que significa “baço”, remetendo, portanto, à melancolia como sede da bilis negra, na Grécia clássica) quanto o *Ideal* (para remeter ao título de uma das seções de *Flores do mal*) como ideal nostálgico de uma experiência da tradição que foi definitivamente perdida, são o que

permanece efetivamente na modernidade. Permanecem interconectados o ideal e o objeto perdido da tradição: eis o que a melancolia lamenta e rumina.

Desvalorizando objetos, o lirismo poético e as pessoas, e convertendo tudo isso em mercadorias, abre-se, na modernidade, uma ruptura entre as palavras utilizadas pelo poeta e as coisas designadas. Baudelaire, então, escreve sua poética a partir da morte. Assim como em Proust, a morte em Baudelaire, efeito do tempo devorador da modernidade, se configura como uma espécie de resistência em obra da literatura contra essa banalização das coisas. Ao mesmo tempo em que, por outro lado, uma lembrança permanente da impossibilidade de retomada dos ideais perdidos aos quais a modernidade aspira. A utilização da alegoria por Baudelaire será uma maneira de expor e evidenciar essa nostalgia e essa aspiração pela tradição, e ao mesmo tempo destacando a impossibilidade de retorno e de recuperação da tradição. Por fim, de rejeição da tendência moderna que aspira sempre ao novo. Evidenciando a transformação moderna da poesia em mercadoria de dentro da própria poesia, Baudelaire denuncia, na passagem ao moderno, a perda da dignidade escoada na perda da tradição. Nisso consiste a modernidade de Baudelaire segundo Walter Benjamin.

Vê-se, portanto, que a marca melancólica do homem barroco, vacilante diante da perda de garantias de um ponto seguro transcendente na história, é também a marca da modernidade. Eis uma das possibilidades de utilização da crítica barroca: para Benjamin, a crítica do barroco é também uma crítica da modernidade. A alegoria barroca e a alegoria de Baudelaire são efeito da mesma perda: perda de um objeto amado, lamentado e ruminado pelo melancólico.

Há uma pequena nuance que é preciso destacar. Enquanto a alegoria barroca inscreve a morte nas coisas e surge como uma figura que evidencia a impossibilidade/desejo da transcendência, sendo expressão pura da imanência; a alegoria em Baudelaire, como expressão da perda de um passado e da tradição hoje irrecuperável - mas desejado como ideal -, tal alegoria moderna tem como imagem a lembrança. O melancólico baudelairiano, mais do que evidenciar a morte das coisas (apesar de também o fazer), é alguém incapaz de esquecer. A “figura-chave” da alegoria em Baudelaire é a ruminação, são os pensamentos e desejos mortos e perdidos que não se apagam, que lamentam e que pesam na memória. Lembranças que tornam impossível ao homem moderno direcionar sua atenção para outras coisas e amar algo novamente. Lembranças de alguém que tem como que mil anos, como diz a primeira frase de um poema de *Flores do mal*. Pela alegoria, desejo de transcendência e nostalgia da

tradição se igualam à impossibilidade e esvaziamento de qualquer transcendência e de retomada da tradição. Barroco e modernidade, portanto, se confundem.

A melancolia em Sigmund Freud e Walter Benjamin

Benjamin em sua tese de 1925 sobre a *Origem do drama barroco alemão* se mostra um grande conhecedor da tradição médico-filosófica e literário-iconográfica sobre a melancolia. Citando textualmente Aristóteles, Galeno e demonstrando grande mestria em sua análise detalhada da obra *Melencolia I* de Albrecht Dürer e na leitura do *spleen* de Baudelaire, para citar apenas alguns exemplos, Benjamin faz da melancolia seu método e também um tema de estudo em que seu domínio é patente. No entanto, desde 1917 a teoria da melancolia sofria uma de suas mais fundamentais contribuições, o ensaio *Luto e melancolia* de Sigmund Freud.

Apesar de jamais citar o ensaio de Freud sobre a melancolia, nossa hipótese é a de que a leitura benjaminiana da melancolia, se não foi marcada diretamente pela leitura freudiana, ao menos se aproxima desta última em sua estrutura. E a estrutura de leitura freudiana da melancolia é sustentada por um tripé conceitual que exploramos aqui como chave de leitura para o ensaio de 1917, a saber: a falha na identificação originária, a perda do objeto e a ação da culpa. São nesses elementos que reside a originalidade e o núcleo fundamental da concepção de Freud sobre a dor do melancólico.

