

**O ACORDE LIVRE E INDETERMINADO DA “NOVA HARMONIA”: A
IMPORTÂNCIA PARA DELEUZE DO ESTUDO DE BENJAMIN SOBRE O
BARROCO³⁹**

Timothy Flanagan

Tradução e notas: Lauro Iane de Moraes e Caio Graco Maia⁴⁰

De uma afinidade necessariamente ineliminável

Quaisquer que sejam os elementos mais exigentes do *Habilitationschrift* de 1925 de Benjamin, uma clara característica deste estudo, por outro lado, obscuro, é a preocupação em mostrar o senso de drama tão típico do barroco. De certa forma é isso que motiva Deleuze, no capítulo final de *A dobra*, com um olhar para “a nova harmonia” que está para ser encontrada na estética do século dezessete, a reconhecer que “Walter Benjamin avançou um passo decisivo em nossa compreensão do barroco”⁴¹ (*TF* 125, tradução modificada). Entretanto, para além do que Deleuze reconhece aqui como a perspicácia deste estudo primeiro, é imperativo notar que as implicações ostensivamente artístico-históricas de cada um dos “livros do barroco” destes pensadores não circunscrevem o problema fundamentalmente filosófico do barroco; uma vez que a importância da afinidade entre estas obras, ao fim, é algo cuja própria realidade inclui, apenas para exceder, o que quer que possa ser dito sua verdadeira relação.

Isto é ao menos evidente pela maneira com que o próprio Deleuze se refere à relevância da tese de Benjamin, descrevendo o mundo apresentado no livro sobre o *Trauerspiel* [drama] não em termos de técnicas teatrais ou literárias específicas, mas “como um cone ou uma cúpula, cuja base, sempre em extensão, não mais se refere a um centro, mas tende em direção a um

³⁹ Cap. II “*The Free and Indeterminate Accord of ‘The New Harmony’*: *The Significance of Benjamin’s Study of the Baroque for Deleuze*” in: TUINEN; MCDONNELL, 2010 (N.T.).

⁴⁰ MORAIS, L. I. (e-mail: lauromorais@msn.com), doutorando e mestre em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe, membro GEFILUFS, e atualmente professor do Instituto Federal da Bahia, e MAIA, Caio Graco (e-mail: caiogracoqueiroz@hotmail.com), doutorando e mestre em filosofia pela Universidade Federal de Sergipe, e membro do GEFILUFS (N.T.).

⁴¹ Na tradução corrente para o português: “Walter Benjamin levou a compreensão do Barroco a um progresso decisivo [...]” (DELEUZE, 1991, p. 190).

vértice ou a um cume”⁴² (TF 125). Mais que a inclusão da tese de Benjamin sob um conceito simples em relação ao qual seu próprio estudo do barroco pode ser pensado, ao descrever o estudo sobre o *Trauerspiel* como um “cone ou cúpula”, Deleuze, em vez disso, põe aqui o estudo anterior [de Benjamin] em um esquema emblemático que não classifica mas sim multiplica a relação entre ambos os textos. Escrito (ou melhor, “assinado”) desta maneira, aqui a completa opacidade da reflexão arcana de Deleuze é suficiente para conceber formalmente a ideia integral de cada estudo: ao combinar ver com ler, a citação de Deleuze aduz o significado filosófico da alegoria como uma testemunha da presença contínua de algo no mundo que é inescapavelmente real — uma presença que é, em resumo, necessária.

No entanto, dizer de uma forma importante que a citação sobre o *Trauerspiel* aparece “por necessidade” na obra de Deleuze é dizer absolutamente nada sobre a autoridade do estudo mais antigo de Benjamin. O que *justifica o uso* da citação é a autoridade de um antecedente cuja ordem é puramente lógica — ou melhor, metafísica — em vez de simplesmente cronológica (menos ainda dada pelas restrições disciplinares da arte-história). Em outras palavras, e de forma um tanto quanto paradoxal, para além do texto de qualquer monografia, embora a citação manifeste a si mesma como denotando um interesse no estudo primeiro [de Benjamin], a relação entre os dois textos não é entendida ao se seguir alguma disjunção canônica de conceitos, mas, isto sim, em acorde com o completo *organon* da própria produção conceitual⁴³ — uma produção que tem seu lugar no mundo ineliminável que ambos os estudos nomeiam de barroco.

Produções singulares sem fim

⁴² Na tradução corrente para o português: “[...] cone ou em cúpula, cuja base, sempre em extensão, já não se reporta a um centro, mas tende rumo a uma ponta ou vértice [...]” (DELEUZE, 1991, p. 191).

⁴³ “Os melhores inventores do barroco, os melhores comentadores”, explica Deleuze na seção “A busca de um conceito” do capítulo “O que é o Barroco?”, “tiveram suas dúvidas sobre a consistência da noção, e ficaram perplexos com a extensão arbitrária que, a despeito deles mesmos, a noção arriscava-se a tomar. O barroco era visto como restrito a um gênero (arquitetura), ou a uma determinação cada vez mais restritiva de épocas e lugares, ou ainda a uma negação radical: o barroco nunca existiu” (TF 33, tradução modificada). Dessa forma, pode-se dizer que a própria citação de Deleuze do livro barroco de Benjamin funciona como o que Benjamin descreve como uma “citação [*Zitat*] autoritária” (OGT 28), na seção de abertura sobre metodologia “O conceito do tratado”, onde ele contrasta o caráter contemplativo, mesmo digressivo, das abordagens da doutrina, do ensaio esotérico e do mosaico contra qualquer “sincretismo” conclusivo ou coercitivo de investigação que afirma, de uma vez por todas, sua própria autoridade *more geometrico*.

Para ambos, Benjamin e Deleuze, essa tarefa barroca de conceber adequadamente os aspectos singularmente únicos e individuais do mundo é dada em sua formulação filosófica mais rigorosa por Leibniz, que, na seção 8 do “Discurso sobre Metafísica”, afirma que “o termo sujeito deve sempre incluir o termo predicado, de tal forma que qualquer um que entenda perfeitamente o conceito de sujeito saberá também o predicado que a ele pertença” (L 307). De grande importância aqui, ao lado de questões como “para quem?” e “de que?” que tal compreensão pode suscitar, é o bizarro senso de apoditicidade denotado pelo termo “sempre”. Pois, mesmo que nem todas as vezes possa parecer que um termo particular seja dito de um dado sujeito, é precisamente a partir de tal confusão que a combinação alegórica peculiar de ver e ler, tão fundamental para a visão barroca de mundo, emerge; ainda que um sujeito possa parecer estar determinado por termos particulares (e até mesmo representar-se desse modo para si mesmo conscientemente), os sujeitos, em si mesmos, nunca são, de fato, determinados: na verdade, eles vêm a acontecer [*come about*] ao ter determinações. Seguindo Leibniz, o que a predicação propõe é que, apesar de as determinações pertencerem aos sujeitos e isso possa certamente ocorrer subjetivamente, a relação entre sujeito e predicado é algo que não é suficientemente explicada pela identidade de qualquer um dos termos acrescida a cópula com um outro termo, mas que, em vez disso, avança ao formar uma relação individual com o mundo; “toda predicação verdadeira tem algum fundamento na natureza das coisas”, insiste Leibniz (ibid.), já que o mundo inteiro está incluído em alguma perspectiva, ou ponto de vista.