Se a história da psiquiatria destacava o delírio em torno de um único objeto e a aderência da melancolia a um objeto que é central em sua doença (em Pinel e Esquirol, por exemplo), Freud vai identificar nessa “aderência” e na ruminação melancólica a evidência da perda do objeto que servia de laço com o mundo e com seu próprio eu para o doente. Se o Renascimento destacou a regência cósmica de Saturno sobre a doença, concepção tributária da tradição grega e romana que salientava a lentidão e a memória extensa e dolorosa do melancólico, incapaz de esquecer; e se a tradição médica de Hipócrates e Galeno vai exhibir o melancólico como alguém que sofre do esfriamento da bÍlis negra, padecimento tributário desse humor obscuro, oriundo do baço, Freud vai destacar a falha no processo de constituição do eu como a origem da ruína e da visão empobrecida do melancólico em relação às coisas e o mundo. Se a literatura romântica se utilizou notadamente da característica de sentimentalidade, hipersensibilidade e individualismo do melancólico, Freud vai demonstrar a

origem da culpa exacerbada que o acomete, sendo efeito de um mecanismo interno onde a instância crítica do eu – o supereu – se destaca de sua origem, e castiga o doente com uma poderosa tortura moral da qual melancólico é vítima.

Não nos parece legítimo, portanto, admitir que Benjamin pense a melancolia fora do modo inaugurado por Freud, isto é: como uma falha, como resultado de uma perda e como efeito da culpa (pela morte de algo que permanece sendo desejado, mas tornou-se reconhecidamente impossível de ser alcançado). Portanto, estamos nos colocando contra a afirmação de alguns autores, tais como Maria Rita Kehl, que alegam que “Walter Benjamin [...] teria sido o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano” (Kehl, 2009 p. 76). Não estamos tentando afirmar, por outro lado, que a melancolia concebida por Benjamin seja a melancolia de Freud. Buscamos rejeitar igualmente tal interpretação. Nosso interesse é o de demonstrar como a chave de leitura da melancolia inaugurada pela psicanálise é utilizada largamente (consciente ou inconscientemente) pela reflexão benjaminiana.

Na reflexão freudiana sobre o quadro melancólico, a perda que movimenta a lamentação na melancolia se articula diretamente com a falha ocorrida na identificação originária, isto é: falta ao sujeito justamente aquilo que poderia sustentar sua própria imagem, adquirida originalmente por incorporação e comparação com a posição paterna. Na melancolia, o objeto vai se sustentar, portanto, numa relação mimética com o melancólico servindo como suporte para a própria imagem do eu (eu-ideal) do doente.

A relação com o objeto configura-se para Freud, na melancolia, como algo anterior a um laço objetual comum: trata-se de uma identificação que advém como suplência à falta na identificação originária. É por esse motivo que a perda do objeto aparece como algo tão devastador na melancolia, sendo o tema da eterna lamentação do doente. Perda do objeto que significa remetimento direto ao horror do vazio de sua própria imagem e empobrecimento do mundo.

Ora, para Walter Benjamin a alegoria no drama barroco (mas também em Baudelaire, na modernidade) é a própria evidência do “despertencimento” do homem barroco a seu tempo e à própria história. A impossibilidade da coincidência entre signo e sentido, ou seja, o abismo que se inaugura no barroco entre aquilo que é simbolizado e o próprio símbolo é justamente o que servirá de apoio à estrutura arbitrária e polissêmica da alegoria. Fim da relação imediata com o sentido, característica do símbolo. Fim da relação teleológica e teológica da história com a salvação. Fim da transcendência religiosa. Fim da política como

ponto de contato do humano com o transcendente. Na modernidade, do mesmo modo, podemos identificar, a partir de Baudelaire, as mesmas características que denominamos aqui de *despertencimento* no barroco: fim da poesia lírica, fim do laço com a tradição, fim dos valores (dos homens, do belo, da linguagem), fim do ideal.