Ademais, é por causa disso que Leibniz descreve, primeiro no prefácio dos *Novos ensaios sobre o entendimento humano (NE)* e novamente dez anos depois na “*Monadologia*”, que “ele que tudo vê poderia ler em cada um tudo que acontece em todo lugar, e, na verdade, mesmo o que já tenha acontecido ou o que ainda está para acontecer” (L 649). É importante, no entanto, esclarecer que tal visão de mundo requer que também se perceba as limitações presentes do que pode, de fato, ser visto ou lido, pois, como continua Leibniz, “uma alma pode ler em si mesma apenas o que ela representa distintamente; ela não pode desdobrar de uma vez tudo o que está dobrado dentro dela, pois isso se estende ao infinito”. O que aparece, então, para tal visão de mundo é algo que surge, não apesar de uma indistinção do ler e do ver, mas, mais precisamente, por causa da perspectiva bizarra que surge de suas combinações indiscerníveis com outra. Pois aqui o aspecto fenomênico do “o que é visto” não é mais algo simplesmente contíguo com “o que é lido” já que, em última instância, ver e ler não são ações atribuíveis à unidade de um sujeito. Em vez disso, no que deve ser considerado como uma

revisão radical do projeto transcendental, dos respectivos limites do sensível e do inteligível (TF 151), ver e ler são *já eles próprios* operações de uma variação contínua: aspectos de uma presença com relação ao mundo, uma presença por meio de uma sempre-sobrepujada unidade subjetiva que produz ou percebe uma relação com o mundo que é de certa forma tanto “pessoal” quando ainda sem fim.

Uma vívida apreciação desse interminável sentido das coisas é, para Deleuze, precisamente o que faz o estudo sobre o *Trauerspiel* de Benjamin tão impressionante, pois é ali que Benjamin meticulosamente apresenta um mundo em que a coincidência histórica do eterno e do momentâneo nunca está unida de uma vez por todas em um *kairós* cósmico, mas sim apenas segundo a problemática da natureza dos próprios acontecimentos. De fato, como Benjamin explica em diversos fragmentos preparatórios de 1916, o motivo pelo qual os *Trauerspiele* se diferenciam da tragédia é que eles não contêm a fonte de sua própria resolução⁴⁴; no lugar de realizar qualquer síntese satisfatória uma da outra, em tais tipos de drama a história emerge como algo produzido a partir da natureza apenas para ser transformada para sempre em natureza. É seguindo o desenvolvimento paciente desta distinção feita por Benjamin que Deleuze reitera como a alegoria articula as rupturas de uma sensibilidade descentrada com a qual a providência não é mais um objeto de representação a ser entendido de uma vez por todas, mas um fato puro de repetição a ser encontrado — ou melhor, algo a ser sentido — de novo e de novo. No princípio da divisão final do estudo sobre o *Trauerspiel* — a divisão que Deleuze referencia em sua citação — Benjamin traça a emergência histórica convoluta da alegoria como um modo de expressão distinto daquele do símbolo:

Enquanto no símbolo a destruição é idealizada e a face transfigurada da natureza é fugazmente revelada sob a luz da redenção, na alegoria o observador é confrontado com a *facies hippocratica* da história como uma paisagem primordial petrificada. Tudo sobre a história que, desde o começo, tem sido intempestivo, lamentável, malsucedido, é expresso em uma face — ou melhor, na caveira. E embora tal coisa careça de qualquer liberdade de expressão “simbólica”, de qualquer proporção clássica, de qualquer humanidade — ainda assim, é a partir daqui que a sujeição do homem à natureza é mais óbvia e ela significativamente faz surgir não apenas a questão enigmática da existência humana como tal, mas também da historicidade biográfica do indivíduo. Este é o coração do modo de ver [*Betrachtung*] alegórico, da explicação da história secular barroca como a Paixão do mundo; sua importância

⁴⁴ Como Benjamin continua a explicar no estudo sobre o *Trauerspiel*, isso “não é a antítese da história e da natureza, mas a secularização abrangente do histórico no estado de criação. Não é a eternidade que é oposta à crônica desconsolada da história mundial, mas a restauração da atemporalidade do paraíso. A história se funde com o cenário” (OGT 92). (Na tradução corrente para o português: “o que é decisivo na tendência barroca de fugir do mundo, não é a antítese entre a história e a natureza, mas a total secularização da história no estado de Criação. Não é a eternidade que se contrapõe ao fluxo desesperado da crônica do mundo, mas a restauração de uma intemporalidade paradisíaca.” (BENJAMIN, 1984, p. 115)

reside unicamente nas temporadas [*stations*] de seu declínio. (Benjamin 1998, *Origem do drama barroco alemão*, doravante “OGT”, p. 166)⁴⁵

Para parafrasear o desenvolvimento de Deleuze dessa distinção, então, enquanto a concepção simbólica das coisas purifica sua relação com a eternidade (“o universo”), a consideração alegórica do mundo está sempre intrigada com a complexidade das próprias relações naturais, já que a perspectiva barroca é ela mesmo gerada a partir de pontos de vista pessoais ou individuais — o que quer dizer, *necessariamente* encarnada. Nesse sentido, enquanto ambos, alegoria e símbolo, são formas de expressão na medida em que cada um deles diz algo sobre o mundo, a diferença importante entre eles é que eles fazem isso a partir de perspectivas radicalmente diferentes: enquanto no esquema simbólico de coisas a expressão é satisfeita por meio do que é expresso, sempre (já) ^{46[OBJ]} A alegoria, cuja forma de expressão se origina no neoplatonismo da *kataphasis* patrística e no “problema dos Nomes divinos” (*EPS* 323), revela uma “inadequação” do discurso em face do excesso do mundo onde parece que qualquer sinal serve, já que aqui as coisas “podem não estar de acordo com a autoridade da natureza; mas a voluptuosidade com que a significação [*significance*] governa, como um sultão severo no harém dos objetos [*Dinge*], é sem igual em seu dar expressão à natureza. É de fato característico do sadista que ele humilhe seu objeto e então — ou deste modo — o satisfaça. E isso é o que o alegorista nesta época faz, embriagado com os atos de crueldade tanto vividos quanto imaginados” (*OGT* 184–^{47[OBJ]}. A manifestação barroca da providência apenas expressa o sentido da história, em última instância, intempestivo: a natureza como um produto sem fim, “uma conversão teleológica da filosofia” (*TF* 79) como diz Deleuze, por meio da qual a tensão

⁴⁵ Na tradução corrente para o português: “Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto — não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.” (BENJAMIN, 1984, p. 188)

⁴⁶ Deleuze explica como “a descrição substitui o objeto, o conceito se torna narrativa e o sujeito se torna ponto de vista ou sujeito de expressão” (*TF* 127) [Na tradução corrente para o português: “a descrição toma nesse relato o lugar do objeto, o conceito torna-se narrativo, e o sujeito, ponto de vista, torna-se sujeito de enunciação” (p. 193-194)].

⁴⁷ Na tradução corrente para o português: “Essa riqueza [das cifras, que o alegorista encontrou no mundo das criaturas] pode ser desproporcional ao poder exercido pela natureza, mas a volúpia com que a significação reina, como um negro sultão no harém das coisas, exprime de forma incomparável aquela natureza. É próprio do sádico humilhar seu objeto e em seguida, através dessa humilhação, satisfazê-lo. É o que faz o alegorista, nessa época inebriada de crueldades, imaginárias ou vividas.” (BENJAMIN, 1984, p. 206)

entre natureza e história (uma tensão enfatizada pela distinção transcendental entre o sensível e o inteligível) é problematizada de forma a suscitar uma sensibilidade de modo geral radicalmente diferente.