Como não ver nessas características de despertencimento do alegorista barroco aquelas mesmas características atribuídas ao melancólico freudiano no que diz respeito à identificação original? É tomando o pai como ideal, tentando viver como ele e tomar seu lugar que o sujeito freudiano constitui uma imagem de seu próprio eu. Perseguir esse ideal é o mecanismo propulsor de todo indivíduo: “tornar a ser seu próprio ideal [...] isso é o que muitas pessoas se esforçam por atingir como sendo sua felicidade” (Freud, 1974 p. 118), nos diz Freud. Ao falhar no estabelecimento desse ideal (pela falha da identificação originária) que funda os rudimentos do eu, o sujeito se vê lançado diante do vazio de sua própria imagem, sem parâmetros e sem horizonte algum para buscar. Freud nos alerta que “a identificação, na verdade, é ambivalente desde o início.” (Freud, 1974 p. 133) Isso quer dizer que ao mesmo tempo em que esse ideal, para sempre perdido, é odiado pelo eu, ele também é amado nostalgicamente. É justamente aí que o objeto pode surgir como objeto perdido.

Já destacamos como o melancólico freudiano, ao falhar no estabelecimento do ideal pela via da identificação originária, recorre ao segundo modelo de identificação, o modelo “por incorporação”. Canibalizando o objeto amado, *incluindo o objeto em seu próprio eu* numa atitude mimética, o melancólico faz do objeto perdido seu próprio ideal: ele perde o objeto, mas não abre mão do laço de amor que o unia a este objeto perdido. Enquanto o eu ama o objeto, transformando-se ele mesmo no objeto de amor, o supereu odeia o objeto e o massacra através do eu. Ora, o desejo de transcendência do homem barroco, transcendência que o alegorista barroco reconhece como definitivamente perdida, é justamente o ideal perdido que move a evidência da imanência como verdadeira condição da história. Portanto, assim como o melancólico freudiano, a relação do barroco com o desejo de transcendência (seu objeto perdido) é também ambivalente. Por falhar em sua identificação com a história, por não ser capaz de restabelecer o ideal renascentista e medieval como seu próprio ideal, o homem barroco vaga por seu momento histórico oscilando entre o desejo de uma salvação transcendente no fim da história – reconhecidamente impossível e perdida – e a constatação da cruel imanência e morte das coisas amadas do qual é vítima (tal como o melancólico de Freud reconhece que perdeu seu objeto de amor, mas não abre mão do laço que o liga a tal

objeto reconhecidamente perdido). Essa é, para Walter Benjamin, a própria *origem* do drama barroco alemão.

É daí que surge a relação do melancólico benjaminiano com a alegoria. Tendo perdido definitivamente o objeto, o melancólico barroco (assim como o melancólico freudiano) é incapaz de abrir mão do laço de amor que o liga ao objeto. Conforme já destacamos, a presentificação da morte como horizonte da alegoria barroca é uma maneira de salvar os objetos, a única maneira possível de eternização do objeto uma vez que a transcendência foi perdida. Tanto o melancólico freudiano como o melancólico barroco de Benjamin, na busca de eternizar o objeto, precisa decretar a morte deste objeto para o mundo, isto é, para a transitoriedade da história-destino. Incorporando o objeto, trazendo-o para dentro de si mesmo e matando o objeto para o mundo das coisas, o melancólico, no mesmo ato, eterniza e venera esse objeto como elemento alegórico (isto que dizer: como objeto introjetado). Conforme se expressa Benjamin:

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 ter uma significação, 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*² [...] Em suas mãos, a coisa se transforma em algo 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, 1963 p. 206).

A alegoria, nos mostra Jeanne-Marie Gagnebin, é uma espécie de “título tríplice” que atesta a morte dos objetos, efeito dessa retirada do mundo e incorporação dos objetos empreendida pelo melancólico; morte do processo de significação que, ainda que lamentado, é evidenciado pela “alegorização” desse objeto destacada acima; mas, especialmente, ela evidencia a *morte do sujeito clássico* “que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz” (Gagnebin, 2004 p. 38), evidência máxima dessa falha na identificação original no melancólico benjaminiano, motor da perda do objeto lamentado, mas definitivamente irre recuperável. É esta também a relação de

² Grifo nosso. Ressaltamos essa frase na busca de destacar a proximidade da relação do melancólico com seu objeto em Benjamin em relação a Freud pela via da incorporação e apropriação do objeto.