Encarnação ansiosa e enlutada

Como o estudo sobre o *Trauerspiel* mostra, quando a história não é mais que narração de eventos naturais, toda e qualquer experiência do mundo é ainda mais extrema. E enquanto essa intensidade das coisas é mais claramente manifestada nas disputas jurídicas do século dezessete — Benjamin cita, por exemplo (*OGT* 65), a publicação de 1682 dos artigos Galicanos — de forma importante, a “crise [agudamente] teológica” do barroco aflige a própria vida e não é esgotada em questões políticas ou eclesiásticas. Isso não significa de todo dizer que a igreja e o estado não são elementos significativos na tensão desse período histórico, mas sim que o sentido em que [se dá] a experiência barroca do mundo é algo involuntariamente visceral (mesmo suprassensível). Esse é o motivo por que Benjamin explica como:

O homem religioso da era barroca se agarra tão firmemente ao mundo por causa do sentimento de que ele está sendo arrastado em uma catarata junto com ele. O barroco não conhece qualquer escatologia; e por essa razão ele não possui nenhum mecanismo pelo qual todas as coisas terrenas [*alle Erdgeborene*] são tomadas em conjunto e exaltadas antes de serem consignadas ao seu fim. O futuro está vazio de tudo que contenha o menor alento desse mundo [*Welt*], e a partir disso o barroco extrai uma profusão de coisas que costumeiramente escapam do alcance da formulação artística e, em seu ponto alto, as traz violentamente para a luz do dia, de forma a limpar um paraíso último, autorizando-o, como um vácuo, a destruir, um dia, o mundo com violência catastrófica. Uma variação dessa mesma ideia é alcançada graças à compreensão de que o naturalismo do barroco é “a arte das menores distâncias... Em todos os casos, meios naturalísticos são usados para reduzir distâncias... A atualidade mais vívida e concreta é procurada como uma contraposição a partir da qual é possível reverter de forma mais segura para a elevação formal e para os átrios do metafísico”. (*OGT* 66)⁴⁸

⁴⁸ Na tradução corrente para o português: “Se o homem religioso do Barroco adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ele em direção a uma catarata. 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. O além é esvaziado de tudo que possa contar o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de dia de aniquilar a terra numa catástrofe final. A isso se refere, em outro contexto, o comentário segundo o qual o naturalismo “a arte das menores distâncias... Em todos os casos, os instrumentos naturalistas visam o encurtamento das distâncias... O Barroco se apoia na atualidade objetiva mais candente, para mais segura e rapidamente retornar à sublimidade da forma e à antecâmara da metafísica” (BENJAMIN, 1984, p. 90)

Tomando de empréstimo uma formulação do estudo contemporâneo de Wilhem Hausenstein *Vom Geist des Barock* (1921), Benjamin sugere aqui que a visão de mundo barroca é consumida por uma miopia kafkiana em que qualquer perspectiva límpida das coisas é assombrada pelo sentimento de que há sempre mais do que o que pode ser representado distintamente; visto que apenas o próprio mundo pode ser chamado para testemunhar no grande julgamento da natureza, o barroco aparece como a tentativa salvífica de justificar o presente mundo para a eternidade por meio de uma sufocante “arte de longas distâncias”. Pois, ao passo que não há resolução última ou fim para o drama das coisas (nenhum julgamento final, escatológico), isso ocorre precisamente porque a aparência dos próprios fins é ubíqua e o sentimento experienciado no barroco não é aquele da graça (algo dado), mas o de uma produção frenética. De forma similar, é por essa razão que Deleuze cita a síntese de Heinrich Wölfflin de que o “barroco realça a matéria: ou a moldura desaparece totalmente, ou então ela permanece, mas, a despeito do esboço tosco, não é suficiente para conter a massa que transborda e passa por cima”⁴⁹ (*TF* 123, tradução modificada) como uma forma de insinuar como, através da multiplicação fervorosa da matéria, o barroco realiza um tipo de forma a ser considerada não apenas na complexidade daquelas grandes obras que definiram um período da história da arte, mas como a multiplicação da matéria na própria extensão.

Pois, embora frequentemente encontrado na arte “religiosa”, a estética barroca é espiritual não porque ela representa certas doutrinas ou exemplifica estilos típicos, mas porque ela expressa a torção da encarnação⁵⁰. Quando, por exemplo, Deleuze narra como “a presença do mundo dentro de mim, meu ser-para o mundo, é uma “ansiedade” (estar à espreita)⁵¹ (*TF* 130) não se trata tanto de ter em conta existencialmente o estado de um dado sujeito, mas sim

⁴⁹ Na tradução corrente para o português: “[...] o barroco sublinha a matéria: ou a moldura desaparece totalmente ou permanece, mas, apesar do desenho tosco, não é suficiente para conter a massa que transborda e passa por cima.” (DELEUZE, 1991, p. 186)

⁵⁰ Assim também, de acordo com Benjamin: “Hausenstein observou muito corretamente que, em pinturas de apoteoses, o primeiro plano é geralmente tratado com realismo exagerado para poder mostrar os objetos mais remotos e visionários de forma mais confiável. A tentativa de reunir todos os eventos mundanos no primeiro plano gráfico não é empreendida apenas para aumentar a tensão entre imanência e transcendência, mas também para garantir a esta última os maiores rigor, exclusividade e inexorabilidade concebíveis. É um gesto insuperavelmente espetacular colocar até Cristo no reino do provisório, do cotidiano, do incerto” (OGT 183).

Compare o interesse de Deleuze em El Greco – um interesse informado pelo relato de 1963 de Jean Paris sobre um “espaço ascensional” no qual, “como mergulhadores cartesianos [*des ludions*], os homens equilibram a gravidade terrena e a atração divina” (*TF* 147).

⁵¹ Seguindo Georges Friedmann, Deleuze descreve “a filosofia de Leibniz como o pensamento da angústia universal” (*TF* 152). [Na citação do corpo do texto, a versão da tradução corrente em português é “[...] a presença do mundo em mim, meu ser-para o mundo, é “inquietação” (estar à espreita)” [p. 198]; já a citação desta nota, na mesma edição, lê-se como “a filosofia de Leibniz como pensamento da inquietude universal” [nota 20, p. 196]].

de devolver a ingênua caducidade da real sujeição dos corpos ao mundo. E embora isso dê origem a um tipo de esquema transcendental, o que não pode ser negligenciado aqui para Deleuze, seguindo Benjamin, é que a coincidência do mundo e de qualquer ponto de vista nunca é um condicionamento direto. Pois, juntamente com aquelas “condições para a possibilidade da experiência” objetivamente dadas, a alegoria sempre complica qualquer aparência das coisas com o sem-fim de sua relação emblemática com o mundo. Esse é o motivo poque Deleuze descreve como nas pinturas dos séculos dezesseis e dezessete, [estavam] antecipando a ruptura com o cavalete da pintura do século XX:

o objeto da *natureza morta* é o estudo das dobras. A fórmula usual da natureza-morta do barroco é: roupagens produzindo dobras de ar ou nuvens pesadas; uma toalha de mesa, com dobras marítimas ou fluviais; joias que queimam com dobras de fogo; vegetais, cogumelos ou frutas açucaradas presas em suas dobras terrenas. A pintura é tão apinhada de dobras que resulta em um tipo de “enchimento” esquizofrênico. Elas não poderiam ser desemaranhadas sem ir ao infinito e assim extrair sua lição espiritual. Parece que essa ambição de cobrir a tela com dobras é descoberta novamente na arte moderna com a dobra *all-over*. (TF 122–3, tradução modificada)⁵²

O que é significativo para Deleuze é que a forma em que “a matéria tende a fluir para fora do quadro, como acontece frequentemente nas composições *trompe d’oeil*” (ibid.). Aqui, a sensibilidade é composta dentro de um *spatium* antes de tornar-se estendida a partir da origem das coisas, a *physis*, cuja “alegorização” Benjamin detalha em sua seção sobre “O cadáver como emblema” (OGT 217), que advém em qualquer ponto de vista aperceptivo, é aquela da *nature morte*.⁵³ Ao levar em consideração tal estado de coisas instável ou caduco, Benjamin explica como “a natureza permaneceu a grande mestra para os escritores deste período. No entanto, a natureza não era vista por eles no botão e na flor, mas no amadurecimento excessivo e decaimento de suas criações. Na natureza eles enxergaram a transitoriedade eterna, e somente

⁵² Na tradução corrente para o português: “[...] a natureza-morta tem como objeto tão somente as dobras. A receita da natureza-morta barroca é a seguinte: roupagens fazendo dobras de ar ou de nuvens pesadas; toalha de mesa com dobras marítimas ou fluviais; ourivesaria ardendo em dobras de fogo; legumes, cogumelos ou frutos confeitados são captados em suas dobras de terra. O quadro é de tal modo repleto de dobras que se tem uma espécie de “saturação” esquizofrênica, dobras que não se poderiam desenrolar sem tornar o quadro infinito, obtendo-se dele a lição espiritual. Parece-nos que essa ambição de cobrir a tela com dobras reencontra-se na arte moderna: dobra por todo lado, a dobra *all-over*” (DELEUZE, 1991, p. 185).

⁵³ Na tradução corrente para o português: “Visto do ponto de vista da morte, o produto do cadáver é a vida. Não é apenas na diminuição dos membros, não apenas nas mudanças do corpo envelhecido, mas em todos os processos de eliminação e purificação que tudo o que é cadáver vai se desfazendo do corpo pedaço por pedaço. Não é por acaso que precisamente unhas e cabelos, que são cortados como matéria morta do corpo vivo, continuam a crescer no cadáver. Há na *physis*, na própria memória, um *memento mori*; a obsessão dos homens da idade média e do barroco pela morte seria bastante impensável se fosse apenas uma questão de reflexão sobre o fim de suas vidas” (OGT 218).

aqui a visão saturnina dessa geração conheceu sua história” (*OGT 179*)⁵⁴. O luto que a natureza provoca assim revela como a estética barroca não é tanto uma transposição direta da percepção — do horizonte ótico ao terreno tátil, que convidaria “os perigos do panteísmo ou da imanência” (*TF 24*) — mas sim a realização de uma sensibilidade “de acordo com relações indivisíveis de distância” (*TF 20*). Esse é o motivo pelo qual, em sua seção “A que “se assemelha” a percepção”, Deleuze repetidamente insiste no aspecto produtivo da experiência pelo qual “o percebido assemelha-se com algo que nos força a refletir sobre”⁵⁵ (*TF 95*). Pois, antes de atribuir à mente ou ao corpo a primazia em relação ao mundo, a estética barroca, em vez disso, é confrontada por sua complicação espiritual (isto é, eterna) no mundo.

A razão por que essa relação é puramente espiritual é que, embora sempre e apenas sempre encarnada nos indivíduos, não se trata de algo suscetível ao próprio corpo, mas, antes, algo que, para Deleuze, “passa acima”: não algo substantivamente mental, em oposição à extensão, mas antes algo notável que remete ao ordinário (o “sagrado e o profano” para Benjamin), um “*relatum*” (*TF 86*) [p. 130] que não tanto deduz como envolve o indivíduo no mundo:

E quando as dobras das roupas se desprendem das pinturas, é Bernini que as dota de uma forma sublime na escultura, quando o mármore se apodera e conduz a infinitas dobras que não podem ser explicadas pelo corpo mas por uma aventura espiritual que pode pôr em flamas o corpo... Santa Teresa não encontra sua unidade espiritual na pequena flecha do sátiro, que meramente espalha o fogo, mas na origem superior dos raios dourados acima. (*TF 121–2*)⁵⁶

De forma crucial, esse esquema ascensional das coisas pelo qual a alma é tomada como algo projetado a partir do corpo é o verdadeiro elemento que distingue a essência da estética barroca⁵⁷; correspondendo à consideração de Benjamin do luto, o que Deleuze descreve — de

⁵⁴ Na tradução corrente para o português: “também para os poetas desse período a natureza foi a grande mestra. Mas ela não lhes aparece no botão e na flor, mas na excessiva maturidade e na decadência de suas criações. Para eles, a natureza é o eternamente efêmero, e só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história.” (BENJAMIN, 1984, p. 201)

⁵⁵ Na tradução corrente para o português: “[...] o percebido assemelha-se a alguma coisa na qual ele nos força a pensar” (DELEUZE, 1991, p. 143).

⁵⁶ Na tradução corrente para o português: “E, quando as dobras da veste saem do quadro, isso acontece sob a forma sublime que Bernini lhes dá em escultura, quando o mármore capta ao infinito e é portador de dobras que já não se explicam pelo corpo mas por uma aventura espiritual capaz de abrasá-lo [p. 184] [...] A *Santa Tereza* de Bernini encontra sua unidade espiritual não na flecha do pequeno sátiro, que tão-somente propaga o fogo, mas na fonte superior dos raios de ouro, no alto.” (DELEUZE, 1991, p. 189)

⁵⁷ Como Deleuze explica um pouco mais tarde: “a essência do barroco é aquela que lhe é dada [na] unidade, através de uma projeção que emana de um cume como um ponto de vista... a essência do barroco não consiste em cair nem emergir da ilusão, mas sim de constatar algo na própria ilusão, ou de amarrá-la a uma presença espiritual que dota seus espaços e fragmentos de uma unidade coletiva” (*TF 124–5*, tradução modificada). [Na tradução corrente para o português “[...] mas é próprio do Barroco dar-lhe uma unidade, por projeção, unidade que emana de um vértice como

variados modos, seja como a neurose ansiosa, seja como a tensão esquizofrênica de ter que conter o universo a partir de um ponto de vista singular —, tem sua expressão aqui na percepção [*realisation*] acerca de Santa Tereza de uma unidade “extática”, que de algum modo pertence a ela, uma percepção que é espiritual, ao invés de consciente, pois enquanto essa forma de percepção não é um conteúdo a ser explicado pelo corpo, isso não significa que a alma surja com o mundo. Ao contrário, a alma é a presença que resulta de uma relação do corpo individual com o mundo e é desse modo, como Benjamin buscou mostrar em seu próprio estudo, que o barroco não representa um período particular ou um estilo da história da arte, mas sim que expressa uma estética de pura produção sem fim que continuamente procura santificar o mundo temporal para a eternidade;⁵⁸ ao relacionar para sempre a sujeição do corpo ao universo, o barroco é o momento de uma gênese transcendental melancólica, “o momento esplêndido em que Alguma Coisa é mantida no lugar de nada, e em que a resposta à miséria do mundo é feita por meio de um excesso de princípios, uma insolência de princípios, e uma insolência inerente [*própria*] aos princípios” (TF 68)⁵⁹.

Esse é o porquê de, em seu capítulo sobre “As dobras na alma”, Deleuze insistir que a verdade não é algo que varia com pontos de vista individuais, mas sim que é a condição em que os indivíduos percebem a si mesmos como sendo a determinação subjetiva de uma perspectiva. “É porque ela inclui o que eu estou fazendo agora — o que eu sou no ato de fazer — que minha noção individual também inclui tudo que me levou a fazer o que estou fazendo e tudo que resultará disso, todo o caminho até o infinito” (TF 70)⁶⁰. Deleuze explica posteriormente, descrevendo como esta fenomenologia — se devemos falar de uma fenomenologia — deve ser aquela em que os próprios acontecimentos ou motivos substituem a primazia dos fenômenos, e

ponto de vista [p. 189]. [...] mas é próprio do Barroco não cair na ilusão nem dela sair, mas realizar alguma coisa na própria ilusão ou comunicar-lhe uma presença espiritual que torne a dar às suas peças e pedaços uma unidade coletiva” (DELEUZE, 1991, p. 190)].

⁵⁸ É por isso que Deleuze explica como no barroco “a questão surge na filosofia que continuará a assombrar Whitehead e Bergson: não [se trata de] como alcançar a eternidade, mas em que condições o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, isto é, da criação?” (TF 79) [Na tradução corrente para o português, lê-se “é com Leibniz que surge em filosofia o problema que será também de Whitehead e Bergson: não como atingir o eterno mas em que condições o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, isto é, uma criação?” (p. 121)].

⁵⁹ Na tradução corrente para o português: “o esplêndido momento em que Alguma coisa se mantém em vez do nada, em que se responde à miséria do mundo com um excesso de princípios uma *hybris* dos princípios, uma *hybris* própria dos princípios.” (DELEUZE, 1991, p. 106)

⁶⁰ Na tradução corrente para o português: “É porque minha noção individual inclui o que faço neste momento, o que estou fazendo, que ela também inclui tudo o que me levou a fazer e tudo o que disso decorrerá, até o infinito.” (DELEUZE, 1991, p. 110)].

em que Ser é substituído por Ter; “é muito difícil para todos nós fazer uma lista de nossos próprios pertences. Não é fácil saber o que nós possuímos e por quanto tempo. A fenomenologia não basta” (TF 109)⁶¹. Pois a verdade não é mais a modalidade que expiou o erro e a ilusão, mas deve ser vista como uma forma sobrepujada, obcecada de uma predicação que inclui todas as possibilidades ao mesmo tempo e que “não nos põe em um elemento de calma, que seria uma relação de proprietário e propriedade que poderia facilmente ser determinada [*déterminés*] de uma vez por todas” (TF 110)⁶². Pois a alma não é uma visão exclusivamente intelectual cuja unidade omitiria a multiplicidade, mas sim a perspectiva ou o sentimento cuja unidade é o próprio poder de perceber cada vez mais continuidades entre diferenças — o poder de nomear, que Benjamin descreve tal qual o da “verdade” quando explica como:

A verdade é um estado não intencional do ser, feito de ideias. A abordagem apropriada a ela não é aquela da intenção e do conhecimento, mas sim a total absorção nela [...] A estrutura da verdade, então, demanda um modo de ser que em sua ausência de intencionalidade assemelha-se à existência simples das coisas, mas que é superior em sua permanência. A verdade não é um intento que se percebe na realidade empírica; ela é o poder que determina a essência dessa realidade empírica. O estado do ser, além de toda fenomenalidade, ao qual somente esse poder pertence, é aquele do nome. Isso determina a maneira na qual ideias são dadas. Mas elas não são tão dadas em uma linguagem primordial [*Ursprache*] mas sim em uma forma de percepção primordial [*Urvernehmen*], na qual as palavras possuem sua nobreza como nomes, não tocados pelo significado cognitivo. (OGT 36)⁶³

Esse poder de nomeação pura opera de forma a combinar as diferenças entre fenômenos e ao fazer isso percebe a sua própria razão em um acorde que, mais tarde, Deleuze descreve como uma “harmonia” em que o elemento integral das coisas não é tanto algo qualquer que acontece para ser percebido, mas sim o próprio fato da percepção: “*Eu produzo um acorde* toda vez que eu posso estabelecer em uma soma de coisas infinitamente minúsculas relações diferenciais que possibilitarão uma integração da soma — em outras palavras uma percepção

⁶¹ Na tradução corrente para o português: “De fato, é muito difícil para cada um de nós fazer a lista das suas próprias posses. Não é fácil saber o que nos pertence e por quanto tempo. A fenomenologia não basta.” (DELEUZE, 1991, p. 164).

⁶² Na tradução corrente para o português: “[...] esse novo domínio do ter não nos introduz num calmo elemento, que seria o do proprietário ou da propriedade, determinado uma vez por todas.” (DELEUZE, 1991, p. 165).

⁶³ Na tradução corrente para o português: “A verdade é uma essência não-intencional, formada por ideias. O procedimento próprio à verdade não é portanto uma intenção voltada para o saber, mas uma absorção total nela, e uma dissolução. [...] A estrutura da verdade requer uma essência que pela ausência de intenção se assemelha à das coisas, mas lhes é superior pela permanência. A verdade não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a força que determina a essência dessa empiria. O ser livre de qualquer fenomenalidade, no que determina o modo pelo qual são dadas as ideias. Mas elas são dadas menos em uma linguagem primordial que em uma percepção primordial, em que as palavras não perderam, em benefício da dimensão cognitiva, sua dignidade nomeadora”. (BENJAMIN, 1984, p. 58)

clara e distinta” (TF 130-1)⁶⁴. Dessa forma, a seleção presentemente envolvida em uma síntese aparente de diferenças nunca emerge de um ponto de vista, mas sim sempre, e sempre somente, no processo de análise em andamento (o que Benjamin descreve acima como o nomear puro) que reconhece a gênese “original” daquelas condições necessárias para qualquer perspectiva. Esse é o motivo por que Deleuze insiste repetidamente “que a semelhança é que é o modelo, e que ela determina o que a ela se assemelha” (TF 98)⁶⁵, pois a própria variação de perspectiva expressa a operação ou a “projeção” de um poder contínuo que não se refere a uma modalidade em que um ponto de vista substantivo pode perdurar no mundo, mas sim a uma compreensão possuída das coisas que é “cada vez mais comprimida, interiorizada, envolvida em uma instância que pode, ao fim, ser chamada de ‘pessoal’” (TF 125)⁶⁶ — uma figuração suprassensível do sensível e do inteligível que, ao menos para o barroco, é entendida como a alma.

Encenando o drama interno dos conceitos

Como Deleuze reconhece, essa compreensão barroca é dada em uma de suas formulações mais rigorosas no estudo de Benjamin sobre o luto no teatro barroco alemão. Pois, na medida em que a tragédia pode ser identificada por meio da asserção heroica da existência frente à toda a eternidade, o *Trauerspiel* pode apenas ser definido ou caracterizado por um sentimento de melancolia cuja derradeira resolução não pode ser encontrada em qualquer coisa que seja representada dentro da peça em si mesma, e sim no sentimento que é produzido por meio da efetiva apresentação da peça. Contudo, assim como o teatro brechtiano que suscitou o interesse de Benjamin no drama barroco, esse sentimento despertado pelo *Trauerspiel* não deve ser explicado como um desenvolvimento catártico de ações ou acontecimentos, mas ele se coloca, ao contrário, na apresentação de suas condições, já que, como Benjamin o explica na seção em que faz diferir “Drama barroco e tragédia”, o ser desse sentimento, apesar de ser

⁶⁴ Na tradução corrente para o português: “Produzo um acordo/acorde toda vez que posso estabelecer, num conjunto de infinitamente pequenos, relações diferenciais que tornarão possível uma integração do conjunto, isto é, uma percepção clara e distinta.” (DELEUZE, 1991, p. 198)

⁶⁵ Na tradução corrente para o português: “a relação de semelhança, o próprio semelhante é que é o modelo e que impõe à matéria ser aquilo a que ele se assemelha.” (DELEUZE, 1991, p. 145)

⁶⁶ Na tradução corrente para o português: “[...] cada vez mais restringido, vindo a se tornar interior, envolvido numa instância que se pode dizer, no limite, “pessoal” [...]” (DELEUZE, 1991, p. 191).

obviamente experienciado, não pode ser explicado em termos das categorias da psicologia empírica:

Pois essas não são bem peças que causam luto, como peças através das quais o luto se satisfaz: peças para os que estão em luto. Uma certa ostentação é característica dessas pessoas. Suas imagens são dispostas para que sejam vistas, arranjadas do modo como querem ser vistas. Assim, o teatro da renascença Italiana, que é de muitas maneiras um fator influente no barroco Alemão, emergiu a partir da pura ostentação, a partir dos *trionfi*, dos cortejos com recitação explanatória, que floresceram em Florença sob Lorenzo de Médici. (OGT 118-9)⁶⁷

Enquanto para “os olhos gregos... o palco é um *topos* cósmico” (OGT 119) e mesmo o enredo dos trabalhos de Shakespeare ocorrem dentro do Globo, para nos lembrar da distinção leibniziana de Deleuze entre *spatium* e *extensio*, ao espectador do *Trauerspiel* alemão “no palco, um espaço que pertence a um mundo interior de sentimentos [*Innenraume des Gefühls*] e não comporta relação com o cosmos, as situações são convincentemente apresentadas a ele” (OGT 119). A diferença entre a perspectiva [*outlook*] trágica e aquela do *Trauerspiel* então é que enquanto o drama clássico, e posteriormente romântico, das coisas é simplesmente a produção (não importa quão complicada seja) de uma série de acontecimentos “históricos” de acordo com supostas leis da Natureza, o teatro barroco, por outro lado, deve ser visto como uma produção sem finalidade. Esta é a razão por que a morte do herói trágico nunca é revelada como algo sem esperança, mas somente como uma justificação momentânea da existência para toda a eternidade. Como Benjamin explica em um fragmento anterior, “o herói morre porque ninguém pode viver em um tempo realizado. Ele morre de imortalidade” (Benjamin 1996, p. 56) na medida em que as circunstâncias ditadas pela ordem providencial do mundo são desenroladas num curso de acontecimentos que são literalmente percebidos no fim de uma pessoa particular. É desse modo que, para Benjamin,

Quando o desenvolvimento trágico subitamente faz seu aparecimento incompreensível, quando o menor passo em falso leva à culpa, quando [se dá] o menor erro, a coincidência mais improvável leva à morte, quando as palavras, que esclareceriam e resolveriam a situação e que pareceriam estar disponíveis a todos, permanecem não-ditas — aí então estamos testemunhando o efeito do tempo do herói no ato [*on the action*], já que no tempo realizado [*fulfilled*] tudo que acontece é uma função daquele tempo. É quase um paradoxo que isto se torne manifesto em toda sua clareza no momento em que o herói é completamente passivo, quando o tempo trágico irrompe, tal como uma flor cujo cálice emite o perfume adstringente da ironia.

⁶⁷ Na tradução corrente para o português: “Pois elas não são tanto peça que provocam o luto, como peças graças às quais o luto encontra uma satisfação: peças para enlutados. Uma certa ostentação lhes é inerente. Seus quadros são organizados para serem vistos, ordenados, na forma com que querem ser vistos. Assim o teatro renascentista da Itália, que de tantas maneiras influenciou o Barroco alemão, emergiu da pura ostentação, ou seja, dos *trionfi*, as procissões acompanhadas de recitativos destinados a explicar a ação, surgidas em Florença sob Lorenzo de Medici.” (BENJAMIN, 1984, p. 142)

Enquanto o fim do indivíduo na tragédia é ao mesmo tempo (se for por um momento) uma perspectiva do fim justo das coisas, a morte no *Trauerspiel* não é de modo algum nitidamente contida dentro da ordem de tal natureza; a morte é meramente outro palco que é a testemunha de outra produção ainda. Pois lá

Não há finalidade conclusiva; sem certeza de uma existência superior e sem ironia, ela é a *metabasis* de toda a vida *eis allo genos*. A peça do luto é matematicamente comparável a uma seção [*branch*] da hipérbole cujas outras seções estão no infinito [*infinity*]. A lei que rege uma vida superior prevalece no espaço restrito de uma existência terrena e toda peça, até que a morte coloque um fim ao jogo, ocorre de modo a repetir o mesmo, embora numa escala maior, em outro mundo. É sobre essa repetição que está fundada a lei da peça do luto. (OGT 56-7)⁶⁸

Desse modo, na história universal que é o teatro do *Trauerspiel*, os polos de imanência e transcendência são deslocados de modo a revelar o mundo presente meramente como um aspecto da eternidade, uma expressão daquelas condições que sustentam a experiência. O que deve ser enfatizado, então, é que essas condições não são universais atemporais [*timeless universals*] em si mesmas, mas a presença ineliminável de um sentimento ou “espaço interno” com respeito ao mundo. Pois, do mesmo modo que o “sentido interno” do tempo não mais se refere simplesmente à receptividade ou expectativa do que está para ocorrer, aqui o espaço não é mais a aparência exterior de coisas, mas sim (como as figuras suspensas entre redenção e condenação em El Greco) suas determinações a partir de um certo ponto de vista. Este é também o porquê do sentimento que o *Trauerspiel* traz quanto ao mundo ser de lamento e luto, e ao mesmo tempo, seguindo a máxima de Kafka, haver uma esperança infinita e ainda assim nenhuma para nós. Pois o luto e o lamento que caracterizam o *Trauerspiel* não são reações ao que pode ser ou o que deve ser (a derradeira petulância burguesa de uma reivindicação de direito), mas sim o reconhecimento do sentimento eternamente válido, e de fato suprassensível, da lógica apercebendo-se de suas próprias limitações.

Pois embora o mundo possa parecer ter se tornado verdadeiramente desajustado para Édipo ou para Hamlet, ao menos suas ações, suas existências e mesmo suas mortes, falam contra aquelas inversões cruéis do destino que seus sofrimentos testemunham, ao menos a tragédia de suas vidas nos diz algo sobre o mundo, algo que permanecerá para sempre. Entretanto, por contraste, o *logos* dos *Trauerspiele* prescinde de troca cósmica e, ao invés disso, (como o é o próprio estudo de Benjamin) permanece uma ruína ou um torso para sempre, um mero produto

⁶⁸ N.T.: Texto erroneamente referenciado. Em realidade, faz parte do ensaio “*Trauerspiel und Tragödie*”.

sem um fim, como Benjamin explica em outro fragmento: “Enquanto na tragédia a inflexibilidade eterna da palavra dita é exaltada, a peça de luto [i.e. o *Trauerspiel*] concentra-se na infinita ressonância de seu som” (Benjamin, 1996, p. 61). Quase dez anos depois, na seção sobre a “Fragmentação da linguagem” desde o próprio estudo, Benjamin elabora mais detalhadamente como a própria origem do luto, que caracteriza o teatro do século dezessete, emerge na apresentação da peça em si mesma e, ao fazer isso, revela a dificuldade em codificar formalmente essas peças em termos de uma pesquisa histórico-literária com quaisquer pretensões de universalidade:

Pois o som barroco é e permanece algo puramente sensível [*sensuous*]; o significado [*meaning*] tem sua casa na linguagem escrita. E a palavra falada é apenas perturbada [*afflicted*] pelo significado, como se o fosse por uma doença inescapável; ela se quebra no meio do processo de ressonância e o represamento do sentimento que estava pronto para se liberar provoca o luto. Aqui o significado é encontrado e continuará a ser encontrado como a razão para o luto. A antítese do som e do significado não poderia estar em sua intensidade máxima ali onde ambos poderiam ser combinados em *um* sem sua coesão atual no sentido da formação de uma estrutura linguística orgânica. (OGT 209).⁶⁹

Pois na mesma medida que há esperança, mas não para nós, igualmente uma classificação formal dessas peças pode mesmo ser possível, contudo isso não diminui o fato de que essencialmente, apesar de sua falta de sofisticação — ou melhor, *por causa da* crueza de sua ostentação (expressa na atitude relatada por Wysocki (em OGT 53) “que essas peças foram escritas por brutos para brutos”) — diferentemente do teatro da Espanha de Calderón e da Inglaterra de Shakespeare, os *Trauerspiele* do palco alemão permanecem peças a serem atuadas, ao invés de serem estudadas. Que elas não sejam substantivamente inteligíveis não significa dizer que elas permanecem inefáveis, mas, ao contrário, isto enfatiza a experiência peculiar que suas repetições abrem para o nosso sentido interno — uma experiência que seria posteriormente denominada de alienação, em consonância com a ruptura da representação consciente que ocorre no que ambos, Benjamin e Deleuze, reconheceram como sendo o teatro brechtiano enfaticamente não-aristotélico. Para ser claro, a distinção aqui é a de que enquanto na tragédia a unidade última das coisas é tornada possível a partir de dentro do conteúdo dramático da peça

⁶⁹ Na tradução corrente para o português: “Para o Barroco, a palavra falada é e permanece puramente sensual, ao passo que a palavra escrita é o reino da significação. A palavra oral não é afetada pela significação ou o é, como se fosse contaminada por uma doença inevitável; a palavra se interrompe, quando está sendo articulada, e as emoções, que estavam a ponto de extravasar, são represadas provocando o luto. A significação aparece aqui, e aparecerá sempre, como o fundamento da tristeza. A antítese entre o som e a significação deveria, em princípio, alcançar sua intensidade máxima se fosse possível combiná-los em um só, sem que eles coincidissem no sentido de formarem uma estrutura linguística orgânica.” (BENJAMIN, 1984, p. 231)

(a partir de uma lógica que, por sua vez, sustenta sua recepção crítica), por contraste, a experiência do *Trauerspiel* é uma resolução da multiplicidade não em unidade (ou pelo menos não em uma unidade cujas intuições estejam condicionadas pelas formas do espaço e tempo), mas sim em acordes singulares que emergem na repetição do material que está sob performance, um acorde “das menores distâncias” cuja identidade última não pode ser mais determinada de fora tanto quanto de dentro e, deste modo, deve permanecer indiscernível em cada repetição. “Há esperança, mas não para nós” provoca o luto, na medida em que começamos a perceber que, enquanto criaturas, nunca podemos determinar os fins da natureza. Ainda assim, enquanto isso significa que o drama das coisas nunca pode chegar a qualquer resolução derradeira, os *Trauerspiele* nos mostram como a própria repetição das coisas aduz o sentimento de uma unidade produtiva (se crítica) no nosso mundo — uma unidade que percebe a proximidade por meio de complicações cada vez maiores.

Desse modo, uma compreensão dessas peças não pode ser encontrada em conceitos que são simplesmente dados, mas sim por meio de uma construção peculiar de conceitos, o que Benjamin sugestivamente descreve através de seu estudo como sendo a percepção de sua “origem”. Pois o reconhecimento conceitual dessa origem não é algo guiado a partir de dentro ou de fora e ainda assim, em uma reconstrução do projeto transcendental, se obtém uma continuidade radical (talvez até mesmo suprassensível) entre o sensível e o inteligível por meio da qual

ao lado dos emblemas da vestimenta, as palavras e seus nomes permanecem atrás e, na medida em que os contextos vivos de seu nascimento desaparecem, do mesmo modo elas se tornam as origens de conceitos [*Ürsprungen von Begriffen*] nos quais essas palavras adquirem um novo conteúdo, que é predisposto para a representação alegórica... O extermínio das figuras e a abstração dos conceitos são, portanto, a precondição [*Vorraussetzung*] para a metamorfose alegórica do panteão em um mundo de criaturas mágicas, conceituais [*Begriffskreaturen Voraussetzung*]. (OGT 225-6)⁷⁰

A razão por que a alegoria é tão filosoficamente importante é que nenhuma outra forma de expressão é apta para elucidar a emergência de qualquer perspectiva sobre o mundo sem também necessitar que as coisas sejam resolvidas em termos de um esquema disjuntivo que precise de um começo ou fim abstrato, ou pelo menos determinado — limitações que se aplicam

⁷⁰ Na tradução corrente para o português: “além das vestes e dos emblemas, sobrevivem as palavras e os nomes, que original, à medida que vão sendo destacados dos seus contextos vitais, conceitos nos quais essas palavras adquirem um novo conteúdo, adaptável à representação alegórica, como *Fortuna*, *Venus* (como Dama Mundo) e outros). A extinção das figuras e a abstração dos conceitos constituem assim os pressupostos para a transformação alegórica do *Pantheon* num mundo de criaturas mágico-conceituais.” (BENJAMIN, 1984, p. 149)

não apenas a objetos específicos, mas também ao drama da vida, ou à *physis* em geral. Diferentemente, por um processo de repetição através do qual o significado é produzido por meio da apresentação contínua de acontecimentos, ao invés da representação na unidade de uma narrativa, a alegoria suspende as lições a serem aprendidas da vida em geral e, em vez disso, aduz uma aprendizagem de reconhecimento com relação à própria realidade daquelas condições indiscerníveis da vida em si mesma. Em outras palavras, ou seja, por outros meios, a alegoria é uma forma de expressão que nada representa além de sua própria narrativa — apesar de isso ser sempre mais do que é expresso já que essa vida deve ser compreendida em seus próprios termos, termos que não podem ser compreendidos como condições atemporais de coisas presentes, mas que devem ser considerados tanto a partir do indivíduo em si mesmo quanto de sua razão.

O espaço barroco entre o Um e o Múltiplo

Para ambos os pensadores, então, o exame da experiência trazido pela simultaneidade transcendental do indivíduo e do conceito (o que Benjamin descreve como uma metamorfose e Deleuze descreve como uma percepção alucinatória) reorienta a validade do Um e do Múltiplo e pode ser vista como figurada na construção de um conceito filosófico. Isto não significa dizer que essa relação pode ser dada por meio de conceitos em e de si mesmos, mas sim que a própria produção de conceitos aduz o acorde barroco entre o Um e o Múltiplo. O elemento significativo aqui não é o que o conceito é dito representar, mas sim o poder que ambos atribuem ao próprio conceito de indivíduo e que ao mesmo tempo em que faz isso, como no *Trauerspiel*, ainda necessariamente excede o indivíduo sem determinar totalmente sua relação com o mundo⁷¹. Como Deleuze explica, essa concepção do indivíduo não é nem algo antes nem depois, mas sempre algo ao mesmo tempo (e sem um fim) no mundo, já que enquanto:

Para alguns, os Nominalistas, indivíduos seriam os únicos existentes, conceitos seriam apenas palavras cuidadosamente ordenadas; para outros, os Universalistas [ou Realistas], o conceito tem o poder [*pouvoir*] de ser infinitamente determinável, o indivíduo se referiria apenas a determinações acidentais ou extra-conceituais. Mas, para Leibniz, apenas o indivíduo existe e ele é em virtude do poder [*puissance*] do

⁷¹ “The significant element here is not what a concept is said to represent but rather the power that both accounts for the very concept of the individual and yet, as in the *Trauerspiel*, at the same time in so doing necessarily exceeds the individual without fully determining its relation to the world.”

conceito: mônada ou alma⁷². Dessa forma, o poder do conceito (de se tornar sujeito) não consiste em determinar um gênero ao infinito, mas em condensar e prolongar singularidades. (TF 64).⁷³

Esta é a razão por que, em todo seu interesse demonstrativo em matemática, Deleuze insiste que o cálculo permanece sendo “meramente uma ficção bem fundada” (TF 96) e que, a menos que eles se tornem simples símbolos, seus diferenciais devem ser entendidos como não fazendo nada além de meramente estender ou mapear (Benjamin diria “alegorizar”) as relações essencialmente espaciais desse mundo. Pois, do mesmo modo como a compreensão do *Trauerspiel* não pode ser deduzida a partir de gêneros existentes, mas deve ser produzido a partir de uma “familiarização” ou “aprendizagem” [*Schulung*] (OGT 56) do que é notável nessas peças, aqui mesmo as singularidades que são prolongadas na “lua de mel” com conceitos (TF 67) evidenciam um poder que não é mais substantivamente matemático⁷⁴. Ao contrário, esta determinação indiscernível, ou até mesmo espiritual, do indivíduo é o que Deleuze descreve repetidamente em seu capítulo sobre as “Dobras na alma” como um modo no qual “a força [*puissance*] em si mesma é um ato, um ato da dobra” (TF 22)⁷⁵, um “poder de envolvimento e desenvolvimento”⁷⁶ (TF 22), “*um poder de ordenar os casos*” (TF 21)⁷⁷, e posteriormente, em seu capítulo final, como “uma força [*puissance*] de variação” (TF 135)⁷⁸. O que subjaz a essa concepção de poder é, obviamente, o indivíduo, contudo este não é um substrato que age por todo o tempo, mas sim apenas de tempos em tempos. Para Deleuze, essas variações mostram como “a diferença entre dois indivíduos deve ser interna e irredutível (=1),

⁷² NE- Eis, novamente, uma afirmação que será problematizada durante todo esse volume da nossa revista, ou seja, em que medida Leibniz poderia ser considerado nominalista ou realista; para o significado de ambas as expressões e uma pequena introdução aos assuntos que ela envolve, cf. nosso artigo “Querela da realidade dos objetos lógico-matemáticos: uma introdução à filosofia moderna”, in *Kalagatos*, v 11, n. 21, inverno de 2014.

⁷³ Na tradução corrente para o português: “Para uns, Nominalistas, os indivíduos seriam os únicos existentes, sendo os conceitos apenas palavras bem-regradas; para outros, Universalistas, o conceito tem o poder de especificar-se até o infinito, e o indivíduo apenas remete a determinações acidentais ou extraconceituais. Mas, para Leibniz, só o indivíduo existe, e, ao mesmo tempo, existe em virtude da potência do conceito: mônada ou alma. E essa potência do conceito (devir sujeito) consiste não em especificar ao infinito um gênero mas em condensar e em prolongar singularidades.” (DELEUZE, 1991, p. 100-101).

⁷⁴ Cf. a aula de 29 de abril de 1980, ‘permanecemos com exemplos e estamos fazendo uma investigação infantil, estamos falando de matemática, mas não sabemos uma palavra disso’. Em sua aula da próxima semana, Deleuze sugere que a correspondência de Leibniz (especialmente quanto aos conhecimentos de seus interlocutores de cálculo) permite a imaginação ultrapassar o limite entre a compreensão [*understanding*] ‘vulgar e escolar’ das coisas. [Na tradução castelhana da *Exasperación de la Filosofía*, lê-se “Hacemos una búsqueda infantil; hablamos de matemáticas, pero no sabemos una palabra de eso” (p. 77)].

⁷⁵ Na tradução corrente para o português: “A própria potência é no, é o ato da dobra” (DELEUZE, 1991, p. 34)

⁷⁶ Na tradução corrente para o português: “potência de envolvimento e desenvolvimento” (DELEUZE, 1991, p.42)

⁷⁷ Na tradução corrente para o português: “potência de ordenar os casos” (DELEUZE, 1991, p. 39)

⁷⁸ Na tradução corrente para o português: “uma potência de variação” (DELEUZE, 1991, p. 204)

na medida em que ela deve desaparecer e tender em direção a 0 em virtude da continuidade” (TF 65)⁷⁹. A razão para isso é que:

o que desaparece é meramente todo valor que pode ser atribuído aos termos de uma relação para o ganho de sua razão interna, que constitui precisamente a diferença. A diferença não mais existe entre o polígono e o círculo, mas na pura variabilidade dos lados de um polígono; a diferença não é mais entre movimento e inércia, mas sim entre a pura variabilidade da velocidade. A diferença deixa de ser extrínseca e palpável [*sensible*] (neste sentido, ela desaparece) para se tornar intrínseca, inteligível ou conceitual, em conformidade com o princípio dos indiscerníveis. E se desejarmos a formulação mais geral da lei de continuidade, podemos talvez localizá-la no conceito [*idée*], que é desconhecido e não pode ser conhecido, *onde o sensível termina e o inteligível começa*: este é um novo modo de dizer que dois mundos não existem. (TF 65-6)⁸⁰

Apesar de todos seus “rigores inexatos” ao reformular a relação teológica do Um e do Múltiplo, na medida em que quaisquer abstrações universalizantes da matemática que proponham uma explicação não ingênua [ou dissimulada] [*disingenuous*] do mundo presente, então a filosofia pode ser mais bem servida [se o for] por um espaço do pensamento proposto pela alegoria — um espaço cuja forma basta para conceber as expressões singulares (o que Benjamin chama de *Darstellungen*)⁸¹ do mundo por meio da alma. Pois a percepção barroca das coisas ocorre de acordo com a torção espiritual de uma relação encarnada do indivíduo para com o mundo: uma relação ou “acorde” cujos termos são sempre sobrepujados e cujo produto ou unidade — “na medida em que ele é o produto de um cálculo inteligível em um estado afetivo (TF 130)⁸² — sempre permanece algo totalmente real, e enquanto tal, sem fim.

Esta é a razão pela qual Deleuze sugere que ler, ver e assinar podem ser considerados como “três elementos que nos ajudam a compreender a base da alegoria” (TF 125)⁸³, cuja

⁷⁹ Na tradução corrente para o português: “a diferença entre dois indivíduos deve ser interna e irreduzível (= 1), ao passo que ela deve esvaecer-se e tender a 0 em virtude da continuidade.” (DELEUZE, 1991, p. 102)

⁸⁰ Na tradução corrente para o português: “o que se esvai é somente todo valor assinalável dos termos de uma relação em proveito de sua razão interna que constitui precisamente a diferença”. A diferença já não está entre o polígono e o círculo, mas na pura variabilidade dos lados do polígono; já não está entre o movimento e o repouso, mas na pura variabilidade da velocidade. A diferença deixa de ser extrínseca e sensível (ela se dissipa nesse sentido), para tornar-se intrínseca, inteligível ou conceitual, conforme o princípio dos indiscerníveis. Nocaso de se querer a formulação mais geral da lei de continuidade, talvez se possa encontrá-la na idéia segundo a qual não se sabe, não se pode saber onde acaba o sensível e onde começa o inteligível, o que é uma nova maneira de dizer que não há dois mundos” (DELEUZE, 1991, p.102-103)

⁸¹ “Quanto mais claramente a matemática demonstra que a eliminação total do problema da representação [*Darstellungsproblem*] — que é insuflada em todo sistema didático — é sinal [*sign*] de conhecimento, mais conclusivamente ela revela sua renúncia àquela área da verdade a qual a linguagem é dirigida” (OGT 27).

⁸² Na tradução corrente para o português: “Donde o duplo aspecto do acordo/acorde, uma vez que ele é produto de um cálculo inteligível num estado sensível”. (DELEUZE, 1991, p. 198).

⁸³ Na tradução corrente para o português, na seção completa citada: “As divisas ou os emblemas têm três elementos que nos levam a compreender melhor o que é a alegoria: as imagens ou figurações, as inscrições ou sentenças, os possuidores pessoais ou nomes próprios.” (DELEUZE, 1991, p. 191).

unidade deve ser concebida como pertencente a uma relação encarnada do indivíduo ou um ponto de vista com relação ao mundo.

Os principais exemplos dessa filosofia são mostrados na transformação do objeto perceptível [*sensible*] em uma série de figuras ou aspectos sujeitos [*submitted*] à lei de continuidade; na atribuição [*assignation*] de acontecimentos que correspondem a esses aspectos figurados e que são inscritos em proposições; na predicação dessas proposições para um sujeito individual que contém seu conceito e é definido como um vértice [*apex*] ou um ponto de vista, um princípio de indiscerníveis garantindo a interioridade do conceito e do indivíduo. (TF 126)⁸⁴

Se há uma síntese do Um e do Múltiplo, então, para a visão barroca do mundo, isto não é algo já dado ou mesmo algo que pode ser esperado ou intencionado, mas sim algo cuja integridade emerge de uma perspectiva profundamente espiritual que é engendrada pela caducidade da sujeição de um corpo ao mundo. Pois, na medida em que esta resolução por meio da alma pode de fato parecer uma síntese das coisas, essa aparência em si mesma não é nada além do infinito sob uma determinada e, de fato para a nossa sensibilidade, necessariamente finita relação, que é tanto “já” quanto “ainda a ser” determinada a respeito do universo⁸⁵. E assim, apesar da sensibilidade peculiar de tal perspectiva alegórica ser engendrada pela individualidade de seus próprios termos em lugar de ser por meio de condições universais, esse acorde livre e indeterminado das faculdades não deve ser considerado como um estado da graça que permaneceria para sempre (seja como uma restauração de um passado perdido ou esperança de um futuro por vir), mas sim sempre, e apenas, deve ser considerado como uma repetição pura do múltiplo: uma harmonia verdadeiramente alucinatória cuja unidade Deleuze ele próprio reconheceu no espaço-cúpula do estudo de Benjamin sobre o barroco, uma harmonia de acordes que é sempre “nova”.

Referências bibliográficas

⁸⁴ Na tradução corrente para o português: “As instâncias principais dessa filosofia manifestam-se como a transformação do objeto sensível numa série de figuras ou de aspectos submetidos a uma lei de continuidade; como sinalização de acontecimentos que correspondem a esses aspectos figurados e que se inscrevem em proposições; como a predicação dessas proposições a um sujeito individual que contém seu conceito e define-se como ponta ou ponto de vista, um princípio dos indiscerníveis assegurando a interioridade do conceito e do indivíduo.” (DELEUZE, 1991, p. 192).

⁸⁵ ‘Sempre uma unidade *do* múltiplo, no sentido objetivo, o um deve também ter uma multiplicidade ‘do’ um e uma unidade ‘do’ múltiplo, mas agora num sentido subjetivo’ (TF 126). [Na tradução corrente para o português do trecho citado nesta nota: “Sendo sempre o uno unidade do múltiplo, no sentido objetivo, deve também haver multiplicidade “do” uno e unidade “do” múltiplo, desta vez num sentido subjetivo.” (DELEUZE, 1991, p. 192-193)].

Benjamin, W. (1996), *Selected Writings*, Vol. 1, edited by M. Bullock, H. Eiland, Michael Jennings and G. Smith (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press).

Benjamin, W. (1998), *The Origin of German Tragic Drama*, translated by J. Osborne (London: Verso: London).