Baudelaire com a tradição. A perda de um ideal que o capitalismo tornou para sempre irrecuperável, e a nostalgia desse ideal perdido quando o futuro permanece prenhe de imprevisibilidade, eis o que caracteriza *As flores do mal*:

Se existe realmente uma arquitetura secreta neste livro [*As flores do mal*] – e tantas foram as especulações em torno disto -, então o ciclo de poemas que inaugura a obra [*Spleen e ideal*] bem poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido. (Benjamin, 1989 p. 132).

Da auto-anulação do melancólico de Freud, que perde a si mesmo, perde o objeto, perde o mundo, mas jamais é capaz de perder seu antigo laço de amor que o ligava a esse objeto nostálgico nasce o vazio, o desligamento das coisas e a destrutividade que se direciona ao doente na forma da culpa. Pela emergência de uma dor silenciosa e sem fim, dor de um luto patológico que não encontra no mundo em que está lançado qualquer objeto que possa ser amado, tal como aquele que foi perdido (está é a diferença da melancolia em relação ao luto, em Freud), é que Benjamin encontra a motivação do barroco para criar sua arte, arte reveladora da morte de antigos ideais. Lançada na mesma dor, a modernidade padece. É da queda radical de toda transcendência e da tradição em seu tempo, transcendência que permanece ilustrada no barroco com um lugar vazio dentro da imanência, é que nasce a “tristeza dos saturados” no moderno.

Há ainda o último elemento a ser considerado no tripé da melancolia em nossa leitura da perspectiva freudiana; a saber: a culpa. A culpa melancólica, para Freud, é efeito da ambivalência em relação ao objeto perdido. Por amar um objeto que não existe mais, o melancólico introduz a sombra de tal objeto em seu próprio eu, identificando-se canibalisticamente com ele. Sendo o eu, agora, idêntico ao objeto, o supereu pode expressar seu ódio contra tal objeto através do eu. Portanto, é por amar um objeto e por tê-lo perdido, que a culpa nasce na melancolia, efeito da retirada do objeto do mundo e do massacre do supereu contra o objeto (através do) eu.

Benjamin alega que a *queda* converte o homem decaído, que perdeu sua salvação, em culpado. A alegoria é ainda uma expectativa de salvação (a única salvação possível) numa natureza sem transcendência, decaída. O melancólico retira o objeto do mundo e esse mundo se torna empobrecido. Por haver perdido a transcendência (por haver caído) a história se converte em história naturalizada onde o único destino é a morte. Eis aí a culpa! O objeto perdido, objeto da alegoria e amado pelo melancólico, é a própria evidência

da queda e configura-se como uma constante recordação da culpa. Ainda que seja “o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite” (Benjamin, 1963 p. 207), o recurso alegórico é uma recordação dolorosa e constante de seu amor por um objeto perdido e de sua imersão num mundo vazio de transcendência, decaído por seu pecado original e que impede a realização completa e final da significação. O melancólico é culpado por amar um objeto culpado.

Em virtude da culpa, é proibido à significação alegórica encontrar em si mesma sua realização [...] Quanto mais a natureza é sentida como culpada, mais indispensável se torna sua interpretação alegórica, como a única via que pode levar à salvação, apesar de tudo. (Benjamin, *apud* Rouanet, 1981 p. 41).

Salvação “apesar de tudo”. A culpa como efeito da ambivalência, uma vez que é a salvação que ainda é almejada, mas a única salvação possível para o homem barroco – a salvação alegórica – é em si mesma a própria expressão da impossibilidade da salvação transcendente e da finitude do sentido estável. A alegoria leva necessariamente o melancólico a rejeitar o mundo e inscrever a morte nas coisas, característica da queda que impossibilita a plenitude (de sentido, de identidade do sujeito e das coisas) no mundo das coisas criadas. O melancólico é nostálgico da salvação divina, mas goza de um saber sobre a morte, vazio de qualquer teleologia. É nessa ambivalência, característica de Saturno, mas também característica da identificação oral (por introjeção) freudiana, que o melancólico se sente culpado: ele ama o que perdeu definitivamente (a transcendência), mas se coloca no lugar vazio deixado por essa perda (tal como o príncipe do drama barroco) e dele retira seu saber. O duro é saber que sua condição vazia atual lhe deu sua verdade ao preço de privá-lo de seu objeto amado. “Toda a sabedoria do melancólico vem do abismo; ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação”. (Benjamin, 1963 p. 175).

Referências

- ARISTÓTELES. *O problema XXX: O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- _____. Parque central. In: *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo : Brasiliense, 1989.
- _____. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política. vol - 1*. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- BERCHERIE, P. *Os fundamentos da clínica: história e estrutura do saber psiquiátrico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- CLAIR, J. *Mélancolie: génie et folie em Occident*. Paris: Gallimard, 2006.
- FREUD, S. *A negativa*. ESB – vol. XIX. Rio de Janeiro : Imago, 1974.
- _____. *Duelo y Melancolía*. Obras Completas, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- _____. *El Yo y el Ello*. Obras Completas, Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- _____. *Escritores criativos e devaneios*. ESB - vol. XIII. Rio de Janeiro : Imago, 1979.
- _____. *Introducción del Narcisismo*. Obras Completas, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- _____. *Luto e melancolia*. ESB - vol. XIV. Rio de Janeiro : Imago, 1974.
- _____. *Neuroses de tranferência: uma síntese*. Rio de Janeiro : Imago, 1987.
- _____. *Psicología de las Masas y Análisis del Yo*. Obras Completas, Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- _____. *Pulsiones y Destinos de Pulsión*. Obras Completas, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- _____. *Sobre a transitoriedade*. ESB – vol. XIV. Rio de Janeiro : Imago, 1974.
- _____. *Tótem y Tabú*. Obras Completas, Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- FRIAS, I. *Doença do Corpo, Doença da Alma: medicina e filosofia na Grécia clássica*. São Paulo: Loyola, 2004.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HASSOUN, J. *A crueldade melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KAHN, L. Les Maladie Impraticables: humeur et humeurs dans la médecine grecque. In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 32. Paris: automne, 1985.

KRISTEVA, J. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo : Boitempo, 2009.

BENJAMIN, W. *Walter Benjamin : tradução e melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2007.

LAMBOTTE, M. C. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

PELLION, F. *Melancolía y verdad*. Buenos Aires: Manantial, 2003.

PIGEAUD, J. *L'Humeur des Anciens*. In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 32. Paris: automne, 1985.

_____. Apresentação. In: Aristóteles. *O homem de gênio e a melancolia (Problema XXX,I)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

_____. *Melancholia: le malaise de l'individu*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

RADDEN, J. *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000.

ROUANET, S. P. Apresentação. In: Walter BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo : Brasiliense, 1963.

_____. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro : Tempo Universitário, 1981.

ON MELANCHOLY AND BAROQUE IN WALTER BENJAMIN'S WORK: freudians investigations

ABSTRACT:

This work's aim is to show the importance of the melancholy's concept in the study undertaken by Walter Benjamin on the german tragic drama. We want to present that the use of this concept is the same to that inaugurated by Freud in 1917.

KEYWORDS: Tragic Drama. Melancholy. Psychoanalysis. Walter Benjamin. Freud.

**SUR LA MÉLANCOLIE ET LE BAROQUE CHEZ WALTER BENJAMIN:
investigations freudiennes**

RESUMÉ:

Cette étude présente l'importance du concept de mélancolie dans le travail de Walter Benjamin sur le baroque allemand. Nous souhaitons montrer que l'utilisation du terme de mélancolie par l'auteur est semblable à celle inaugurée par Freud en 1917.

MOTS-CLÉS: Drama barroco. Mélancolie. Psychanalyse. Walter Benjamin. Freud.

Recebido em: 16/02/2011

Aprovado em: 03/05/2011

©2011 *Psicanálise & Barroco em revista*
www.psicanaliseebarroco.pro.br
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.
Memória, Subjetividade e Criação.
www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista