

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

DANIEL ALVES GILLY DE MIRANDA

TRAGÉDIA E MELANCOLIA EM WALTER BENJAMIN

Niterói

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

DANIEL ALVES GILLY DE MIRANDA

TRAGÉDIA E MELANCOLIA EM WALTER BENJAMIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa.

Niterói

2017

DANIEL ALVES GILLY DE MIRANDA

TRAGÉDIA E MELANCOLIA EM WALTER BENJAMIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (UFF)
Orientador

Prof. Dr. Alexandre da Silva Costa (UFF)
Arguidor

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti (UNIFESP)
Arguidor

Filha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá:

M672 Miranda, Daniel Alves Gilly de.
Tragédia e melancolia em Walter Benjamin / Daniel Alves Gilly de
Miranda. – 2017.
108 f. ; il.
Orientador: Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal
Fluminense. Departamento de Filosofia, 2017.
Bibliografia: f. 105-107.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Tragédia (Literatura).
3. Literatura; história e crítica. I. Pessoa, Patrick Estellita Cavalcanti.
II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Filosofia.
III. Título.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, por tanto ter contribuído para minha formação ao longo desses anos de mestrado, à Capes por ter financiado a minha pesquisa, e ao PROCAD, por ter financiado minha viagem para a Anpof.

Agradeço e à professora Tereza Calomeni e aos professores Pedro Sússekind, Alexandre Costa e Patrick Pessoa, que ministraram cursos fundamentais durante esses dois anos e que contribuíram tanto para essa pesquisa que a considero como que um prolongamento das discussões travadas em sala de aula.

Agradeço novamente ao professor Alexandre Costa, pela leitura crítica atenciosa durante a qualificação e por ter aceitado compor a minha banca de defesa. É muito difícil explicar a influência que teve sobre esse trabalho e sobre minha formação em geral, que vem desde os tempos da graduação. Ao professor Luciano Gatti, por ter gentilmente aceitado fazer parte da banca de defesa.

Agradeço novamente ao professor Patrick Pessoa, por ter orientado essa pesquisa e por ter me ensinado, durante a aula ou no bar, que filosofia pode ser pensamento vivo e afetivo, sem aquela loucura melancólica careta que geralmente a caracteriza.

Ao professor Bernardo Oliveira, que contribuiu intensamente para minha formação benjaminiana, através do nosso grupo de estudo e de cursos memoráveis.

Aos companheiros de mestrado, principalmente Bruno Jalles, Jessica Di Chiara, Bruno Pacífico, Joana Souto, Leonardo Lacerda e Zé Maurício. Agradeço novamente ao Bruno Jalles, pela amizade de tantos anos e de tanta troca de ideias, sem a qual eu certamente seguiria um caminho completamente diferente.

Agradeço ainda a Beatriz Terra, Arthur Antonio, Daniel Schneider, Felipe Tuller, Josué Bochi, Juliana Moura, Daniel Filippini, Ana Nicolino, Pedro Martinho, Leonardo Souza, Diego Martínez, Matheus Luciano, Wesley Matos e Thiago Alvarenga, pela amizade e companheirismo ao longo de vários anos.

Aos meus pais, Ricardo e Celia, e à minha irmã Clarisse, por terem dado todo o apoio possível durante todo o período.

Finalmente, agradeço à Paula, porque sem o seu amor e carinho eu não teria essa mania boa de fazer tudo o que fiz nesses nossos anos juntos.

Resumo:

O trabalho se baseia numa leitura do livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, de Walter Benjamin, para realizar a interpretação de duas obras clássicas da dramaturgia ocidental, a *Oresteia*, de Ésquilo, e *Hamlet*, de Shakespeare. A partir da leitura que o filósofo alemão faz destas duas peças, o trabalho procura evidenciar a diferença fundamental que ali é exposta entre tragédia antiga e drama barroco (*Trauerspiel*), como uma maneira de privilegiar a visão de uma descontinuidade histórica no desenvolvimento da forma dramática ocidental. Essa pesquisa torna-se, em Benjamin, fundamental não apenas como contribuição para um conhecimento estético das formas artísticas, mas também, e ainda mais importante, como procedimento crítico de uma certa concepção evolutiva e orgânica da história, à qual contrapõe a ideia de uma progressão histórica como atualização da natureza, como renovado domínio do mito.

Palavras-chave: Benjamin; Tragédia; História; Crítica.

Abstract:

This work is based on a reading of the book *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, by Walter Benjamin, to perform the interpretation of two classical works from western dramaturgy, *Oresteia*, by Aeschylus, and *Hamlet*, by Shakespeare. From the reading made by the philosopher of these two plays, the work seeks to call attention to the fundamental difference there exposed between antique tragedy and baroque drama (*Trauerspiel*), as a way to emphasize an historical discontinuity in the development of western dramatic form. This research becomes, in Benjamin, essential not only as a contribution to aesthetic knowledge of the artistic forms, but also, and more importantly, as a way to deal critically with a certain evolutionary and organical conception of history, to which he opposes the idea of historical progression as nature updating, as renewed domain of myth.

Keywords: Benjamin; Tragedy; History; Criticism.

Índice:

Introdução	9
Capítulo 1 - Tragédia grega e os demônios arcaicos	14
Capítulo 2 - O teatro Barroco e o renascimento dos demônios antigos	41
Capítulo 3 - História natural e o domínio do mito	77
Conclusão	103
Bibliografia	105
Anexo	108

Introdução:

Este estudo tem como principal objeto de análise o livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, de Walter Benjamin. O livro, que serviria como sua tese de habilitação, foi recusado pela Universidade de Frankfurt em 1924, acabando com as suas esperanças de lecionar na universidade alemã. A narrativa posterior encontra nesse fato singular um traço do destino que decretou para toda a sua existência o posto de escritor esotérico e marginal, afastado definitivamente do meio acadêmico universitário. A recusa do trabalho teria também peso direto para o agravamento das circunstâncias adversas de uma vida inteira amaldiçoada por graves dificuldades financeiras e pelo terror da perseguição política e social. O mito de Walter Benjamin como escritor condenado acrescentaria ainda a essa condição precária o longo exílio após a chegada de Hitler no poder, o aprisionamento num campo de concentração em Nevers, os seus problemas de saúde constantes, a fuga da França mesmo em meio a um grave problema cardíaco e, por fim, seu suicídio durante a planejada fuga para os Estados Unidos, numa pequena cidade da Catalunha, quando temia ser deportado de volta à Alemanha por tropas aliadas ao regime nazista.¹

Na descrição de sua vida pessoal se fundiu a imagem histórica do inacabamento das ações estético-políticas e da impossibilidade da revolução, da melancolia como motivo essencial da modernidade. O destino da sua tese de habilitação aparece ao mesmo tempo como sinal fatídico que assombra sua trajetória pessoal e como reflexão profética sobre a modernidade enquanto processo ininterrupto de destruição. De certo modo, as reflexões que desenvolveu nesse livro sobre mito, violência e melancolia não deixaram de preocupá-lo nem mesmo durante os anos de 1930, a partir desse perigo histórico imediato que ameaçava não só sua própria vida, mas também a das classes oprimidas sob o domínio do capitalismo. Toda a sua vida e obra guardam o testemunho de uma luta constante contra a paralisação das possibilidades existenciais abertas pela modernidade. Ao mesmo tempo, a revolta mítica que os regimes fascistas promoveram contra as novas formas de produção de vida e pensamento - ela mesma um elemento regressivo inerente ao projeto esclarecido² - marcaram o mais profundamente possível a modernidade como o terreno do

¹ EILAND, Howard & JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin: A critical life*. London: Harvard University Press, 2014.

² "o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia." ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 15.

sempre igual, tempo a-histórico que passa e se mantém como catástrofe contínua, justamente por se manter sempre o mesmo.³ A angústia e o desespero que vêm da constatação da conversão da história em destino fundamentam toda melancolia contemporânea. A imagem de Benjamin, e ele mesmo se assumia um filho de Saturno⁴, é inseparável de uma reflexão sobre o destino e a melancolia como legados históricos do desmoronamento dos valores do Esclarecimento europeu no século XX.

Ao mesmo tempo, e o livro sobre o *Trauerspiel*, como veremos, é testemunha disso, Benjamin nunca aceitou sua ascendência saturnina como sinal de resignação ao destino, preferindo ressaltar entre os dons da melancolia os atributos da profecia e do vaticínio sobre aqueles da sabedoria e da prudência.⁵ É por isso que resalta como uma característica central na crítica de arte, enquanto crítica histórico-filosófica das obras de arte, a capacidade de revelar as possibilidades ocultas na história, mas nela latentes, de reordenação da realidade a partir das condições históricas de produção material. A contemplação melancólica da história, que vê no seu objeto algo de irremediavelmente perdido e o paralisa pela ordem da necessidade, deve ser recusada de antemão em favor da crítica que arranca violentamente, de forma alegre e sóbria, o seu objeto da esfera do mito e o introduz na narrativa universal como matéria inorgânica que nega a organicidade do todo em sua determinação única.⁶

Esse estudo pretende apresentar na diferenciação benjaminiana entre tragédia grega e drama do período barroco os traços do esforço crítico de arrancar estas formas do seu

³ "O conceito do progresso tem de assentar na ideia da catástrofe. Que as coisas 'continuem como estão', é isso a catástrofe. Ela não é aquilo que a cada momento temos à nossa frente, mas aquilo que já foi. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada que tenhamos à nossa frente - é *esta vida aqui em baixo*." BENJAMIN, Walter. "Parque central" In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 181.

⁴ "daß ich unterm Saturn zur Welt kam" Idem. "Agesilaus Santander" In: *Gesammelte Schriften*. Band VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 522.

⁵ A passagem possível de uma melancolia criativa e potente para a resignada e sábia é ressaltada brilhantemente na leitura de Klibansky, Panofsky e Saxl do ascetismo no velho Dürer de *Os Quatro Apóstolos*, onde a melancolia não encarna mais as qualidades divinatórias do artista, mas a nobreza sublime do homem de fé: "para o velho Dürer, que havia sido profundamente movido pela missão de Lutero, e que, sentindo-se mortalmente doente, vira a si mesmo como o Cristo sofredor e havia até mesmo ousado se pintar desse modo - podemos entender que para o velho Dürer até mesmo a *Melencolia I* não parecia mais uma expressão adequada de grandeza humana." "for the late Dürer, who had been deeply stirred by Luther's mission, and who, feeling himself mortally sick, had seen himself as the suffering Christ and had even dared to paint himself as such - we can understand that for the late Dürer even *Melencolia I* no longer seemed an adequate expression of human grandeur." KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz, *Saturn and melancholy*. Nendeln: Kraus, 1979, p. 373.

⁶ Na medida em que esse todo é pensado não simplesmente como a efetividade da realidade dada de antemão para o pensamento crítico, mas a partir da totalidade enquanto processo produtivo, o que engloba também as possibilidades latentes de produção social, política e social que devem ser ressaltadas pelo pensamento revolucionário. Cf. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética materialista*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

pertencimento ao domínio mítico, domínio da história como progressão natural. Posicionando-se contra a filosofia do trágico do final do século XVIII e início do XIX, que via nas formas estéticas canônicas a mesma representação de um fenômeno trágico essencial, símbolo de uma realidade mais fundamental, Benjamin afirma que "tais teorias do trágico pretendem, descabidamente, que ainda hoje é possível escrever tragédias", chama isso de um "axioma cultural arrogante" e denuncia que, com essa tradição filosófica, "a filosofia da história foi excluída."⁷ A pesquisa realizada aqui teve como principal objetivo explicitar a necessidade, no livro de Benjamin, de uma investigação ao mesmo tempo filosófica e histórica de obras do cânone artístico ocidental, buscando enfatizar na historicidade e transitoriedade dessas obras o seu pertencimento (não livre de tensões) a um meio específico de produção e percepção estética. É assim que a argumentação benjaminiana, antes de buscar o restabelecimento da continuidade da forma da tragédia e da ideia do trágico como conteúdo fundamentalmente humano, se esforça por evidenciar e valorizar uma certa descontinuidade, uma progressão não-orgânica dentro da linha evolutiva histórica da forma dramática. No contexto do período barroco isso significa reconhecer nas relações com a antiguidade menos a representação de um fenômeno humano universal do que a retomada problemática de elementos arcaizantes.

É assim que, refazendo um dos percursos possíveis que há no livro, o trabalho se concentrou principalmente no esforço benjaminiano de diferenciação dos elementos históricos, assim como no modo de elaboração destes pelos poetas, como um modelo investigativo que ressalta nas obras não a sua sobrevivência através dos anos, mas sua morte e delimitação. Esta atitude é especialmente importante para Walter Benjamin por permitir um contato com a história, na medida em que ela é mobilizada por uma forma, que não seja marcado pela exigência de corresponder a qualquer conteúdo essencial, "natural", que seria imanente à condição humana, mas que o negue em sua própria precariedade e sujeição à morte.

Como método fundamental presente por todo o livro, a dissertação ressalta que a definição de Benjamin das ideias de tragédia e de drama barroco parte do contato com a própria materialidade de suas configurações sensíveis, e enfatiza a análise recorrente de obras singulares dos dois períodos, o que faz aparecer, a partir delas e não só como objetivação de uma ideia externa, o vínculo que possuem com a verdade e com a linguagem. Mesmo sem desconsiderar

⁷ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 102-103.

que um dos momentos centrais da crítica de arte está no confronto dessas obras particulares com outras obras de um meio histórico e linguístico compartilhado, escolhi acompanhar essas ligações das obras entre si e com a história partindo da análise de objetos específicos privilegiados pelo livro.

O primeiro capítulo se dedica à interpretação benjaminiana da *Oresteia* de Ésquilo. Benjamin considerava Ésquilo como aquele que melhor apresentou as tensões internas da arte grega em seu contexto de produção e as relações entre tragédia e saga, sacrifício, mito e divindade, no meio em que esses elementos são entendidos pela cultura ática. A interpretação benjaminiana da arte trágica segue o modo através do qual entram em relação nesta peça os elementos religiosos mais arcaicos, pertencentes à saga antiga, e a necessidade de fundação de um novo direito e uma nova comunidade.

O segundo capítulo se dedica à interpretação benjaminiana da melancolia e sua relação com o teatro barroco. Essa etapa do trabalho consiste na contraposição da imagem do herói grego aos traços artísticos que surgem como expressão da melancolia de uma época em profunda crise religiosa. É em meio a essas considerações que *Hamlet*, de Shakespeare, toma um lugar central dentro do livro de Benjamin, inserido como ponto culminante do capítulo sobre a melancolia barroca. Além disso, o propósito crítico benjaminiano de se afastar do modo conservador de conceber a arte e a cultura como monumentos do progresso civilizatório da humanidade se torna mais claro a partir do combate travado pela interpretação subversiva de uma obra do canône ocidental. A sua interpretação de Hamlet como um drama barroco⁸, e não como tragédia ou drama burguês, liberta-o da empatia à qual esteve sujeito ao longo da história de sua recepção para dar lugar a uma historicidade própria, autônoma, que não permite mais sua inserção dócil e resignada no curso da narrativa universal.

É por isso que não pretendi analisar diretamente a caracterização benjaminiana do drama alemão e as razões para a sua eleição como objeto de estudo. Mais precisamente, o objeto mesmo desse estudo é observar o modo de composição artística do príncipe Hamlet, contrapondo-o ao

⁸ É também em parte devido à eleição de Hamlet como objeto de estudo que adotei durante a dissertação a utilização de "drama barroco" para o alemão *Trauerspiel*, apesar de utilizar a tradução para o português de João Barrento, que optou por "drama trágico". Como em muitas vezes durante o trabalho o que está em jogo é não tanto a interpretação benjaminiana de dramas alemães, mas ingleses, o peso da correspondência com o original alemão é ligeiramente diminuído. Além disso, a tradução proposta por Barrento de *Trauerspiel* como drama trágico é discutível por se remeter àquilo que, de acordo com a filosofia idealista do século XIX, melhor caracterizaria a tragédia como um fenômeno humano universal: não tanto sua forma contingente, a tragédia em si, mas sim o "trágico", o conteúdo que fundamenta o aparecimento de uma percepção trágica do mundo ao longo dos séculos.

modelo tradicionalmente aceito do herói trágico. Considerado na tradição filosófica como paradigma por excelência de herói moderno, Hamlet foi no entanto chamado até mesmo por outro crítico da filosofia do trágico, Friedrich Nietzsche, de "homem dionisíaco."⁹ E isso porque é presente na tradição uma concepção de Hamlet como um herói trágico, que, mesmo marcando uma inegável distância histórica entre o mundo moderno e o mundo grego, atesta ao mesmo tempo uma estreita afinidade cultural.

No terceiro capítulo, essa diferenciação histórica e filosófica será inserida dentro da discussão sobre a possível continuidade entre as formas como narrativa progressiva e contínua da história. Para essas considerações, foi necessário o aprofundamento na discussão sobre o conceito de história natural, como chave de interpretação do esforço crítico de instaurar nas obras a sua verdade histórica que escapa ao mito como renovada atualização da natureza. A principal hipótese a ser defendida é a de que tragédia antiga e drama barroco não agem como símbolos de uma estrutura imanente à humanidade ou ao mundo objetivo, e de que sua pretensa continuidade só poderia ser afirmada no ato de sua leitura, através da qual essas formas, ou gêneros, podem finalmente se petrificar na paisagem mítica da história como história natural. Não se separa da obra a sua vida enquanto suporte de significação, sua sujeição à história e a história de sua recepção crítica, suas pré e pós história. Sua historicidade é a historicidade que existe intensivamente nela, não apenas como objeto natural, mas na vida que percorre o tempo e que se efetiva, surge e desaparece na história, enquanto significação.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Capítulo 1 - Tragédia grega e os demônios arcaicos

A leitura que Benjamin faz da tragédia grega pode ser entendida, como sugere Szondi, em sua relação com o contexto mais amplo das reflexões sobre o trágico e a tragédia que surgiram principalmente entre o final do século XVIII e o início do XX: "Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico."¹⁰ Isso quer dizer que a análise aristotélica da tragédia, assim como suas sucessivas leituras através dos séculos, estimula principalmente uma abordagem empirista das obras trágicas, que se atém a seus modos de construção, seus efeitos no espectador e suas origens históricas.

A filosofia do trágico, pelo contrário, se preocupa com a ideia que fundamenta as obras trágicas, e seu objeto se torna não tanto a obra específica, a tragédia, mas sim o trágico, aquilo de conteúdo universal que se deixa apreender em cada obra de arte contingente.¹¹ Essa filosofia, ainda segundo Szondi, entra numa crise na virada do século XIX, o que leva a Walter Benjamin e à sua conclusão de que "não existe o trágico", de que as análises que buscam neste trágico algo como um conceito universal falham ao perder de vista o solo histórico onde se baseia a própria materialidade das obras. Isso não significa que Benjamin retorna a uma interpretação análoga à tradição aristotélica, empirista e dogmática, das obras de arte:

O método de Benjamin não substitui a filosofia do trágico pela poética, mas pela filosofia da história da tragédia. O método de Benjamin é filosofia, porque pretende conhecer a ideia e não a lei formal da poesia trágica, mas essa filosofia se recusa a ver a ideia da tragédia em um trágico em si, em algo que não esteja ligado nem a uma situação histórica, nem necessariamente à forma da tragédia, à arte em geral.¹²

Baseando a sua leitura das peças gregas na teoria do conhecimento que expõe no prefácio do livro, Benjamin sustenta que a ideia da tragédia não deveria ser buscada nem no universal que fundamenta e determina os particulares, e nem na abstração conceitual alcançada pela média

¹⁰ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 23.

¹¹ As formas como cada autor compreende essa relação entre tragédia e trágico, essência e fenômeno, verdade e aparência, são múltiplas e variadas. Para uma visão geral do debate, Cf. SZONDI, Op. cit, pp. 29-75 e MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

¹² SZONDI, Op. cit., p. 77.

estatística dos elementos presentes nos fenômenos, mas sim no modo como esses fenômenos, nas suas relações históricas, se agrupam em torno de uma ideia, tornando-a visível: "De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva."¹³

Assim, uma ideia, como a da tragédia grega, só se deixa apresentar pelo crítico quando descrita por meio da apresentação do nexos entre os elementos materiais próprios das obras particulares e a história, que se manifesta principalmente nas relações de co-pertencimento entre essas obras num contexto histórico. Extrair da tragédia grega um conceito geral ou uma lei universal do trágico seria impossibilitar a apresentação de sua ideia, já que elas, as ideias, "permanecem obscuras se os fenômenos não se reconhecerem nelas e não se agruparem à sua volta"¹⁴, ou seja, se for eliminada da investigação a materialidade própria das obras singulares em suas relações umas com as outras e com a história.

É por isso que um dos principais alvos de sua crítica é a empatia, ou anacronismo, que melhor caracteriza os filósofos modernos quando se deparam com problemas oriundos das tragédias gregas. Cita, por exemplo, uma passagem de Volkelt, onde o autor fundamenta sua apresentação na impressão subjetiva que os homens modernos experimentam quando se submetem aos efeitos estéticos dessas formas antigas. Disso, Volkelt deduz que:

a moderna visão do mundo tem de ver o herói trágico, cujo destino depende das intervenções extraordinárias de um poder transcendente, como alguém inscrito numa ordem insustentável, incapaz de resistir a uma visão mais despojada, e reconhecer que a humanidade que ele representa traz em si a marca da estreiteza, da opressão e da não liberdade.¹⁵

Com isso, se enuncia um princípio fundamental para a filosofia do trágico, o de que a tragédia seria a representação transposta para o palco do conflito eterno, localizado no íntimo do ser humano, entre a liberdade e a necessidade. Os termos desse conflito como um conflito essencialmente trágico são pela primeira vez expostos por Schelling, no que Szondi considera ser o texto fundador da filosofia do trágico:

¹³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵ *Ibidem*, p. 102.

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuravam, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele um poder superior - um *fatum* - tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói lutar contra o poder superior do destino [...] Foi *grande* pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre.¹⁶

As passagens de Volkelt criticadas por Benjamin têm um sentido parecido, já que, segundo Benjamin, uma parte significativa da filosofia do trágico foi, "sem qualquer consideração pelos fatos históricos, construída como uma teoria da ordem ética do mundo, adentro de um sistema de sentimentos gerais logicamente fundado nos conceitos de 'culpa' e 'expição'". Citando o livro de Volkelt, *A Estética do trágico*, diz ainda que essa filosofia "assimilou, com surpreendente ingenuidade, essa ordem ética do mundo a uma ordem causal da natureza, transformando assim o destino trágico numa condição 'que se manifesta na interação do indivíduo com um universo regido por leis.'"¹⁷ Essencializando indivíduo e mundo objetivo por meio de uma suposta relação ética baseada no direito, no processo jurídico que pune o herói como transgressor de uma ordem natural imutável, esse pensamento abre caminho para o reconhecimento de um ser humano universal, dotado de um destino trágico que se forma como uma resposta ética ao que é essencialmente inalterável. No interior deste destino, o herói descobre, pela luta, um domínio de resposta às adversidades que é o seu próprio, uma eticidade

¹⁶ SCHELLING apud SZONDI, Op. cit., p. 29.

¹⁷ BENJAMIN, Op. cit., pp. 101-102.

que não deve nada às potências externas, existindo exclusivamente no íntimo daquele que sofre, como uma possibilidade de ação contingente e privada, isto é, livre.

Também não seria melhor a conclusão contrária que, no entanto, se move no interior da mesma dicotomia, incapaz de superá-la: a conclusão de que não há liberdade alguma e de que a tragédia deve ser a representação de uma necessidade cega para a qual não há alento ou escapatória possível. Tal é a posição, por exemplo, de George Steiner, para quem o herói trágico só merece esse título se for destruído por forças da necessidade, que não podem ser resolvidas por questões temporais e contingentes. Por isso ele considera que Ibsen, por exemplo, não pode ser considerado um autor trágico:

A personagem trágica é subjugada por forças que não podem ser completamente compreendidas e nem superadas pela prudência racional. Leis de divórcio mais maleáveis não poderiam alterar o destino de Agamêmnon; psiquiatria social não é a solução para Édipo. Mas relações econômicas mais saudáveis ou um melhor encanamento podem resolver algumas das crises mais graves nos dramas de Ibsen. [...] O drama trágico [Tragic drama] nos diz que as esferas da razão, da ordem e da justiça são terrivelmente limitadas e que nenhum progresso em nossa ciência ou em nossos recursos naturais pode ampliar sua influência. Fora e dentro do homem está *l'autre*, a "outridade" do mundo. Chame-a como quiser: um Deus oculto ou malévolos, o destino cego, os chamados do inferno, ou a fúria bruta de nosso sangue animal.¹⁸

Também essa interpretação busca essencializar um mundo natural em analogia com leis de necessidade casual baseadas na relação entre culpa e expiação sobre um crime individual. Contra essas formas de análise é que se dirige a provocação de Benjamin: "Como poderia a arte sustentar uma tese cuja defesa é a atribuição do determinismo?"¹⁹ E quando esta necessidade passa a ser o assunto privilegiado não só de Ésquilo, mas também de Shakespeare e de Racine,

¹⁸ "The tragic personage is broken by forces which can neither be fully understood nor overcome by rational prudence. More pliant divorce laws could not alter the fate of Agamemnon; social psychiatry is no answer to Oedipus. But saner economic relations or better plumbing can resolve some of the grave crises in the dramas of Ibsen. [...] Tragic drama tells us that the spheres of reason, order, and justice are terribly limited and that no progress in our science or technical resources will enlarge their relevance. Outside and within man is *l'autre*, the "otherness" of the world. Call it what you will: a hidden or malevolent God, blind fate, the solicitations of hell, or the brute fury of our animal blood." STEINER, George. *The Death of Tragedy*. New York: Open Road Media, 2013, e-book.

¹⁹ BENJAMIN, Op. cit., p. 133.

assim como passa a ser um parâmetro possível para a leitura da obra de Ibsen, todo o sentido de necessidade especificamente grego perde sua carga histórica e se torna apenas mais um pano de fundo a partir do qual se representa a progressiva história do espírito moderno rumo ao seu autoconhecimento. Assim, é significativo que estas considerações de Steiner terminem invocando um elogio do espírito humano que se segue à queda do herói trágico: "Mas no próprio exagero de seu sofrimento é que se encontra a demanda do homem pela dignidade. Impotente e subjugado, um mendigo cego perseguido para fora da cidade, ele assume uma nova grandeza."²⁰ A partir da fúria dos deuses que desce sobre o herói, Steiner vê um mesmo processo, em todas as formas que ele considera trágicas, através do qual aquele que morre, mesmo sendo culpado, é consagrado pela presença divina ("it hallows him as if he had passed through flame")²¹, e continua a viver como representante da humanidade enobrecida: "Por isso nos momentos finais da grande tragédia, seja ela grega ou shakesperiana ou neoclássica, existe um misto de dor e de alegria, de lamento pela queda do homem e de júbilo pela ressurreição de seu espírito."²²

Conservando a sua análise no interior da oposição clássica entre liberdade e necessidade, Steiner pode até negar um domínio de ação que seja inteiramente livre, mas perde inteiramente de vista o sentido histórico da tragédia grega por elaborar sua teoria dentro de uma antítese especificamente moderna. Também nestas formulações, indivíduo, destino, tribunal, mundo objetivo e o sentido de sacrifício e expiação perdem toda a ligação com o ritual, o mito e a cultura grega para se prestarem a uma história arquetípica do espírito moderno no seu caminho para a descoberta da própria liberdade.

Essa concepção tem a sua enunciação mais clara no livro *A Descoberta do Espírito*, de Bruno Snell. O subtítulo do livro, *Estudos sobre a formação do pensamento europeu pelos gregos*²³, já enfatiza o compromisso do autor em demonstrar uma certa afinidade cultural entre gregos e modernos, assim como uma continuidade histórica ligando essas culturas; conclusão que deve muito ao pensamento que entende a história como linha evolutiva, fundada sobre o contínuo progresso do espírito. Aqui, a tragédia aparece como a primeira forma de pensamento humano

²⁰ Yet in the very excess of his suffering lies man's claim to dignity. Powerless and broken, a blind beggar hounded out of the city, he assumes a new grandeur." STEINER, Op. cit.

²¹ "Santifica-o como se houvesse atravessado por chamas."

²² "Hence there is in the final moments of great tragedy, whether Greek or Shakespearean or neoclassic, a fusion of grief and joy, of lament over the fall of man and of rejoicing in the resurrection of his spirit." Ibidem.

²³ O nome original do livro em alemão é *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. A versão que utilizo aqui é a que foi publicada em inglês: SNELL, Bruno. *The Discovery of the Mind*. Translated by T. G. Rosenmeyer. New York: Dover Publications, 1982.

livre, uma evolução em relação à épica e à lírica. Enfatizando o caráter ilusionista do teatro, Snell defende que a tragédia foi a primeira forma poética a se interessar principalmente por seres humanos, e não por eventos, cuja representação poderia ser verdadeira ou falsa.²⁴ E esse interesse é maior na vida humana que está prestes a se extinguir: "No drama, a proximidade da morte sobre a qual refletem os versos adquire mais realidade do que na poesia, porque certas realidades não podem ser representadas como experiência humana enquanto a realidade não for deixada pra trás."²⁵ Na situação apresentada por Ésquilo haveria, segundo Snell, "um acontecimento que não deveria ser permitido ocorrer", algo que, por causa das proporções da injustiça apresentada, desestruturaria completamente a crença em qualquer ordenação de mundo, "um evento que clama por intervenção ativa", e que exige, partindo do conhecimento das causas do infortúnio, não um conformismo passivo e renovada crença na justiça dos deuses, mas um agir: "conhecimento exige ação."²⁶

Sobre *As suplicantes* de Ésquilo, Snell afirma que o poeta põe em cena um conflito que só pode ser resolvido com uma decisão definitiva tomada pelo herói trágico. O Rei Pelasgo não poderia, como poeta lírico, apenas se compadecer pelo sofrimento do coro das Danaides que busca abrigo no seu palácio, mas a própria irrealidade da injustiça da situação exige dele uma medida imediata. É aí que, segundo Snell, a tragédia mais se diferencia dos gêneros poéticos anteriores: "Em lugar algum da poesia anterior um homem passa por um esforço semelhante para chegar a uma decisão, em lugar algum, como nesta cena, ele desce tanto ao fundo de sua alma para se decidir."²⁷ O impasse insustentável da representação dramática, junto com o profundo sentimento de injustiça que a situação alcança, seriam criados para o fim único de causar uma "ação deliberada"²⁸, que só pode acontecer pela vontade do próprio herói: "Ele é forçado a se voltar sobre o próprio pensamento; ele precisa decidir por si mesmo qual é a reivindicação superior, a reivindicação da justiça."²⁹

²⁴ Ibidem, p. 99.

²⁵ "In drama the nearness to death on which the lyrics brood acquires a greater degree of reality than in poetry, because certain realities cannot be represented as human experiences unless reality is left behind." Ibidem, p. 101.

²⁶ "an incident which should not be permitted to happen [...] an event which cries for active intervention [...] knowledge demands action." Ibidem.

²⁷ "Nowhere in early poetry does a man go through a similar struggle to arrive at a decision, nowhere does he, as in this scene, reflect 'downward into the depth' of his soul to make up his mind." Ibidem, p. 102.

²⁸ "deliberate action" Ibidem.

²⁹ "He is forced back upon his own thinking; he must decide for himself which is the greater claim, the claim of justice." Ibidem.

A descrição de Snell sugere um mundo em que a justiça divina já está muito distante dos mortais, não serve para tornar as coisas claras nem para defender uma ordem do mundo, aparecendo sempre como crueldade imerecida:

Uma tragédia não oferece escopo algum para a divisão do mundo em dois níveis, um produzindo os valores através do qual o outro opera. Os personagens da tragédia esquiliana não são protegidos pelo brilho celestial que inunda as coisas do mundo com o seu lustre e as faz significativas. Não, o próprio homem controla a significação daquilo que acontece, de acordo com o seu próprio entendimento dos princípios da justiça.³⁰

Os casos extremamente violentos apresentados no palco esquiliano se justificam como meio de exagerar a tal ponto uma situação até que ela se faça insustentável, o que torna a intervenção do herói uma necessidade urgente, mesmo que o procedimento sacrifique a representação realista: "Ésquilo [...] se interessa menos por aquilo que acontece do que por aquilo que é feito, e porque ele sente que a essência da ação humana deve ser encontrada no ato de decisão."³¹ Toda a tragédia esquiliana se preocuparia prioritariamente em demonstrar a essência desse processo de decisão, à revelia dos fatos históricos, só significativos na medida em que exigem dramaticamente a execução do ato: "Ésquilo foi o primeiro a mostrar de forma clara que quando o homem agia havia algum procedimento mental envolvido [...] Usando as situações artificiais da tragédia, ele tentou descobrir o núcleo duro da ação humana [...] A tragédia tem o poder de construir tal arquétipo da ação."³²

Enquanto as leis dos deuses assumem aqui o caráter de uma punição cega que emana do poder transcendente da necessidade, a escolha ganha um domínio próprio, autônomo e contingente: "Em Ésquilo, a escolha do herói se torna um problema cuja solução é contingente a nada mais que a sua própria introvisão, mas que é mesmo assim compreendida como uma

³⁰ "A tragedy offers no scope for dividing the world into two levels, one producing the values by which the other operates. The characters of Aeschylean tragedy are no longer protected by the god's heavenly radiance which suffuses the things of this world with its lustre and makes them significant. No, man himself controls the significance of what happens, in accordance with his personal understanding of the principles of justice." Ibidem, p. 108.

³¹ Aeschylus [...] is less interested in what happens than in what is done, and because he feels the essence of human action is to be found in the act of decision." Ibidem, p. 106.

³² "Aeschylus was the first to show clearly that when a man acted some mental process was involved [...] By using the artificial situations of his tragedy he tried to uncover, as clearly as he could, the hard core of human action. [...] tragedy has the power to construct such an archetype of action." Ibidem, pp. 106-107.

questão de necessidade compulsória."³³ De acordo com essas teses, e ecoando a filosofia da história hegeliana, na qual os gregos são o primeiro povo a alcançar a consciência de liberdade, antecipando a época moderna em que esta consciência se manifesta de fato para toda a humanidade, Snell diz: "o homem primitivo sente que está preso aos deuses; ele ainda não despertou para a consciência de sua própria liberdade. Os gregos foram os primeiros a romper essa barreira, e assim fundaram nossa civilização ocidental."³⁴

Num mundo governado pela necessidade cega da violência, a ação humana, por necessidade, ganha um caráter de contingência, da qual depende o restabelecimento da ordem e da liberdade. Karl Reinhardt, ao advertir sobre o perigo de reduzir todas as contradições da obra de Ésquilo ao conflito entre liberdade e necessidade, afirma que, embora a necessidade, *anankè*, assuma de fato um papel fundamental nas peças de Ésquilo, não encontramos em lugar algum de sua teologia um domínio de liberdade que a supere e negue, algo que tenha o direito de se colocar como diametralmente oposto e independente dela. Reinhardt enfatiza o fato de que a *anankè* subordina tanto os homens quanto os deuses, e então não existe simplesmente para servir como um fundo ao qual se opõe a ação ética humana. "Ésquilo opõe à 'coerção' não a 'obrigação' (ética), não a *libertas a necessitate*, mas somente a *vontade*", não uma resolução ética, mas sim uma vontade, mesmo que não pensada enquanto uma escolha livre. Essa é muito mais uma obstinação, que se mostra no herói trágico através de uma escolha, por certo, mas não uma escolha livre que supera a necessidade divina e instaura um domínio ético para além dele. "Porque se a liberdade fosse qualquer coisa que ao homem seria 'inata', então não haveria mais a necessidade, como no mundo de Ésquilo, da presença dos deuses."³⁵

Se o herói grego pudesse de fato determinar a si mesmo exclusivamente a partir de uma vontade interior, estabelecendo com isso um espaço de ação livre, Ésquilo não sentiria a necessidade de representar as ações como reflexos interiores de condicionamentos externos, da vontade dos deuses que as instigam. Porém, como diz Vernant: "Essas potências religiosas não estão presentes apenas no exterior do sujeito; elas intervêm no íntimo de sua decisão para coagi-

³³ "In Aeschylus, the hero's choice becomes a problem whose solution is contingent on nothing but his own insight, but which is nevertheless regarded as a matter of compelling necessity." Ibidem, p. 103.

³⁴ "primitive man feels that he is bound to the gods; he has not yet roused himself to an awareness of his own freedom. The Greeks were the first to break through this barrier, and thus founded our western civilization." Ibidem, pp. 31-32.

³⁵ Eschyle oppose à la 'contrainte' non pas l'obligation' (éthique), non pas la *libertas a necessitate*, mais uniquement la *gré* [...]Car si la liberté était quelque chose à quoi l'homme fût 'né', alors il n'y aurait plus besoin, comme dans le monde d'Eschyle, de la présence des dieux." REINHARDT, Karl. *Eschyle, Euripide*. Paris: Minuit, 1972, pp. 38-39.

lo até na sua pretensa 'escolha". Vernant critica o fato de que Snell, ao enfatizar o peso da decisão do sujeito na construção da trama, acaba obscurecendo "o papel, decisivo entretanto, das forças supra-humanas que agem no drama", e que frente a elas a deliberação, cerne da tragédia para Snell, "é incapaz de produzir outra coisa que não seja a verificação da aporia, e que ela é impotente para motivar uma opção de preferência à outra."³⁶

O exemplo mais claro dessa verificação da aporia na obra de Ésquilo está nas *Coéforas*, segunda peça da trilogia da *Oresteia*. Voltando a Argos para vingar o assassinato de seu pai Agamêmnon pela sua mãe Clitemnestra, Orestes é aqui instrumento de Apolo para fazer a justiça divina. No *Kommós*, quando os heróis se juntam ao coro cantando e rendendo homenagens num rito fúnebre a Agamêmnon, ao mesmo tempo conjuram a justiça divina para que se volte contra a assassina: "Zeus, Zeus, envia dos íferos/ a tardia punitiva erronia/ à mísera e perversa mão humana"³⁷, "Fé possa haver na região!/ Peço justiça das injustiças./ Ouve, ó Terra e poderes ctônios."³⁸, "E pagarás pela desonra do pai/ graças aos Numes,/ graças aos meus braços."³⁹ Mesmo que essas passagens enfatizem a intervenção humana no rumo dos acontecimentos, o *Kommós* é introduzido aqui como elemento narrativo não para fazer avançar o enredo, mas para retomar questões antigas, como as invocações anteriores de Clitemnestra pela justiça divina e pela necessidade de matar Agamêmnon para vingar o sangue antigo, ela mesma transfigurada em instrumento dos deuses e de sua justiça. "Há assim uma reunião de todos e um expor enfático dos temas antigos. Um golpe deve pagar-se com outro golpe; o que o pratica deve sofrer, o sangue clama por sangue. Apela a Zeus para que chacine os que chacinaram."⁴⁰

Essa passagem exprime com clareza que nos sucessivos assassinatos da trilogia o que vemos é a força irresistível e necessária dos desígnios divinos. Mesmo quando os heróis falam da "mão humana" e proclamam que o feito se deu "graças aos meus braços", não se pode dizer que nem Clitemnestra, nem Orestes, resguardam para si algo de uma vontade que não se adequa ao propósito da retribuição justa dos deuses. Há na peça, porém, uma única vez em que a vontade de Orestes parece concorrer com a de Apolo. Após matar o amante da mãe, Egisto, Orestes está prestes a confirmar a lei divina que diz que deve matar também Clitemnestra, quando perde as

³⁶ VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 44.

³⁷ ÉSQUILO. *Coéforas*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004, vv. 382-384.

³⁸ *Ibidem*, vv. 397-399.

³⁹ *Ibidem*, vv. 435-437.

⁴⁰ KITTO, H. D. F. *Tragédia grega*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1972, p. 158.

forças, hesita e pede ajuda a seu amigo Pílates, pois de repente começa a temer o assassinato da mãe. A breve interrupção da cadeia inelutável da necessidade aparece aqui, de fato, com a inserção de uma reflexão individual e da tentativa de esboçar uma ação que não fosse determinada exclusivamente pela vontade divina. No entanto, a resposta de Pílates a essa pergunta logo o dissuade de qualquer pretensão de se voltar contra Apolo: "Onde no porvir os vaticínios de Lóxias/ dados em Delfos e os fiéis juramentos?/ Tem por hostis a todos mas não aos Deuses."⁴¹

Segundo a interpretação de Snell, os acontecimentos extremos, monstruosos, da tragédia destinam-se a provocar uma ação deliberada humana que resolva os conflitos de maneira a interromper a impossível desordem impondo uma ordem baseada nos princípios de justiça que são mais próprios ao herói. No caso de Orestes, no entanto, a ação, no minuto em que se vê paralisada pelo pensamento, é ao mesmo tempo instigada por ele, na medida em que confirma aquela impotente "verificação da aporia": "O homem trágico já não tem que 'escolher' entre duas possibilidades; ele 'verifica' que uma única via se abre diante dele."⁴²

Além disso, a ênfase colocada na escolha do herói como uma escolha livre e deliberada enfraquece aquele que é talvez o assunto mais importante em *Ésquilo*, o tema da justiça divina: "Mas através da angústia e do tremor, através do mistério do qual se cobre o sagrado, uma mesma fé se encontra em toda parte, que busca reconhecer nestas forças terríveis os traços, os signos, as marcas de uma justiça superior, que simplesmente compreendemos mal."⁴³ A própria trilogia da *Oresteia* é uma progressiva busca por uma justiça melhor, por uma ordem em meio ao caos. A essa justiça, que se encontra nos deuses, os homens suplicam e exigem que se aplique como um reflexo no caos do mundo dos mortais: "as três tragédias se banham no sagrado, que está presente, de maneira tangível, em cada uma delas."⁴⁴

Mas também a relação das personagens da tragédia com o sagrado é desigual. Quando se identifica no herói trágico e na ação trágica um arquétipo da ação humana em geral, corre-se o risco de equiparar os mortais gregos à humanidade em geral, como uma essência que conforma todas as experiências possíveis do que é ser humano. No interior da própria tragédia, no entanto,

⁴¹ ÉSQUILO, Op. cit., vv. 900-902.

⁴² VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit., p. 44.

⁴³ "Mais à travers l'angoisse et le tremblement, à travers le mystère dont s'enveloppe le sacré, une même foi se retrouve partout, qui cherche à reconnaître dans ces forces terribles les traces, les signes, les jalons d'une justice supérieure, que simplement on comprend mal." DE ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Paris: Quadrige, 2012, p. 55.

⁴⁴ "les trois tragédies baignent dans le sacré, qui est présent, de façon tangible, dans chacune d'elles." Ibidem, p. 64.

as experiências de humanidade se dividem entre as figuras do herói e do coro, e se dividem também as possíveis relações com os deuses e com a justiça dos deuses. O herói trágico, individualizado pela máscara, se destaca do restante do coro, e se torna signo de uma realidade que se destaca também dos espectadores e da própria cidade em geral: "A máscara faz da personagem a encarnação de um desses seres excepcionais [...] passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continua vivo na religião cívica onde o culto dos heróis, ignorado por Homero e Hesíodo, ocupa um lugar privilegiado."⁴⁵ O passado longínquo está então presente na realidade através de uma tradição constantemente reatualizada. Já o coro não pode ser pensado na tragédia fora de sua relação com a configuração política nova, a democracia, o que permite que a comunidade suba ao palco e questione os heróis antigos. Ao mesmo tempo, é essa comunidade que questiona o passado a mesma que mantém a tradição viva, através do culto aos deuses e heróis. O coro representa ao mesmo tempo, em Ésquilo, a sabedoria de quem confia na justiça dos deuses e os sofrimentos e esperanças de uma comunidade que sofre imediatamente pelas ações dos heróis.

No *Agamêmnon* o coro é composto por um grupo de anciãos de Argos ("Nós, sem valor na carne antiga")⁴⁶ que repetem incessantemente a sabedoria da ordem e da justiça divina e a necessidade de se conformar a ela: "É como é, cumprir-se-á o destino:/ nem queimando, nem libando/ oferendas sem fogo,/ enfeitiçará inflexíveis cóleras"⁴⁷, "Justiça (Δίκη) impõe que a saibam/ os que a sofrem, e o porvir,/ quando viesse, ouvirias"⁴⁸, "Do golpe de Zeus podem falar,/ disto há vestígios: ele cumpriu/ seu próprio decreto. Ímpio é quem diz/ que os Deuses desprezem cuidar/ de quantos mortais pisoteiem/ a graça do intocável."⁴⁹ Estes são exemplos do início da peça, quando já se pressente que a justiça de Zeus deverá um dia abater Agamêmnon, mas ela ainda é distante. Após a morte do rei, o coro realça que também o crime de Clitemnestra deverá ser vingado pela justiça dos deuses, que ela é inevitável: "Retaliada, carecida de amigos,/ deves ainda pagar golpe por golpe"⁵⁰, "Pêgo quem pega, quem mata paga./ Detendo o trono Zeus,/ sofre quem faz: essa é a lei"⁵¹, "com Justiça (δίκη) não livrarás tua cabeça/ de pétreas pragas do povo,

⁴⁵ VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit., p. 14.

⁴⁶ ÉSQUILO, *Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011, v. 72.

⁴⁷ Ibidem, vv. 68-71.

⁴⁸ Ibidem, vv. 250-252.

⁴⁹ Ibidem, vv. 367-371.

⁵⁰ Ibidem, vv. 1429-1430.

⁵¹ Ibidem, vv. 1562-1564.

bem o sabe."⁵² E já no início das *Coéforas*, quando Orestes anuncia a necessidade de matar a mãe: "Com odiosa língua, odiosa/ língua se pague, a Justiça (Δίκη)/ ao cobrar dívida proclama./ Com pancada letal, letal/ pancada se puna. Sofra o que fez,/ assim fala a velha palavra."⁵³

O coro tem como principal característica enfatizar para os heróis e espectadores da tragédia a necessidade da justiça divina da velha palavra, invocando-a o tempo todo como princípio ordenador de mundo, sem o qual não há nada senão caos: "*Iô ié!* Por Zeus causador/ de tudo e de tudo autor!/ O que sem Zeus se dá aos mortais?/ O que não é pelo poder de Deus?"⁵⁴ A sabedoria arcaica de confiança em Zeus como princípio de justiça do mundo se confirma ainda mais pela forma de linguagem presente nestas passagens, que se diferencia mais imediatamente da linguagem do herói pelo seu distanciamento em relação à prosa, ou seja, à imediata linguagem da comunidade dos espectadores: "A essa duplicação do coro e do herói trágicos corresponde, na própria linguagem da tragédia, uma dualidade: de um lado o lirismo coral; de outro, entre os protagonistas do drama, uma forma dialogada cuja métrica é mais próxima da prosa."⁵⁵ Desse modo, o coro representa, através da tradição mais recente da liturgia, como que uma reatualização da tradição arcaica, da sabedoria arcaica e dos modos tradicionais de culto aos deuses que precisam ser constantemente lembrados aos cidadãos, segundo a teologia esquiliana de crença inabalável na justiça divina.⁵⁶

A linguagem dos heróis, no entanto, apenas por sua forma dialogada, que presentifica a ação, aproxima a experiência do que vive no palco do público que o assiste, mesmo que o falante pertença, pelo estatuto de personagem dos tempos heroicos, a um passado distante:

No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara, a personagem trágica toma a dimensão de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a língua a aproxima dos homens. Essa aproximação a torna, em sua aventura lendária, como que contemporânea do público. Consequentemente, no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre o passado e o presente, o universo do mito e o da cidade. A mesma personagem trágica

⁵² Ibidem, vv. 1615-1616.

⁵³ Idem, *Coéforas*, vv. 309-314.

⁵⁴ Idem, *Agamênon*, vv. 1485-1488.

⁵⁵ VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit, p. 14.

⁵⁶ "porque, para além da ação em curso, é preciso acrescentar que todos os comentários do coro, todas as esperanças de uns, todos os receios de outros, aparecem sem cessar alimentadas pela obsessão desta justiça divina", "car, par-delà l'action en cours, il faut ajouter que tous les commentaires du chœur, tous les espoirs des uns, toutes les craintes des autres, semblent sans cesse alimentés par la hautise de cette justice divine." DE ROMILLY, Op. cit, p. 64.

aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda - ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um "burguês" de Atenas no meio de seus concidadãos.⁵⁷

Para Benjamin, o cerne da tragédia antiga parte dessa contradição mesma que faz da saga heroica um momento a ser reelaborado pela comunidade presente e julgado por ela. Sua análise parte da definição de tragédia dada por Wilamowitz, de que "a tragédia ática é uma peça autônoma da saga heroica" sobre a qual "toda a reflexão nos reconduz à relação entre a tragédia e a saga. É esta a raiz de sua essência, é daqui que vem a sua força e a sua fraqueza, é nisto que reside a diferença entre a tragédia ática e todas as outras formas da poesia dramática."⁵⁸ Disso Benjamin conclui que: "A caracterização filosófica da tragédia tem de partir daqui", da relação entre a tragédia e o modo como ela enforma a saga, mas "fazendo-o em plena consciência de que ela não se deixa reduzir à mera forma teatral da saga."⁵⁹ E isso porque: "A poesia trágica opõe-se à épica por ser uma reelaboração tendenciosa da tradição."⁶⁰

A tragédia esquiliana não surgiria, segundo Benjamin, para confirmar a tradição da poesia épica, aceitando os ensinamentos de Homero e Hesíodo e sua confiança na ordem justa dos deuses que presidem o cosmos. Ao contrário, o próprio coro não cumpre mais a função original do seu canto, "uma poesia que celebra as virtudes exemplares dos heróis dos tempos antigos"⁶¹, mas agora "se inquieta e se interroga a respeito de si mesmo. No novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema."⁶² Arrancado à saga homérica e lançado numa relação com a cidade democrática do século V, o herói trágico surge no teatro não mais em sintonia com o verdadeiro representante das virtudes homéricas exemplares, o coro, que agora só pode repreender, lamentar, ou celebrar as ações como instância julgadora do ponto de vista da justiça divina:

⁵⁷ VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit., p. 26.

⁵⁸ WILAMOWITZ apud BENJAMIN, Op. cit., p. 107. A tradução foi ligeiramente modificada para substituir o termo "lenda" por "saga" para o alemão *Sage*. Com isso evita-se a aproximação da poesia homérica com o gênero narrativo medieval da lenda, bem posterior. A proximidade com o alemão também ajuda a entender o significado desse termo em relação com o verbo *sagen*, o que remete à oralidade dessa narrativa e à sua atualização no tempo na medida em que é um dito, um contar.

⁵⁹ BENJAMIN, Idem, p. 107.

⁶⁰ Ibidem, pp. 107-108.

⁶¹ VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit., p. 26.

⁶² Ibidem, p. 15.

A tragédia reavalia as ações extraordinárias dos heróis, pondo-os em cena sob o olhar dos cidadãos coreutas (coro) e dos cidadãos espectadores (público). Esses heróis se definem por uma relação individual com os Deuses, enquanto a relação dos coreutas e cidadãos com os Deuses é coletiva, pautada pela tradição comum e pelas celebrações e ritualismos tradicionais. Essa relação individual com os Deuses determina para o herói um destino individual, enquanto o destino dos coreutas e cidadãos é coletivo, identificados que estão com a sorte da comunidade a que pertencem.⁶³

Assim, a tragédia instaura dentro da própria tradição antiga uma cisão, em que o representante máximo da poesia épica, o herói, sofre quando confrontado com a própria tradição da qual ele se origina, o seu destino individual, agora determinado pela proximidade de um deus, colocado contra os princípios do destino coletivo da comunidade. Mas isso não faz com que o herói se veja menos determinado pelas potências divinas. Após assassinar o marido, Clitemnestra, invocando o antigo assassinato dos filhos de Tiestes por Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, afirma: "Julgas ser minha esta façanha/ mas não contes que seja/ eu a esposa de Agamêmnon,/ mas, na figura da mulher deste morto,/ o antigo áspero Nume, sem oblvio/ de Atreu cruel festeiro,/ fez deste homem feito a paga/ dos jovens, noutro sacrifício."⁶⁴ Exprime com clareza que sabe ser apenas um instrumento da justiça divina cobrando um crime há muito realizado, e presente que também o seu crime deverá ser um dia punido com um fim parecido.

Também Orestes, como já citado, se entende como um instrumento da justiça divina, e que deve assassinar a mãe por crimes que são anteriores a ele próprio. Mas aqui, como indica a sua hesitação no momento decisivo, paira sobre a ação uma ameaça dirigida à própria vida. No início das *Coéforas*, Orestes descreve o seu dever como sendo imposto pelo "oráculo plenipotente/ de Lóxias"⁶⁵, o qual, caso desobedecesse, "disse que em minha própria pessoa/ eu o pagaria com muitos tristes males,/ feito um touro sem bens por castigo."⁶⁶ Mesmo que, como ele mesmo afirma, haja motivos para a ação além da obrigação imposta por um deus, a contradição entre a sua atuação e a vontade divina começa a ser sentida como uma contradição no seio da

⁶³ TORRANO, Jaa. *Agamêmnon*, pp. 18-19.

⁶⁴ ÉSQUILO, Idem, vv. 1497-1504.

⁶⁵ Idem, *Coéforas*, vv. 269-270.

⁶⁶ Ibidem, vv. 275-277.

própria justiça: "Ares irá contra Ares, Justiça contra Justiça (Δίκαι Δίκαι)." ⁶⁷ Quando a justiça vai contra a própria justiça os seus fundamentos mais próprios passam também a se tornar questionáveis, impossíveis, e toda a terceira peça da trilogia vai ser estruturada de acordo com a necessidade de encontrar uma forma superior de justiça.

Com o estabelecimento do tribunal no final das *Eumênides*, se representa a vitória, se bem que ambígua, da justiça do tribunal sobre as Erínias, divindades míticas da justiça arcaica. Por isso Benjamin afirma que apesar de ser reelaboração tendenciosa da saga, a tragédia ainda assim "perderia todo o seu significado se deixasse de ser saga, manifestação da história primitiva de um povo." ⁶⁸ A tragédia é a celebração de um instante lendário de superação das potências demoníacas do sangue e da determinação cega ao mesmo tempo em que é o reconhecimento dessas potências e sacrifício destinado a elas:

A poesia trágica assenta na ideia do sacrifício. Mas o sacrifício trágico difere, no seu objeto - o herói -, de todos os outros, e é ao mesmo tempo inaugural e terminal. Terminal no sentido do sacrifício expiatório devido aos deuses, guardiães de um antigo direito; e inaugural no sentido de uma ação que, em lugar desse direito, anuncia novos conteúdos da vida do povo. Esses conteúdos, que, diferentemente da antiga jurisdição sacrificial, não emanam de um decreto superior, mas da vida do próprio herói, acabam por destruí-lo, porque, sendo desproporcionais à vontade individual, só podem beneficiar a vida da comunidade popular ainda não nascida. A morte trágica tem um duplo significado: anular o velho direito dos deuses olímpicos e sacrificar o herói, fundador de uma nova geração humana, ao deus desconhecido. ⁶⁹

Benjamin vê na tragédia não apenas a vitória dos olímpicos sobre as divindades arcaicas, como poderia se esperar com a palavra final triunfante de Atena, mas a anulação do próprio direito olímpico, assim como o anúncio de uma nova geração humana. Mas essa comunidade deve ainda permanecer não nomeada, ela não ganha presença alguma no palco, como indica o restabelecimento da ordem pela deusa. O domínio de Atena no final da peça sobre as Erínias e sobre Apolo (que pretendia banir para sempre as divindades antigas) é menos uma superação do

⁶⁷ Ibidem, v. 461.

⁶⁸ BENJAMIN, Op. cit., p. 108.

⁶⁹ Ibidem, p. 108.

destino mítico do que sua integração na ordem olímpica, uma satisfação dos direitos que os divinos possuem sobre a vida mortal - mesmo que adequada à nova comunidade política e à nova relação entre deuses e mortais dentro da pólis.

De fato, em nenhum lugar da tragédia de Ésquilo vemos o nascimento desse domínio que consegue realmente superar o direito divino, o estabelecimento de uma ordem que interrompe de vez o destino mítico. Nas *Eumênides*, isto fica particularmente claro quando Atena repete as próprias palavras das sombrias divindades derrotadas: "Aconselho aos cidadãos não cultuar/ nem desgoverno nem despotismo;/ nem de todo banir da cidade o terror."⁷⁰ O vocabulário utilizado pela deusa reproduz também muitas outras palavras que indicam uma continuidade do poder e estatuto das divindades da justiça vingativa, como Reverência (σέβας)⁷¹, Pavor (φόβος)⁷², Terror (βαλεῖν)⁷³, Guerra (πόλεμος) ("Externa seja a guerra, não escassa")⁷⁴, etc.

À continuidade da linguagem corresponde uma continuidade da ordem que é restabelecida após o sacrifício do herói.⁷⁵ O herói trágico, morto ou aprisionado por essa ordem, vê o seu destino sob um duplo reconhecimento: ao mesmo tempo reconhece o restabelecimento da justiça da qual ele mesmo se sentia o instrumento por excelência, a mesma à qual se voltam tanto o coro quanto os deuses; mas reconhece também que essa ordem mesma é inerentemente injusta e a causa primeira de sua infelicidade.

Porque a felicidade, nos diz Benjamin num texto de juventude, não pode ser pensada como dócil e resignada submissão aos deuses, mas como aquilo que o homem enxerga enquanto promessa de escapar de seu domínio: para os gregos, essa promessa estaria presente na tentação da *hybris*, ou seja, da desmedida, daquilo que vai além do que foi determinado pelo destino e pelo direito, pela infelicidade e pela culpa. Nenhuma possibilidade de realização da felicidade pode então ser vislumbrada como decorrência do destino, da confirmação da medida do homem, mas,

⁷⁰ ÉSQUILO. *Eumênides*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004, vv. 696-698.

⁷¹ *Ibidem*, v. 690.

⁷² *Ibidem*, v. 691.

⁷³ *Ibidem*, v. 698.

⁷⁴ *Ibidem*, v. 864.

⁷⁵ Benjamin nota que a essência do ato de entrega ao sacrifício se faz mesmo nas peças em que os heróis não morrem, como é o caso não só da própria *Oresteia*, mas também do Édipo de Sófocles. Inclusive, segundo ele, esses casos mostram com ainda mais clareza a ideia da transformação retratada pela tragédia grega: "ela é expressão do ato de entrega inexorável à morte por um acontecimento que satisfaz a velha consciência dos deuses e ao mesmo tempo se reveste da nova forma. Agora, a morte converte-se em salvação: é a morte como crise. Um dos primeiros exemplos é o da passagem do sacrifício humano ao altar para a fuga da vítima diante da faca ritual, com a corrida em volta desse altar para depois lhe tocar, e a transformação do altar em refúgio, do deus irado em misericordioso e da vítima condenada em prisioneiro e servo do deus. É exatamente este o esquema da *Oresteia*" BENJAMIN, Op. cit., pp. 108-109.

antes, da sua ausência ou de seu ultrapassamento: "Será a felicidade, assim como sem dúvida o é a infelicidade, uma categoria constitutiva do destino? A felicidade é, muito mais, o que liberta aquele que é feliz das cadeias do destino e da rede do seu próprio destino."⁷⁶

O restabelecimento do homem, pela punição dos deuses, às suas justas medidas, é o tema de boa parte das intervenções do coro, como neste elogio do comedimento em detrimento do excesso e da opulência, ou seja, da desmedida, do querer mais do que a parte que lhe foi dada pelos deuses:

A ruína se mostra
filha do temerário
por anelos maiores que o justo,
por arderem palácios em excessos
além do que é melhor.
Incólume seja, a contento
de quem logrou bom senso:
o homem não tem abrigo ante o viço da opulência
se força o grande altar
de Justiça à desapareição.⁷⁷

A *hybris* deve então necessariamente aparecer como o oposto do bom senso, como loucura. Assim, o coro de *Os Sete contra Tebas* suplica a Etéocles: "Não te arraste/ a belicosa Erronia cheia de furor."⁷⁸ Antes um governante exemplar, que encarna todas as virtudes positivas apreciadas pela comunidade tebana, Etéocles se torna vítima da loucura quando ouve o nome de seu irmão, quando toma conta dele a "Erronia" (*ἄτα*), que o remete para algo nele que o excede: "*Áta*, em ático *Áte*, 'Erronia', é justamente essa face de horror dos Deuses que se revela na Justiça de Zeus. Nesse sentido de horror dos Deuses, Etéocles reconhece que 'toda a família de Laio é objeto de horror para Febo.'⁷⁹ As tentativas do coro de reestabelecer o seu "bom senso" agora são inúteis, ele já não é mais o sábio governante, mas o louco odiado pelos deuses, tomado por forças que já não são as suas próprias: "não é somente um sentimento humano, é uma força

⁷⁶ Idem, "Destino e caráter" In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 92.

⁷⁷ ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv. 374-384.

⁷⁸ ÉSQUILO. "Os Sete contra Tebas" In: *Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009, vv. 686-687.

⁷⁹ TORRANO, Jaa. "A Deusa Rixa na tragédia *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo" In: ÉSQUILO. *Tragédias*, p. 136.

demônica que ultrapassa Etéocles em todos os sentidos [...] não deixa também de parecer uma realidade estranha a ele e exterior."⁸⁰

O que o rei experiencia é uma realidade fora de tudo o que é humano e que motiva as suas ações e paixões, "um *numen* sinistro que se manifesta sob múltiplas formas, em momentos diferentes, na alma do homem e fora dele [...] [um] tipo de potência divina", e Etéocles deve morrer porque não é dado a um mortal romper essas barreiras do que não é humano. Os termos dessa relação já foram definidos por um direito arcaico que Benjamin chama de "violência mítica", um modo específico de violência que atua como "instauradora do direito"⁸¹, e que deve ser continuamente reatualizado. Este modo de violência se caracteriza como "uma violência que não se relaciona como meio a um fim predeterminado. Ela não é meio, e sim manifestação."⁸² A violência que instaura o direito tem como objetivo único reproduzir a manifestação da violência como ela é predominante nos mitos, ou seja, a manifestação sensível de um poder transcendente infinitamente superior ao humano: "A violência mítica em sua forma arquetípica é mera manifestação dos deuses. Não meio para seus fins, dificilmente manifestação de sua vontade; em primeiro lugar, manifestação de sua existência."⁸³

A violência mítica é a violência que se manifesta sempre que o estado de direito das potências superiores precisa ser reinstaurado, sempre que se faz de novo necessária a presentificação da existência dos deuses, e dos limites que os separam dos mortais, para delimitar bem o âmbito de existência do humano. Esse direito instaurado é aquele domínio cujo poder "reside no fato de que só existe um único destino e que justamente aquilo que existe, e em particular aquilo que ameaça, pertence inexoravelmente à sua ordem."⁸⁴ É uma tal violência mítica, portanto, que se move para reafirmar uma concepção conservadora de destino, segundo a qual o mortal ocupa uma posição pré-determinada e inalterável na sociedade, posição garantida pela eterna existência dos deuses que governam o cosmos.

A transgressão dos limites representa o perigo da morte inevitável, presentida por toda a tragédia, e por isso o coro continua implorando a Etéocles que não vá lutar contra o seu irmão, presentindo o seu destino sombrio: "Não te precipites! Não serás chamado vil/ por lograres viver

⁸⁰ VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit., p. 27.

⁸¹ BENJAMIN, Walter. "Para a crítica da violência" In: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 150.

⁸² *Ibidem*, p. 146.

⁸³ *Ibidem*, p. 147.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 133.

bem."⁸⁵ Mas se pressente que o viver bem dentro desse domínio não comporta a ideia de felicidade: "Na clássica formulação grega da ideia de destino, a felicidade que cabe a um homem não é compreendida, de modo algum, como a confirmação de sua vida inocente."⁸⁶ A vida que decorre sob o domínio do destino, do que foi instituído pela violência mítica, conhece apenas aquilo que foi determinado por oposição aos deuses, "uma ordenação cujo únicos conceitos constitutivos são os de infelicidade e culpa, e dentro da qual não há nenhuma via pensável de libertação."⁸⁷ O destino é a medida do humano que se manifesta sensivelmente por meio da punição aos mortais que transgrediram os limites da lei olímpica. A única relação que as pessoas estabelecem com o seu destino é então a de culpa, que se manifesta sempre que sua posição limitada dentro do cosmos precisa ser reafirmada, e o que carrega como consequência necessária a infelicidade infligida pelos deuses legisladores. O domínio ao qual pertence o destino é o do direito, que "erige as leis do destino, da infelicidade e da culpa à condição de medida da pessoa."⁸⁸

Essa é a eterna lei de Zeus, e o coro ensina que toda a graça dos deuses só é possível na violência da transgressão de seus domínios, que carrega a punição da morte:

ele encaminhou mortais
à prudência, ele que pôs
em vigor "saber por sofrer".
A dor que se lembra da chaga
sangra insone ante o coração
e a contragosto vem a prudência.
Violenta é a graça dos Numes
sentados no venerável trono.⁸⁹

O herói sabe em seu íntimo que o ultrapassamento de sua medida, o sofrimento (πάθει) pela experiência é que lhe permite o saber prometido por Zeus, e de que a conformidade ao mero reconhecimento passivo do perigo dessa transformação é o que degrada esse saber em mera "prudência", virtude máxima evocada pelo coro. No final das *Eumênides*, mesmo quando o coro

⁸⁵ ÉSQUILO, "Os Sete contra Tebas", vv. 698-699.

⁸⁶ BENJAMIN, "Destino e caráter", p. 92.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 93.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁸⁹ ÉSQUILO, *Agamêmon*, vv. 176-183.

já não é mais o grupo de sábios anciãos, mas as terríveis Erínias, o seu propósito não se altera essencialmente. Exatamente o que se cobra aqui é que o mortal que ultrapassou os limites do direito antigo morra por sua própria loucura, pelo seu próprio ultrapassamento do que é a experiência da mortalidade.

Enquanto reconhecer a sabedoria do coro e os limites de sua experiência limitada de humanidade o herói está sujeito à culpa imposta pelo meio externo, ele pertence à mesma comunidade do coro e ao destino coletivo que os seus ritos e seu culto tradicional dos deuses continuamente invocam. O herói, que durante a tragédia é compelido o tempo todo a se adequar às leis do destino comunitário, pautado pela obediência aos deuses, só está verdadeiramente no seu elemento próprio quando ele sofre esse destino coletivo como um destino individual: "A essência desses grandes instantes da vida é a pura vivência da própria ipseidade [*Selbstheit*]." ⁹⁰

Quando se fecha sobre si mesmo e sobre a sua vivência como algo descolado da comunidade à qual pertence é que a vida do herói começa a existir de fato, pois sua essência como ser cindido de uma tradição se manifesta mais claramente no palco, e ele começa a viver uma vida para ele mesmo reconhecível:

Os heróis da tragédia [*Trauerspiele*] morrem felizes, pois já estavam mortos antes de morrerem; mas aqui a morte não é a elevação da vida ao absoluto, a continuação em linha reta do caminho do bem, e sim a abolição de uma realidade opressora e impura, o regresso a si de uma alma que viveu uma vida alheia. ⁹¹

Também a culpa muda de estatuto. Para Lukács, é só quando a vivência trágica passa por uma experiência da própria individualidade que a culpa pode existir de fato. Antes disso ela é uma abstração, nome de necessidade aplicado a uma conjuntura meramente acidental:

visto de fora, não há culpa alguma, nem pode havê-la; cada ser humano vê a culpa do outro como uma trama do destino, como azar, como algo que o mais

⁹⁰ LUKÁCS, Georg. "Metafísica da tragédia" In: *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 222. Lukács usa no texto diversas vezes a palavra *Trauerspiel*, e não apenas *Tragödie*, para designar a tragédia grega. Benjamin, apesar de grande devedor de sua interpretação da tragédia, percebe isso e alerta para essa discordância em relação ao uso dos termos: "A interpretação de Lukács aplica-se ao herói trágico [ou seja, grego], e apenas a ele." BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 135.

⁹¹ LUKÁCS, Op. cit., p. 239.

leve sopro de vento poderia ter alterado. Porém, devido à culpa, o homem diz "sim" a tudo o que lhe ocorreu; e porque percebe tudo como sua ação e sua culpa, conquista-o e dá forma a sua vida, na medida em que coloca sua tragédia, da qual é culpado, como limite entre sua vida e o todo. E os homens nobres são os que mais traçam limites, pois não abrem mão do que quer que um dia tenha feito parte de sua vida. Por isso, a tragédia é seu privilégio.⁹²

O indivíduo na pura vivência de si é também para Benjamin o que melhor caracteriza o herói trágico, e é dentro dessa própria vivência, e não pela justificação da tradição comunitária, que o destino demoníaco de eterna retribuição e necessidade causal pode se extinguir: "A velha maldição, que se transmitia por gerações e gerações, transforma-se na poesia trágica em patrimônio interior, por ela próprio descoberto, da personagem heroica. E assim essa maldição se extingue."⁹³ E isso porque agora a culpa não aparece como arbitrariedade, ligada por necessidade a uma ordem incompreensível, mas como o processo de uma vida, na qual tudo que é externo e casual ganha sua justificação pela interiorização da culpa: "Esta é a culpa dos que não são culpados pelos atos, mas pela vontade."⁹⁴

Mas também o herói busca durante a peça inteira uma justiça que garanta a antiga ordem do cosmos. Também as suas paixões e seus desejos são expressos nas palavras de uma comunidade mais justa, onde a ordem ética do mundo seja restabelecida e onde ele próprio é o instrumento que instaura esta ordem. Ao ser traído vendo-se sacrificado ou aprisionado por estas mesmas palavras, o herói se reconhece prisioneiro da própria linguagem da comunidade, da qual ele não tinha como escapar. O exemplo mais claro disso é o próprio Édipo, vítima de seus próprios decretos, mas também Etéocles, que quando condena a ousadia do irmão, "Seria sim com toda justiça falso nome/ Justiça, se convivesse com quem tudo ousa"⁹⁵, está, sem saber, condenando a sua própria *hybris*. Faz parte disso não só o próprio estatuto de isolamento do herói trágico de uma tradição comum, onde as palavras se dariam naturalmente, mas também o fato de ainda não haver novas palavras para expressar esta nova situação. Assim: "Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em

⁹² Ibidem, p. 233.

⁹³ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 136.

⁹⁴ Ibidem, p. 135.

⁹⁵ ÉSQUILO, "Os Sete contra Tebas", vv. 670-671.

grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade."⁹⁶

A opacidade do vocabulário se choca ainda mais violentamente com a ironia, a ambiguidade das palavras que não foram por ele ainda desvendadas. É esse o modo mais tangível de existência dos deuses gregos: "um panteão, como sistema organizado implicando relações definidas entre os deuses é, de certo modo, uma linguagem, um modo particular de apreensão e expressão simbólicas da realidade." Mas uma linguagem que aparece como realidade exterior, imediatamente presentificada no palco, de uma ambiguidade inerente à própria natureza: "[o herói] não tem consciência de ter inventado essa linguagem que representa a religião. Ele tem a impressão que é o próprio mundo que fala essa língua, ou, mais precisamente, que a própria realidade é, no fundo, linguagem."⁹⁷ Desse modo, a poesia da tragédia poderia ser definida como uma relação com a linguagem e com os desígnios divinos que se voltam contra o próprio falante, tornando-o vítima de um sistema do qual se acreditava o mais poderoso senhor:

A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele se obstinava em não reconhecer. O coro, no mais das vezes, hesita e oscila, lançado sucessivamente para um sentido e para outro, às vezes presentindo obscuramente uma significação que ainda permanece secreta, às vezes formulando sem saber, como um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido.⁹⁸

A palavra reconduz o herói, pela desgraça, para o mesmo destino coletivo, e é por isso que não há na tragédia a indicação de nenhuma ordem onde a cadeia impiedosa de culpa esteja de fato em declínio. Essa comunidade permanece ainda não nomeada, e o herói morre sem possuir a linguagem para a sua expressão, já que o significado por trás da ambiguidade dos significados pertence somente aos deuses. Desse modo, para expressar a sua verdadeira "si-mesmidade", como experiência que escapa do domínio demoníaco, o herói perde a sua relação com a linguagem. A manifestação de sua culpa, como aquilo que é tirado de uma desgraça exterior e

⁹⁶ VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit., p. 35.

⁹⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 91.

⁹⁸ VERNANT & VIDAL-NAQUET, Op. cit., p. 35.

apropriado como patrimônio próprio daquele que sofre, não poderia ser devolvida ao externo por meio de um pertencimento à linguagem comum, mas existe apenas encerrado na natureza interior daquele que sofre, numa "orgulhosa consciência de culpa na qual a figura heroica se liberta da servidão que, na sua 'inocência', a sujeita à culpa demoníaca [...] Ao refleti-la na consciência de si, ele furta-se à sua tutela demoníaca."⁹⁹

É assim que Rosenzweig observa que, durante as peças de Ésquilo, "a *dramatis personae* pode permanecer em silêncio durante um ato inteiro"¹⁰⁰, e que a ausência deste traço em Sófocles e Eurípides, apesar de ganhar em realismo, perde sua força trágica. Também afirma que a tragédia ática "não encontrou no diálogo a técnica dramática *par excellence*", já que o coro se expressa principalmente através de monólogos líricos, enquanto o herói trágico se fecha sobre si mesmo, e assim permanece aquém de qualquer diálogo: "Nenhuma ponte leva da vontade do si-mesmo trágico a qualquer tipo de exterior, mesmo que este exterior seja outra vontade. Sua vontade recolhe todo o ímpeto dentro de si como um desafio dirigido contra seu próprio caráter."¹⁰¹

O protagonista trágico expõe sua essência nestes momentos dramáticos em que está presente no palco em silêncio, e o próprio teatro teria a sua origem na necessidade desta apresentação: "A tragédia projeta-se na forma artística do drama só para poder representar a ausência de palavras. Na poesia narrativa, permanecer em silêncio é a regra; a poesia dramática, ao contrário, conhece apenas o falar, e é só desse modo que o silêncio aqui se torna eloquente."¹⁰² A fraqueza diante de um mundo de significações inalcançável, assim como a força no obstinar-se pela interrupção da cadeia do sentido, alcançam a sua representação mais perfeita na figura do herói que fica de pé no palco sem responder aos argumentos do coro, às constantes tentativas de significação. A sua experiência é simplesmente incapaz de se prestar ao mesmo jogo:

Pois este é o critério do si-mesmo, o selo de sua grandeza assim como o estigma de sua fraqueza: ele permanece em silêncio. O herói trágico tem apenas uma

⁹⁹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 135.

¹⁰⁰ "the *dramatis personae* can keep silent through a whole act." ROSENZWEIG, Franz. *The Star of Redemption*. Boston: Beacon Press, 1971, p. 77.

¹⁰¹ "did not find in dialogue the dramatic technique *par excellence* [...] No bridge leads from the will of the tragic self to any kind of an exterior even if this exterior is another will. Its will gathers every impetus within itself as a defiance directed against its own character." *Ibidem*, p. 78.

¹⁰² "Tragedy casts itself in the artistic form of drama just in order to be able to represent speechlessness. In narrative poetry, keeping silent is the rule; dramatic poetry, on the contrary, knows only of speaking, and it is only thereby that silence here becomes eloquent." *Ibidem*, p. 77.

linguagem que lhe corresponde completamente: justamente permanecendo em silêncio. [...] Ao ficar em silêncio, o herói quebra as pontes que o ligam a Deus e ao mundo, e se eleva para além dos terrenos da personalidade, delimitando a si mesmo e individualizando a si mesmo dos outros pela fala, em direção à gelada solidão do si-mesmo. O si-mesmo, afinal, não conhece nada fora de si; ele é essencialmente solitário. Como se manifesta esta solidão, esta teimosa autossuficiência, a não ser justamente ao ficar em silêncio?¹⁰³

É por isso que Benjamin fala de uma "não responsabilidade" do herói trágico, na medida em que ele não responde às acusações que são dirigidas contra ele, mas sofre em silêncio. É verdade que, no final das *Eumênides*, Orestes responde, em diálogos curtos, as perguntas que o coro das Fúrias dirige a ele; mas logo se cala e passa a palavra a Apolo, para que ele possa conduzir a sua defesa. De qualquer maneira, o que é decisivo aqui, segundo Benjamin, é que quando fala o herói não está exercendo a sua função primordial no drama. Como diz a fala de Nietzsche:

Os heróis falam, de certo modo, mais superficialmente do que agem; o mito de modo algum encontra na palavra falada a sua objetivação adequada. A articulação entre as cenas e a plasticidade das imagens revela uma sabedoria mais profunda do que aquela que o próprio poeta consegue dar através de palavras e conceitos.¹⁰⁴

A despeito da confiança de Ésquilo na justiça divina e na reintegração do herói à sua ordem religiosa, como ocorre no final da *Oresteia*, suas obras dão a ver o nascimento da consciência do pertencimento da ordem a uma esfera demoníaca do direito, visível na sobrevivência das potências monstruosas como instrumento da ordem olímpica. É por isso que Benjamin diz: "O profundo impulso para a justiça no teatro de Ésquilo animiza a profecia

¹⁰³ For that is the criterion of the self, the seal of its greatness as well as the stigma of its weakness: it keeps silent. The tragic hero has only one language which completely corresponds to him: precisely keeping silent. [...] By keeping silent, the hero breaks down the bridges which connect him with God and the world, and elevates himself out of the fields of personality, delimiting itself and individualizing itself from others in speech, into the icy solitude of self. The self, after all, knows nothing outside itself: it is inherently solitary. How is it to manifest this solitude, this stubborn self-reliance, other than precisely by keeping silent?" Ibidem, p. 77.

¹⁰⁴ NIETZSCHE apud BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 110.

antiolímpica de toda a poesia trágica."¹⁰⁵ O impulso para uma justiça verdadeira, que a ordem do direito não poderia substituir, profetiza o próprio fim do mundo olímpico, a sua queda em favor de uma ordenação que eliminasse de fato qualquer resquício demoníaco da violência arcaica: "Por engano, por ter sido confundida com o reino da justiça - que é apenas um resíduo do plano demoníaco na existência humana [...] - manteve-se para além do tempo que inaugurou a vitória sobre os demônios."¹⁰⁶ A forma da tragédia, a sua representação linguística da luta contra a ambiguidade, e não a decisão final do tribunal de Atena, é o que para Benjamin representa essa primeira vitória sobre os demônios:

Não foi o direito, mas a tragédia que fez emergir, pela primeira vez, a cabeça do gênio das névoas da culpa, pois na tragédia o destino demoníaco é interrompido. Não porque o encadeamento de culpa e expiação, que para o homem pagão é interminável, seja dissolvido pela purificação do homem penitente e sua reconciliação com o puro deus - mas porque, na tragédia, o homem pagão se dá conta de que é melhor que seus deuses. Esse conhecimento, porém, abala a sua relação com a linguagem, esta permanece abafada. Sem se declarar, ela busca em segredo reunir sua força. Não coloca culpa e expiação bem delimitadas nos pratos da balança, mas as chacoalha e mistura. Não se trata aqui de dizer que 'a ordenação ética do mundo' será novamente restaurada, mas que, no estremecimento deste mundo doloroso, o homem moral, ainda mudo, ainda na minoridade - como tal, ele é chamado de 'herói' - quer se pôr de pé. O paradoxo do nascimento do gênio na ausência de linguagem moral, na infantilidade moral, é o sublime da tragédia.¹⁰⁷

Aqui também o sentido do tribunal muda: não é mais o herói que é julgado e condenado, mas a própria ordem divina é colocada sob o julgamento da comunidade que decide sobre o espetáculo trágico e a concepção de justiça que se faz presente ali: "O que aparece em cena não é a consternação de um acusado, mas o testemunho de um sofrimento mudo" e a cena toda se transforma de tal maneira que o próprio processo de julgamento "transforma-se num tribunal dos olímpicos em que aquele [herói] é citado como testemunha e anuncia, contra a vontade dos

¹⁰⁵ BENJAMIN, Idem, p. 111.

¹⁰⁶ Idem, "Destino e caráter", p. 93.

¹⁰⁷ Ibidem, pp. 93-94.

deuses, 'a glória do semideus."¹⁰⁸ Não se trata ainda, como diz Benjamin, do momento em que o domínio demoníaco do direito é superado, como atesta a metamorfose das Fúrias em Eumênides, o que poderia provocar a noção de que o final da *Orestéia* é um final em que se atesta a vitória definitiva da humanidade.

O que se indica é um novo domínio da palavra irreduzível à palavra da condenação: "Quanto mais a palavra trágica ficar atrás da situação [...] mais o herói escapa às antigas normas; quando estas por fim o alcançam ele só tem para lhes oferecer a sombra muda do seu ser, aquele si-mesmo como sacrifício, enquanto a alma se salva se refugiando na palavra de uma comunidade distante."¹⁰⁹ Assim, pelo gesto heroico, a comunidade aprende essa nova palavra oferecida pela morte do herói, no momento de seu sofrimento, como uma palavra para a qual a ambiguidade dos significados, marca do destino mítico, se encontra em declínio. E em nenhum lugar tão em evidência como no sofrimento mudo que "não encontra nem procura responsabilidade, e assim remete a suspeita para a instância perseguidora." É este modo singular de confronto com a ordem demoníaca do mundo que, segundo Benjamin, empresta à tragédia grega a sua "assinatura histórico-filosófica."¹¹⁰

É importante salientar uma última vez que a interpretação benjaminiana não coloca o herói simplesmente em luta contra uma ordenação ética injusta, algo que poderia ser reparado ao final da peça, mas contra poderes demoníacos do mito e do direito. Assim, sua interpretação se diferencia substancialmente da de Hegel, por exemplo, que vê no conflito ao final da *Oresteia* a solução de uma disputa dentro do campo ético: "o processo das Eumênides, como as forças do direito, que está na diferença, e de Apolo, o deus da luz indiferente, concernente a Orestes, diante da organização ética, o povo de Atenas."¹¹¹ E também nos *Cursos de Estética* há uma igual transposição do conflito para um problema ético:

o tema propriamente dito da tragédia originária é o divino; mas não o divino do modo como constitui o conteúdo da consciência religiosa como tal, e sim tal como penetra no mundo, no agir individual, mas que nesta efetividade não perde

¹⁰⁸ Idem, *Origem do drama trágico alemão*, p. 111.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 110.

¹¹⁰ Ibidem, p. 111.

¹¹¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural*. Tradução de Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino. São Paulo: Loyola, 2007, pp. 98-99

nem seu caráter substancial nem se vê dirigido ao que é oposto de si mesmo. Nesta forma, a substância espiritual do querer e do realizar é o *ético*.¹¹²

Sem querer discutir se a interpretação de Hegel é justa ou não, é importante lembrar a contextualização histórica que Szondi faz para que se possam entender as diferenças na interpretação destes dois autores:

Tudo indica que há uma motivação histórica para a circunstância de Benjamin não considerar, como faz Hegel, o herói trágico em luta não contra uma lei criada pelo homem, mas contra um poder demoníaco. As definições de trágico dadas por Hegel, nos escritos sobre o 'Direito natural' e sobre o 'Espírito do cristianismo', são dirigidas contra os remanescentes do Esclarecimento [*Aufklärung*] racionalista. Benjamin, por sua vez, advoga justamente em favor do novo Esclarecimento que se ergue contra o irracionalismo dos séculos XIX e XX e sua rendição ao mito.¹¹³

Se Benjamin escolhe interpretar o herói em luta contra as potências míticas é porque ele reconhece que ele não é um momento histórico da humanidade superado pelo progresso da razão e da técnica, mas sim uma força atuante na modernidade e inerente à dialética de culpa e expiação da qual depende a instauração do direito. Trata-se então, na tragédia, de algo que não foi solucionado, de divindades obscuras que não deixaram de exercer o seu controle e que irrompem nas sociedades contemporâneas como resíduos de um direito antigo que as pessoas acreditavam ter definitivamente derrotado. E é por isso que não se pode mais tratar a sua existência como um problema que se resolve no campo do ético. Sua influência escapa ao controle racional e teima em se manifestar à revelia da humanidade.

A sobrevivência da presença demoníaca na tragédia e a necessidade trágica de escapar do mito são os elementos que tornam o drama grego um objeto central de interesse para a tese de habilitação de Benjamin, e vão se tornar um tema importante na análise do renascimento dessas mesmas potências na época de Shakespeare e do drama barroco, que são objetos do próximo capítulo.

¹¹² HEGEL, G. W. F. Cursos de estética, v. 4. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004, p. 236.

¹¹³ SZONDI, Op. cit., pp. 80-81.

Capítulo 2 - O teatro Barroco e o renascimento dos demônios antigos

Na segunda parte de *Origem do drama barroco alemão*, na seção em que discute a relação entre a tragédia grega e o Trauerspiel, Walter Benjamin escreve um capítulo sobre o tema da melancolia, que ele considera fundamental para realizar uma verdadeira distinção de princípio entre essas duas formas estéticas. Nestas páginas discute a descrição da melancolia aristotélica, a medicina humoral da escola de Salerno, a dualidade de Saturno para a astrologia antiga e medieval e principalmente a gravura *Melencolia I* de Albrecht Dürer. Partindo do teatro alemão no período barroco, investiga o modo como essas imagens da melancolia ganham forma através das manifestações espirituais humanas do período, e nelas busca a relação que aquelas pessoas estabeleceram com o seu tempo histórico, a partir do sentimento que tão forte as ligava àquele seu mundo: o luto.

Ao herói trágico do teatro grego, Benjamin contrapõe o herói moderno melancólico, enfatizando a sua disposição lutuosa como um sentimento essencialmente distinto de qualquer predicado do herói trágico, pois se refere a um mundo histórico objetivo fundamentalmente diferente. É nesse ponto que se concentra a segunda parte da crítica benjaminiana à tradição moderna de pensamento que se dedicou aos estudos sobre o fenômeno do trágico. O processo de tornar universal um conteúdo essencial da tragédia, como patrimônio da humanidade, fez com que essa filosofia assimilasse uma "ordem ética do mundo", concebida como uma relação causal entre culpa e expiação, "a uma ordem causal da natureza, transformando assim o destino trágico numa condição 'que se manifesta na interação do indivíduo com um universo regido por leis.'"¹¹⁴

Dentro deste sistema, o drama moderno se encaixa de uma forma singular, caracterizada pelo indivíduo dotado de uma "moderna visão de mundo", onde, por sua vez, "o trágico se pode desenvolver livremente em toda a sua força e consequências."¹¹⁵ As leis do mundo natural se apresentam, então, como um poder transcendente e absoluto. E o sentimento moderno é por sua vez caracterizado como uma configuração historicamente delimitada da posição que ocupa o sujeito universal na luta contra essas leis objetivas e não menos universais da natureza. É contra tais tentativas de reatualização do conceito do trágico dentro do contexto da modernidade que Benjamin desenvolve a sua teoria do luto.

¹¹⁴ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 101-102.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 102.

Nesta sua exposição, o luto não é apenas um estado anímico temporário e privado, uma consciência subjetiva, que poderia assim ser enquadrada dentro de um sistema amplo de sentimentos universais previstos pela tragicidade do mundo. O que importa aqui é muito menos uma variação das "visões de mundo" através do tempo do que uma irrupção singular, no processo histórico, inerente ao objeto mesmo dessa visão, da qual o luto emerge como sua manifestação sensível. Aquilo que determina historicamente a diferença entre tragédia antiga e drama barroco não é, portanto, somente uma distinta disposição subjetiva frente ao mundo objetivo essencialmente inalterado:

Todo o sentimento está ligado a um objeto apriorístico, e a apresentação [Darstellung] deste é a sua fenomenologia. A teoria do luto, tal como ela ia se delineando enquanto contraponto para a da tragédia, só pode, por isso, ser desenvolvida através da descrição daquele mundo que se abre diante do olhar do melancólico. Pois os sentimentos, por mais vagos que possam parecer à autopercepção, respondem como um reflexo motor à estrutura objetiva do mundo. Se as leis do drama barroco se encontram no âmago do próprio luto, em parte explícitas, em parte implícitas, a sua apresentação não se destina ao estado afetivo do poeta nem ao do público, mas antes a um sentir dissociado do sujeito empírico e intimamente ligado à plenitude de um objeto.¹¹⁶

O próprio mundo objetivo deve saltar do olhar da melancolia e do luto para se autoapresentar e é também somente como apresentação que algo nele se revela; e isso é bem diferente de considerar o luto simplesmente como um sentimento moderno que, embora historicamente circunscrito, deve mesmo assim responder a um conteúdo trágico de pretensa validade universal. O capítulo de Benjamin dedicado à melancolia é uma tentativa de resgatar e descrever este mundo através do seu modo de se autoapresentar diante do poeta enlutado. O final desse capítulo é dedicado a *Hamlet*, e o herói de Shakespeare aparece como o ponto culminante da apresentação dramática da melancolia (e do luto) na era moderna.

Em outra parte do livro Benjamin diz contra um autor que interpreta Ricardo III enquanto um exemplo moderno de herói trágico: "Herói trágico não é certamente a expressão certa [...]"

¹¹⁶ Ibidem, pp. 144-145. Apesar de utilizar essa tradução da obra de Benjamin, decidi não acompanhar a sua escolha do termo "representação" para o alemão "Darstellung". Segui, ao invés disso, a orientação dada por Jeanne Marie Gagnebin, que propõe a tradução do termo por "apresentação" ou "exposição". Tenta-se evitar com isso a falsa impressão de que Benjamin se insere na tradição filosófica moderna da representação, que a pensa como um processo subjetivo, o que difere inteiramente da definição que Benjamin quer dedicar a essa tarefa. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (*Ou Verdade e Beleza*)" In: *Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 63-64.

para Ricardo III, como para Hamlet, como para a 'tragédia' shakespeareana em geral, os prolegômenos de sua interpretação se encontram na teoria do drama barroco."¹¹⁷ Benjamin se coloca então radicalmente contra as interpretações predominantes do pensamento estético moderno e contemporâneo de considerar Hamlet como um herói ao mesmo tempo exemplarmente moderno e exemplarmente trágico. É o que ironiza quando fala das circunstâncias da morte de Hamlet, que "tem tanto a ver com a morte trágica como o príncipe da Dinamarca com Ajax."¹¹⁸ Segundo ele, para compreender Hamlet, não devemos nos voltar tanto para o mundo antigo, mas muito mais para a teoria da melancolia e do luto como ela foi percebida como uma doença pelo período barroco, através de sua influência sobre o modo de composição dos heróis modernos.

Na década anterior ao livro de Benjamin, outro autor já pensava juntos luto e melancolia através da proximidade entre os seus sintomas, e tinha caracterizado Hamlet como um caso clássico de melancólico. Em seu famoso ensaio *Luto e melancolia*, de 1917, Sigmund Freud exemplifica a negativa apreciação que observamos o melancólico fazer de si mesmo e daqueles que o rodeiam com uma frase de Hamlet, que diz: "Se cada um for tratado como merece, quem é que vai escapar ao chicote?"¹¹⁹ Ainda diz Freud que aquele que consegue chegar a uma tal apreciação, seja ela justa ou não, e expressá-la a outros, está definitivamente doente.¹²⁰ E a doença, nesse caso, é a melancolia.

Mas ao contrário de Benjamin, que não distingue claramente entre luto e melancolia nem mesmo em sua interpretação de Hamlet, Freud propõe a definição de cada um e a distinção clara entre os dois.¹²¹ O luto, para Freud, tem origem na prova de realidade de que o objeto de amor não existe mais, e, assim, se exige da pessoa a retirada da libido de quaisquer relações com o objeto perdido. O luto prolonga-se porque essa retirada não é automática e nem natural, e na maioria das vezes a pessoa prefere até mesmo negar a realidade, deixando de ver qualquer valor no mundo externo, em favor da manutenção da posição de sua libido, agarrando-se desesperadamente a tudo que possa remeter a ligações com o objeto perdido.

¹¹⁷ Ibidem, p. 246.

¹¹⁸ Ibidem, p. 141.

¹¹⁹ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, pp. 104. (II, 2, 546-548)

¹²⁰ FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 55.

¹²¹ Cf. FERBER, Ilit. "Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin". *E-rea* [En ligne], 4.1 | 2006, document 10, mis en ligne le 15 juin 2006. Consultado em 25/10/2016.

Já na melancolia também o que observamos é uma reação paralisante diante de uma perda. Mas nela, ao contrário do luto, aquilo que absorve inteiramente o indivíduo é um objeto que não conseguimos determinar, assim como o próprio indivíduo melancólico não consegue determinar, através da consciência, isso que foi perdido. Assim, mesmo que a melancolia também possa por vezes ser ocasionada pela morte de um objeto, o melancólico não consegue expressar conscientemente o que perdeu *no* objeto. "Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente." E então, comparada com o luto, "a inibição melancólica nos dá uma impressão mais enigmática, porque não podemos ver o que absorve tão completamente os doentes."¹²²

Podemos conjecturar então que os motivos pelos quais Freud viu em Hamlet um melancólico exemplar baseiam-se no fato de que é perceptível nas suas ações e na hesitação em realizar o seu dever, a vingança, uma excitação pela perda de algo que vai além da sua devoção pelo pai amado. A melancolia de Hamlet, seu sofrimento pela incapacidade de agir em nome de alguém que lhe era tão querido, reflete que o que foi perdido com a figura do pai permanece para ele mesmo algo de indeterminado e inconsciente, algo de mais primordial do que a sua relação afetiva com o soberano. De fato, o personagem está enlutado quando o vemos pela primeira vez na peça, mas já aí ele alude a algo que se esconde por trás do luto e o ultrapassa. Quando tanto Cláudio, o novo rei, como sua mãe Gertrudes insistem na naturalidade da morte e no absurdo do prolongamento do luto de Hamlet, o que acusa a insensatez de se considerar a morte como antinatural, ele rebate:

"Senhora, não é só meu manto cor de tinta,
Nem roupas habituais de tom solene e lúgubre,
Nem gemidos vazios de suspiros forçados,
Não, nem o fértil rio que me escorre dos olhos,
Ou o aspecto prostrado de um rosto qualquer
Co'as formas todas, gestos, ares de aflição,
Que mostram o que eu sou. Sim, tudo isso *parece*,
Porquanto são ações que alguém deve encenar.
Mas eu tenho algo em mim além da encenação,

¹²² Ibidem, pp. 51-52.

E o resto é só cilada e traje da aflição." ¹²³

Mas se a distinção entre luto e melancolia freudiana enxerga o luto de Hamlet como algo que ultrapassa a mera negação da realidade - no caso, a realidade atual da podridão que se esconde no interior do reino da Dinamarca, o crime atroz do rei usurpador - em favor de um objeto de amor idealizado, o pai recém morto, ela ainda não nos ajuda em ver nessa peça o seu testemunho histórico do luto e da melancolia enquanto sentimentos que se confrontam com um mundo. A análise freudiana da melancolia trata-a apenas como uma doença, algo que afeta individualmente, e não como atitude frente ao mundo, que é o que a determina como princípio organizador da estrutura das peças do período barroco. Sobre a relação entre a investigação freudiana da melancolia e a tradição de pensamento ocidental relacionada a ela, Maria Rita Kehl escreve que Freud desenvolve o seu texto acompanhando o confronto entre a psicanálise e a imagem da doença melancólica passada pela medicina do século XIX, e assim delinea o seu conceito de melancolia a partir da descrição de uma patologia contemporânea, e não como fenômeno da vida pública, o que acaba por retirar da melancolia os seus traços mais ambíguos, assim como as suas características historicamente constituídas: "Como homem de seu tempo e investigador do sofrimento de seus contemporâneos, Freud privatizou a melancolia ao trazê-la, da tradição de pensamento que vinculava o melancólico ao campo da arte e da vida pública, para o laboratório fechado da observação psicanalítica, a vida familiar."¹²⁴

O enfraquecimento da polissemia tradicionalmente ligada à melancolia impossibilita a interpretação da peça a partir de sua descrição por Freud como patologia contemporânea.¹²⁵ Se quisermos realmente ver em Hamlet a indicação freudiana da melancolia como reação a uma perda que não se resume ao luto por uma pessoa amada, mas que é além disso a manifestação da perda de um objeto indeterminado, devemos considerá-la, na esteira de Walter Benjamin, como um sentimento que se relaciona com uma perda no campo da realidade social objetiva. Desse

¹²³ I, 2, 77-86.

¹²⁴ KEHL, Maria Rita. "Melancolia e criação" In: FREUD, Sigmund, Op. cit., pp. 24-25.

¹²⁵ Apesar das ressalvas sobre a relação de Freud com a tradição, porém, ele permanece dentro dela e não significa de modo algum uma ruptura radical. Giorgio Agamben, por exemplo, aponta para a grande proximidade entre as observações de Freud e as investigações tradicionais sobre a melancolia, notando uma especial afinidade com a medicina humoral. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Não é estranho que os juízos sobre a melancolia pareçam variar através do tempo de acordo com uma compreensão mais ou menos comum. Klibansky, Panofsky e Saxl ressaltam uma relativa permanência e sobrevivência de um definido horizonte de interpretações, se bem que bastante amplo, dos temperamentos melancólicos. Cf. KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Op. cit.

modo, a doença de Hamlet é a forma pela qual a personagem se relaciona com o seu tempo, e a melancolia é a doença do período barroco na passagem do século XVI ao século XVII.

Daí também que Benjamin não siga a distinção freudiana entre luto e melancolia, pois quer pensar seus sintomas na relação com um mundo percebido em seu vazio, na ausência de qualquer sentido, ele mesmo um objeto perdido.

Benjamin não vê a melancolia como uma doença a ser superada ou curada, mas mais como um humor ou disposição frente ao mundo. O sentimento é transformado em humor, assim superando a filosoficamente problemática relação libidinal com o objeto em Freud, traduzindo-a numa relação frente ao mundo, ao invés de uma patologia. [...] Benjamin combina o mundo vazio que Freud atribui ao enlutado com uma reação melancólica. A falta de sentido do mundo o deixa vazio, fazendo com que os homens do Barroco, dramaturgos e Hamlet como um paradigma - afundem na melancolia. Nesta combinação entre luto e melancolia, pode-se dizer que o mundo vazio do enlutado é internalizado pelo eu, fazendo com que também ele se esvazie. O mundo vazio se mantém como uma ruína de sentido habitada por nada significativo ou redentor; está perdido.¹²⁶

O luto e a melancolia refletem, no período barroco, a atitude do desespero das pessoas frente à ideia da condenação. No seu olhar dirigido ao mundo não restou nenhum traço da esperança na salvação, e as coisas mesmas não são nada mais que ruínas, objetos mortos, irremediavelmente perdidos, que no seu caráter acabado já não permitem mais nenhuma transfiguração redentora. A melancolia no período barroco é a reação lutuosa frente à perda da própria história da salvação; é a história humana petrificada na imagem da morte, do acabado, do irrecuperável. E assim as peças barrocas já nascem sob o signo da morte e da tristeza, como estrutura interna da obra. Os seus heróis já são algo de ruína, "pedaço arruinado de natureza",

¹²⁶ "Benjamin does not view melancholy as an illness to be overcome or cured, but rather as a mood or disposition towards the world. Feeling is transformed into mood, thus overcoming the philosophically problematic libidinal relation to the object in Freud, translating it into an attitude towards the world, rather than a pathology. [...] Benjamin combines the empty world Freud ascribes to the mourner, with a melancholic reaction. The meaninglessness of the world empties it out, causing baroque men, playwrights and Hamlet as a paradigm — to sink into melancholy. In this combination between mourning and melancholy, one can say the empty world of the mourner has been internalized into the ego, causing it to empty out as well. The empty world stands as a ruin of meaning inhabited by nothing significant or redemptive; it is lost." FERBER, Op. cit.

como no juízo de Gloucester em *Rei Lear*. A sua história no decorrer da peça é já uma história petrificada na esfera da imanência, para a qual está vedada a transformação salvífica. A tristeza desse herói melancólico constrói-se então como a antecipação lutuosa da condenação e do martírio.

A ideia dessa perda fundamentalmente barroca tem raízes históricas claramente definidas. Sobre a criação dos heróis no objeto de estudo central do livro, o Trauerspiel alemão, Benjamin afirma que ela "segue a imagem escolástica medieval da melancolia".¹²⁷ E esta, por sua vez, segue fielmente a tradição de pensamento ocidental predominante durante toda a Idade Média. Nessa tradição, a melancolia era entendida como consequência do desequilíbrio ocasionado pelo excesso do elemento frio e seco no indivíduo, a bÍlis negra, o que podia causar tanto consequências fisiológicas degradantes, como envelhecimento, decadência da pele, excesso de arrotos e fezes, lepra e epilepsia; mas também sérios problemas temperamentais, como a apatia, o desespero, a maldade e a tristeza. Dos quatro humores que existem no corpo humano (melancolia, fleuma, sangue e cólera) a caracterização dos indivíduos que sofrem da desmedida do humor melancólico era a que apresentava as qualidades mais nocivas, todas muito mais enfatizadas do que quaisquer qualidades positivas, e seus malefícios eram sempre bem mais significativos do que os causados pelo excesso de qualquer um dos outros três temperamentos.¹²⁸

E mesmo que a escolástica tenha reabilitado a concepção aristotélica segundo a qual o "humor negro" era capaz de produzir grandes homens - tão distintos como Hércules e Sócrates¹²⁹ -, esta ainda não podia ser atraente para a mentalidade medieval, muito menos preocupada com as capacidades intelectuais e contemplativas de um indivíduo do que com sua disposição em colocar suas virtudes ao serviço de Deus. O melancólico, geralmente caracterizado como triste, apático e absorto, andava perigosamente próximo do pecado da "acedia", ou preguiça, com o qual muitas vezes o sentido de melancolia se fundia, e que denotava um repugnante afastamento da vida cristã.¹³⁰

¹²⁷ Ibidem, p. 165.

¹²⁸ A principal referência para uma história das investigações sobre a melancolia se encontra no livro de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, já citado. Sobre a relação entre a concepção escolástica da melancolia e a tradição de pensamento dedicada a ela, Cf. pp. 90-97.

¹²⁹ Cf. Ibidem, pp. 15-41. O *Problema XXX*, texto atribuído a Aristóteles, mas de autoria discutível, é traduzido e reproduzido integralmente no livro citado.

¹³⁰ "o pensador medieval pertence não a si mesmo, mas a Deus, seja diretamente, como na contemplação d'Ele, ou indiretamente, como no cumprimento de um serviço ordenado por Ele e tradicionalmente e hierarquicamente regulado. Se ele não cumprisse nenhuma destas condições, ele pertencia ao diabo, pois quem quer que não meditasse nem trabalhasse caía vítima da 'acedia', ou preguiça, o que levava a todas as maneiras de outros pecados", "the

Mas uma simples enumeração dos sintomas da bÍlis negra e de sua condenação pela vida monástica não esgota aquela doutrina da melancolia que animou a composição poética dos dramaturgos no período barroco. Segundo Benjamin, essas peças revelam, por seu estilo e linguagem, uma forma que ultrapassa em muito essa tipologia tradicional e que responde a uma "ousada inovação graças à qual as especulações renascentistas descobriram, nos traços da meditação lacrimosa, o reflexo de uma luz distante que cintilava a partir dos fundos da contemplação absorta." Uma forma, portanto, que não conseguiu conferir toda sua significação para a criação de seus heróis - ou pelo menos não no caso alemão. O período barroco como um todo não ficou preso inteiramente à produção de imagens de personagens melancólicas correspondentes aos almanaques medievais. Mesmo que o Trauerspiel alemão não tenha conseguido transpor para uma figura heroica dramática a sua verdadeira intuição da disposição melancólica, nos diz Benjamin que ainda assim a época conseguiu criá-la: "aquela figura humana que correspondia à dicotomia entre a iluminação neoantiga e medieval, à luz da qual o Barroco via o melancólico. Mas isso não aconteceu na Alemanha. Está no *Hamlet*."¹³¹

Para analisar o modo como o melancólico barroco se representa no herói shakespeariano não basta, portanto, a sua explicação nem através da doutrina medieval do humor negro como doença maldita, nem através da cultura grega, mas sim do modo pelo qual se deu o reavivamento da antiga cultura clássica no período renascentista. Nada de essencial dessa nova luz pode ser remetido diretamente à Antiguidade, grega ou romana. O luto, mesmo que aqui relacionado com o conceito grego de melancolia¹³², não pode ser pensado fora de seu contexto cristão. Assim, por exemplo, sobre a doutrina dos pensadores estoicos, Benjamin diz: "Da *ἀπάθεια* estoica ao luto é apenas um passo, aliás apenas possível no espaço do cristianismo. Também o estoicismo do Barroco, como tudo o que nele é de inspiração antiga, é pseudoantigo."¹³³

Para o homem medieval, nada de positivo podia surgir do humor melancólico. Fosse ele pensado enquanto uma doença que aflige o corpo ou como um temperamento constituinte do indivíduo, era sempre um mal a ser tratado através de remédios, dietas, instrumentos mágicos, ou quaisquer outros meios possíveis de fazer com que sua influência maléfica fosse amenizada.

medieval thinker belongs not to himself but to God, whether directly, as in contemplation of Him, or indirectly, as in the fulfillment of a service ordained by Him and traditionally and hieratically regulated. If he fulfilled neither of these conditions, he belonged to the devil, for whosoever neither meditated nor worked, fell a victim to the vice of 'acedia', or sloth, which led to all manner of other sins." Ibidem, p. 244.

¹³¹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 165.

¹³² μέλαινα χολή, bÍlis negra em grego.

¹³³ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 145.

Podemos ver isso também pela imagem do melancólico dada pela astrologia. Muito por causa da difusão dos textos árabes, a observação dos astros torna-se cada vez mais popular durante o final da era medieval. E ela se converte em mais uma importante contribuição para a caracterização da melancolia, através da observação da influência que os planetas exercem sobre o destino humano e sobre a constituição da fisiologia humana. E, também aqui, o corpo celeste considerado como o de influências mais negativas, Saturno, é o responsável pelo temperamento melancólico.¹³⁴ Embora a representação de Saturno na astrologia através dos séculos compreendesse também - como também compreendia a doutrina dos humores e Aristóteles - uma dualidade inerente nessa sua influência sobre o ser do melancólico, com a mesma força que faz o louco e absorto podendo transformar-se em força contemplativa, genial e profética, as suas características positivas foram cada vez mais soterradas pelos textos medievais. Klibansky, Panofsky e Saxl apontam inclusive para o fato de que a caracterização dos efeitos nefastos da influência de Saturno é tão próxima daquela oferecida pela doutrina dos temperamentos na medicina humoral, que muitas vezes até se observa o emprego das mesmas palavras.¹³⁵

Na época de Shakespeare a melancolia já havia passado por transformações radicais em relação à imagem puramente negativa feita pelos médicos medievais, principalmente através de sua nova interpretação dada pelo neoplatonismo renascentista do florentino Marsílio Ficino e pela leitura que dele faz o alemão Agrippa von Nettesheim, que por sua vez influenciou fortemente Albrecht Dürer. A arte de Dürer, inclusive, é fundamental para uma melhor compreensão dessa nova doutrina. Diz Benjamin sobre *Melencolia I*: "Esta gravura antecipa em muito o Barroco. O saber de quem medita e a investigação do erudito fundiram-se nela tão intimamente como nos

¹³⁴ "As características redentoras de Saturno foram cada vez mais soterradas sob a massa de suas qualidades malignas [...] O homem saturnino é o pior de todos os homens, e suas peculiaridades faciais e temperamentais refletem a vileza de sua aparência em geral. Sua pele é escura, marrom, amarelada, ou quase esverdeada; seus olhos são pequenos e encavados, mas de olhar agudo e raramente piscando; sua voz é fraca; seu respeito toca o chão, sua barba é rala; seus ombros encurvados; ele é sexualmente fraco e inclinado à impotência, mas tem uma boa memória; seu entendimento é rude, sua mente lerda, seu cérebro lento de compreensão; além disso, ele é tímido, deprimido, pensativo, raramente rindo ou mesmo alegre; preguiçoso, invejoso, negligente no vestir-se, enfadonho no discurso, traiçoeiro, ganancioso, gatuno, ingrato, miserável e misantropo.", "Saturn redeeming features were more and more buried beneath the mass of his evil qualities [...] The Saturnine man is the worst of all men, and his facial and temperamental peculiarities reflect the vileness of his whole appearance. His skin is dark, brown, yeallowish, or almost greenish; his eyes are small and deep-set, but keen-sighted, and seldom blinking; his voice is weak; his regard is bent on the ground; his beard is scanty; his shoulders are bowed; he is sexually weak and inclined to impotence, but has a good memory; his understanding is crude, his mind sluggish, his brain slow of comprehension; moreover, he is timid, depressed, thoughtful, seldom laughing or even cheerful; lazy, envious, negligent in dress, boring in speech, deceitful, rapacious, thievish, ungrateful, miserly and misanthropic." KLIBANSKY, PANOFSKY & SAXL, Op. cit., p. 191.

¹³⁵ Ibidem, p. 191-192.

homens do período barroco."¹³⁶ Mas a tradição da qual provinham estas concepções carrega nas costas o peso de muitos séculos de condenação e medo. Todas as tentativas de renovação da doutrina dos humores sob uma luz positiva e benéfica foram realizadas no interior do grande quadro, apinhado de pecadores e demônios, pintado pelos manuais medievais, de grande influência para determinar o lugar do homem melancólico dentro do imaginário comum. Mesmo que Shakespeare tenha conseguido conjurar nessa imagem aqueles traços positivos já enxergados por Dürer e outros, ainda assim não se pode afirmar que estes eram oferecidos imediatamente pela visão dominante na época. Pode até se dizer que na Europa pós-medieval essas tentativas de salvação do humor negro crescem numa relação inversamente proporcional à sua condenação pelo senso comum.¹³⁷

A crença nas potências dominadoras dos astros como determinantes de toda a vida terrena ganha fôlego renovado durante o período da Contrarreforma, quando as guerras religiosas se fizeram sentir em inúmeras representações culturais por toda a Europa. Nessa época, como diz Warburg, "o temor de Saturno se encontra no centro da crença astral."¹³⁸ E é nesse período que o conflito com a tradição antiga foi mais ameaçador, pois esta era de novo viva: "a Antiguidade demoníaca recebia da vida pulsante e passional da própria Reforma um reavivamento espontâneo e espantosamente real"¹³⁹, "Os símbolos astrais [...] receberam uma injeção de sangue novo das lutas desenfreadas do presente social e político que, de certa forma, os converteu em deidades políticas do momento."¹⁴⁰ E é sempre necessário lembrar que nesse ponto aquele caráter propriamente ameaçador das divindades antigas ainda não tinha sido encoberto pelo espírito do classicismo:

Desde Winckelmann, o mundo dos deuses antigos, enobrecido pelo classicismo, nos foi inculcado tão fortemente como símbolo da Antiguidade que esquecemos completamente que é uma criação da cultura humanista erudita; foi preciso,

¹³⁶ Ibidem, p. 146.

¹³⁷ Sem dúvida toma parte importante nisso a distância que os intelectuais do período se esforçaram por criar entre eles mesmos e as massas. Sobre essa relação nos tempos de Lutero, Benjamin diz que, "entregando a alma à graça da fé e fazendo da esfera mundana e política o banco de ensaios de uma vida apenas indiretamente religiosa, destinada à demonstração de virtudes burguesas, o luteranismo conseguiu efetivamente enraizar no povo um forte sentimento de obediência ao dever, mas nos grandes provocou a hipocondria." Ibidem, p. 144.

¹³⁸ WARBURG, Aby. "A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero" In: *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 530.

¹³⁹ Ibidem, p. 542.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 517.

primeiro, extrair o aspecto "olímpico" da Antiguidade de seu lado "demoníaco" tradicional. [...] Eram seres demoníacos com um poder duplo, sinistro e oposto: como signos do Zodíaco, ampliavam o espaço, representavam pontos de orientação no voo da alma pelo Universo; como constelações astrais, eram ao mesmo tempo ídolos com os quais a pobre criatura procurava se unir miticamente por meio de cerimônias devotas.¹⁴¹

As influências de Saturno sobre o destino humano ingressavam assim no círculo dos mais profundos pesadelos, e nascer como filho de Saturno era considerado a pior das infelicidades. Do antigo deus grego do tempo foram realçadas todas as características de deus exilado e sombrio, aquele rei destronado que devora seus próprios filhos e que vive o restante de sua existência como prisioneiro castrado no mundo dos mortos: "os traços essenciais do demônio assustadoramente velho perduram vivos na imagem e foram acentuados quando seu nome foi aplicado àquele planeta, o mais enigmático para os seres humanos por causa de sua maior distância da Terra, sua luz fraca e seu movimento lento." O planeta, como corpo pesado, frio e escuro, era aquele que mais prendia os homens à terra, incapacitando-os de atingir os céus e a graça divina. Mas as características do antigo demônio não foram só acentuadas, ele também recebeu novas significações do planeta ao qual deu nome: "Desse astro recebeu ainda, retroativamente, um atributo de inércia pesada; por isso o pecado cristão mortal da preguiça é vinculado a ele. Hamlet também é filho de Saturno."¹⁴²

A vinculação de Hamlet ao preguiçoso feita por Warburg é discutível, em primeiro lugar, porque embora Benjamin também considere o príncipe como filho de Saturno, não o interpreta como um melancólico segundo os moldes medievais, ou seja, idêntico a uma caracterização predominantemente negativa que entendia o "humor negro" em estreita correlação com o pecado da "acedia". Em segundo lugar, a descrição de Hamlet como um preguiçoso parece ir contra toda uma tradição interpretativa do herói de Shakespeare existente no pensamento estético ocidental.

De qualquer modo, a preguiça aqui caracterizada se refere à incapacidade de realizar o ato fundamental para o qual Hamlet foi destinado por Deus - no caso, o de herói vingador e de restaurador da ordem do reino monárquico. A falha em cumprir com o seu papel dentro da hierarquia divina era bem conhecida entre os padres medievais, e esse foi um dos principais motivos pelos quais a melancolia foi tantas vezes colocada junto da preguiça, ou "acedia"; e

¹⁴¹ Ibidem, p. 516-517.

¹⁴² Ibidem, p. 531.

assim foi também bastante caracterizada tanto como um pecado quanto como uma doença pela tradição da Idade Média.¹⁴³

Numa das mais influentes interpretações feitas pela crítica moderna, e que está na obra de Goethe, vemos o caráter de doença medieval, ao mesmo tempo de corpo e de espírito, sendo deixado em segundo plano para favorecer a ideia de uma predominante falta de força vital e espiritual, muito mais ligada a um espírito romântico do que medieval. Se o atributo da preguiça não parece ter imediatamente uma grande difusão entre esta última tradição de pensamento, o de "inércia pesada" indicado por Warburg ocupa, no entanto, um lugar central. Na verdade, é possível que essa tradição tenha origem justamente na necessidade de interpretar a incapacidade de agir do herói shakespeariano, que predomina sobre ele apesar de todas as razões que o motivam a cometer o assassinato.

Se há aqui uma doença, é uma doença exclusivamente da alma, uma doença que transforma toda a causa, a vontade, a força e os meios de Hamlet para realizar a vingança contra o seu tio em meros protestos impotentes. E é assim que Goethe define essa tarefa de vingança imposta pelo fantasma a Hamlet: "uma grande ação imposta a uma alma que não está à altura de tal ação." E o próprio príncipe é: "Um ser belo, puro, nobre, extremamente moral, mas sem a força física que faz os heróis", e é essa fraqueza que acaba por tornar seu dever impossível: "sucumbe sob um fardo que ele não consegue suportar nem tampouco rejeitar; todo dever lhe é sagrado, e este, pesado demais. Pedem-lhe o impossível; não o impossível em si, mas sim o que para ele é impossível."¹⁴⁴ O que domina Hamlet parece mesmo ser uma doença da alma. Esta é uma alma doentia, que, devido à ausência de força interior, é ainda incapaz de ascender à grandeza dos heróis antigos, os verdadeiros heróis vingadores - como Pirro, assassino de Príamo e herói da peça romana declamada pelos atores que visitam Elsinore; ou ainda um Orestes, que na trilogia de Ésquilo mata a mãe e o amante da mãe para se vingar do assassinato de seu pai Agamêmnon.

Essa interpretação do mal de Hamlet como uma doença exclusivamente de espírito sobreviveu por tanto tempo que, mesmo já no século XX, um autor como Eric Auerbach ainda escreve uma refutação a ela. Em seu livro *Mimesis*, ele questiona a interpretação de Goethe ao ressaltar a imensa força desta personagem de Shakespeare:

¹⁴³ KLIBANSKY, PANOFSKY & SAXL, Op. cit., p. 248.

¹⁴⁴ GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 244.

Será que Goethe não sentiu a força original e ainda crescente durante a peça de Hamlet, o seu humor cortante, diante do qual recuam todos os que o circundam, a astúcia e a temeridade dos seus ataques, a sua selvagem dureza contra Ofélia, a violência com a qual enfrenta a mãe, a fria calma com que tira do seu caminho os cortesãos que se lhe atravessam, a elástica audácia de todas as suas palavras e de todos os seus pensamentos?¹⁴⁵

Contra a interpretação de Goethe, Auerbach sugere que é pela própria grande força de Hamlet e, por meio dessa, de sua arrogância frente ao mundo, que ele não consegue levar o ato final a cabo:

Não será, antes, que numa natureza forte e dotada de uma riqueza quase demoníaca, ganhem força a dúvida e o desgosto pela vida e que todo o peso desse ser se desloque precisamente nesse sentido? Que justamente pela paixão com que uma natureza forte se entrega aos seus impulsos, estes se tornem tão dominadores que o dever de viver se torne molesto e o de agir, um tormento?¹⁴⁶

E aqui Auerbach se aproxima um pouco também da interpretação de Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, pois o que paralisa Hamlet não é mais a sua fraqueza, mas sua força. No seu livro, o filósofo alemão define Hamlet como aquele homem do conhecimento que, vendo a verdadeira essência terrível das coisas e já sabendo que sua ação em nada pode alterá-la, sente-se terrivelmente ofendido quando lhe impõem a tarefa de consertar o fluxo do tempo.¹⁴⁷ Também para Nietzsche, então, é muito antes a arrogância de Hamlet que o impede de vingar o seu pai do que uma fraqueza espiritual, pois ele também já está enojado de atuar, de viver como se esse seu mundo fosse um dia encontrar a sua justificação e o seu estado perfeito de funcionamento através da restauração de um rei legítimo em Elsinore.

É significativo que a loucura de Hamlet apareça logo após o seu encontro com o espectro do pai, onde é revelada a verdade sobre a podridão que se esconde no reino da Dinamarca. E o

¹⁴⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 294.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ "Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enjoa atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão" NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 53.

fato de ela ser uma encenação, um artifício para enganar toda a corte, não tem a autoridade para tirar o seu aspecto verdadeiro de loucura. E isso porque a loucura do melancólico no período barroco é essencialmente uma loucura do excesso de consciência.¹⁴⁸ A loucura de Hamlet encenada a partir do segundo ato é não apenas uma necessidade de ludibriar, mas se alimenta principalmente de uma consciência aguda da incompatibilidade entre a sua condição terrena e o seu novo dever: "Meu destino me chama/ Tornando as menores artérias do meu corpo/ Tão fortes quanto o nervo do leão nemeu"¹⁴⁹. O cetro que encarna o poder transcendente conferido por Deus aos homens está agora na mão de um usurpador, e toda a Terra treme e sofre sabendo desta inadequação. Hamlet precisa responder por um destino divino que ele sente como ridículo. A descoberta do assassinato do rei o leva, como herdeiro do trono, de um mero estado de lamentação pelo pai morto ao papel de herói vingador e rei dinamarquês por direito e natureza. Aí é que a sua melancolia deve começar propriamente, no momento em que sua condição régia lhe é imposta pelo espectro de seu pai. É aí que a simples encenação que foi a sua vida até esse momento deve responder por algo de mais essencial, trazendo à tona aquela hipertrofia da consciência que torna toda encenação insuportável. Mas ele continua atuando, desfila ironicamente frente ao absurdo do que lhe é exigido e à impossibilidade da tarefa.

Pois agora Hamlet deve se tornar divino, e nada no mundo lhe é mais estranho do que isso. A arrogância do príncipe, notada por Nietzsche e Auerbach, não se deve ao fato de que ele se julga superior aos outros por natureza, mas apenas ao conhecimento de que ele é igualmente pequeno e indiferente aos olhos da natureza e de que se encontra sob o seu domínio, na esfera criatural. É um sentimento comum aos príncipes nos dramas do período barroco, que não deixam nunca de sofrer simplesmente por se encontrarem numa situação hierarquicamente mais elevada;

¹⁴⁸ "Naturalmente, a fusão dos caracteres 'Melancolia' e 'Tristeza' durante o século XV trouxe não apenas uma mudança na noção de melancolia, no sentido de dotá-la de uma imprecisão subjetiva, mas também, vice versa, da noção de luto, dando-lhe conotações de pensamento meditativo e requintes quase patológicos [...] todas as ideias originalmente ligadas com Melancolia e Saturno - amor infeliz, e doença e morte - foram adicionados a essa mistura, e então não é surpreendente que o novo sentimento de Luto, nascido da síntese de 'Tristeza' e 'Melancolia' estivesse destinado a se tornar um tipo especial de emoção, trágica através de uma consciência ampliada do Si-mesmo (pois esta consciência é uma correlação com a consciência da Morte)", "Naturally, the fusion of the characters 'Melancholy' and 'Tristesse' during the fifteenth century brought about not only a modification of the notion of Melancholy, in the sense of giving it a subjective vagueness, but also, vice versa, of the notion of grief, giving it the connotations of brooding thoughtfulness and quasi-pathological refinements. [...] all the ideas originally connected with Melancholy and Saturn - unhappy love, and sickness and death - were added to this mixture, so it is not surprising that the new sentiment of Grief, born of a synthesis of 'Tristesse' and 'Melancholie', was destined to become a special kind of emotion, tragic through a heightened awareness of the Self (for this awareness is but a correlation to the awareness of Death)." KLIBANSKY, PANOFISKY & SAXL, Op. cit., pp. 231-232.

¹⁴⁹ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, IV, 4, 81-83.

ao invés de atenuar a dor, ela a intensifica: "Por mais alto que ele se eleve acima dos súditos e do Estado, o seu estatuto insere-se no mundo da criação, ele é senhor das criaturas, mas não deixa de ser também criatura."¹⁵⁰

Essa contradição não seria tão marcante não fosse a relação específica entre religião e soberania como foi entendida pela época:

A vertente religiosa no interior da teoria política certamente foi forte durante a época da Reforma, quando o direito divino dos poderes seculares foi proclamado mais enfaticamente e quando as palavras de São Paulo, 'Não existe poder senão o de Deus', atingiram uma importância anteriormente desconhecida em relação à sujeição da esfera eclesiástica à esfera temporal.¹⁵¹

Ao mesmo tempo, nunca se impôs de forma tão exclusiva sobre o príncipe a competência do ato de governar, simbolizada por essa sujeição da esfera eclesiástica à esfera temporal.¹⁵² O poder do príncipe é ao mesmo tempo o poder supremo exercido sobre a terra e aquilo que não lhe pertence enquanto ser mundano, mas somente a Deus. A incapacidade de agir do príncipe é decorrência de uma incapacidade de decisão, fundada sobre uma tensão, não resolvida no drama barroco, entre a transcendência e a imanência, entre aquilo que compete a um soberano enquanto legítimo representante terreno do poder soberano divino, e a sua efetiva capacidade de governar. Pois se ele é representante de Deus na terra então todo o seu poder emana desta instância transcendente, que define o modo pelo qual ele participa da eternidade, com a superação da forma material crua de seu corpo humano.

Mas essa decisão suprema do príncipe é logo soterrada pelo vendaval de inúmeras outras motivações, agora de ordem mundana: "O príncipe, cuja pessoa é depositária da decisão do estado de exceção, demonstra logo na primeira oportunidade que é incapaz de tomar uma decisão. [...] De fato, o que determina o seu agir não são ideias, mas impulsos físicos

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter, Op. cit., p. 82.

¹⁵¹ KANTOROWICZ, *Os Dois Corpos do Rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 29.

¹⁵² Aqui, Benjamin se refere diretamente à teoria da soberania de Carl Schmitt. Diz Schmitt: "Não existe norma aplicável no caos. A ordem deve ser implantada para que a ordem jurídica tenha um sentido. Deve ser criada uma situação normal, e soberano é aquele que decide, definitivamente, se esse Estado normal é realmente predominante. [...] Ele detém o monopólio dessa última decisão. É nisto que reside a essência da soberania estatal que, portanto, define-se corretamente não como um monopólio da força ou do domínio, mas, juridicamente, como um monopólio da decisão." SCHMITT, Carl. *Teologia política - Quatro capítulos sobre a doutrina da soberania*. In: *A crise da democracia parlamentar*. São Paulo: Scritta, 1996.

instáveis."¹⁵³ Testemunha contra a participação do soberano na eternidade o seu inescapável pertencimento à imanência. E se a condição terrena pesa tanto assim, é porque é impossível para a imaginação da época vislumbrar uma superação desse conflito, de caráter essencialmente cristão.

A afirmação, em ambas as confissões, da secularização levada a cabo pela Contrarreforma não significou uma perda das preocupações religiosas: o que aconteceu foi que a época lhes recusou a solução religiosa, exigindo ou impondo, em seu lugar, uma solução profana. Sob o peso desta imposição, sob o ferrão daquela exigência viveram essas gerações os seus conflitos. De todas as épocas mais dilaceradas e contraditórias da história europeia, o Barroco foi a única que coincidiu com um período de hegemonia incontestada do cristianismo. [...] Como, neste contexto, nem a rebelião nem a submissão eram realizáveis em termos religiosos, toda a força da época se concentrou na revolução total dos conteúdos de vida, preservando a ortodoxia das formas religiosas. Resultado: os homens ficaram impedidos de se expressar de forma autêntica e imediata.¹⁵⁴

Aqui vemos uma das características formais determinantes dos dramas do período, com sua tentativa de lidar com a emergência de novos conteúdos de vida que só podem se realizar no confronto com formas e doutrinas antigas; e que, justamente por isso, ganham por sua vez um novo contexto opressor. A antiga configuração do mundo não basta para fomentar a expressão de novas experiências de mundo, e isso inclui uma recusa à tradicional experiência da salvação. A imanência não poderá mais ser redimida numa instância que a ultrapasse. Se a salvação religiosa está interdita, a solução dos conflitos da época não se encontra mais num além do mundo, e sim na restauração deste em uma virtual era de glória terrena: "A sua filosofia da história tinha como ideal o apogeu, uma idade de ouro da paz e das artes a que são estranhas todas as tintas apocalípticas, criada e garantida *in aeternum* pela espada da Igreja."¹⁵⁵

A história é como o contínuo desenrolar da catástrofe após a queda e o pecado original, o domínio demoníaco das paixões instáveis que levam à crueldade e à luxúria. O soberano é aquele a quem cabe finalmente dar um fim às suas vicissitudes, dele se exige a "restauração da ordem

¹⁵³ BENJAMIN, Walter, Op. cit, p. 66.

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 75-76.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 76.

numa situação de exceção: uma ditadura cuja utopia será sempre a de colocar as leis férreas da natureza no lugar do instável acontecer histórico [...] uma nova criação, contra a história."¹⁵⁶ Uma operação já fadada ao fracasso, que é a de realizar a unidade entre suas duas essências, a divina e a humana. Toda falta de esperança barroca é resultado da necessidade de encarnar o corpo soberano da divindade quando o príncipe se sabe irremediavelmente preso ao seu corpo terreno.¹⁵⁷

As peças de Shakespeare geralmente apresentam essa consciência na figura do cortejo dos reis destronados. Sobre a queda de Ricardo II, Kantorowicz diz:

O rei que 'nunca morre' foi aqui substituído pelo rei que sempre morre e sofre morte mais cruel que os outros mortais. Desapareceu a unidade do corpo natural com o corpo político imortal, 'esse Corpo duplo, ao qual nenhum Corpo se iguala'. Desapareceu também a ficção de qualquer tipo de prerrogativas reais, e tudo o que resta é a frágil natureza humana de um rei [...] A ficção da unidade do corpo duplo se despedaça. Deidade e humanidade dos Dois Corpos do Rei, ambas claramente delineadas com algumas pinceladas, apresentam-se em mútuo contraste.¹⁵⁸

Preservar a realeza é uma luta para preservar a própria vida, mas isso só ocorre porque essa realeza já é entendida como algo que escapa, que não pode por si só conferir dignidade ao pobre corpo mortal humano. Na sua divindade, o corpo imaterial do rei e soberano é indiferente aos indivíduos reais humanos que o incorporam. Ele permanecerá por muito tempo após a morte de todos os heróis, cujas vidas servem apenas como um rastro sangrento ou um testemunho de sua passagem - e então não é por acaso que a peça *Hamlet* termine com um Fortinbrás tomando a coroa e o cetro, com aquela sua fria e espantosa indiferença em relação aos corpos jogados no palácio. Nas peças do período, nota-se uma grande insistência em acentuar que a realeza suprema conferida por Deus deve ganhar os contornos de uma pesada maldição. Todo rei coroado torna-se cada vez mais próximo de ser brutalmente destronado, pois sua vontade individual, enquanto

¹⁵⁶ Ibidem, p. 70.

¹⁵⁷ A analogia entre a elevação do corpo terreno ao corpo divino torna-se clara também na descrição de Benjamin do caso do mártir, no controle estoico sobre as vicissitudes do próprio corpo e da própria alma: "visa um objetivo parecido: controlar, com o domínio dos afetos, o que pode ser visto como estado de exceção da alma." Ibidem. p. 70.

¹⁵⁸ KANTOROWICZ, Op. cit., p. 38.

testemunho de sua origem mundana, não tem mais a menor importância e não pode mudar em nada o rumo dos acontecimentos.

Hamlet, como personagem plenamente autoconsciente, não deixa de observar essa peculiaridade - a constituição genericamente humana e criatural do corpo material da realeza - em um diálogo com Cláudio:

HAMLET - Um homem pode pescar um peixe com o verme que comeu um rei, e comer o peixe que se nutriu de um verme.

REI - O que você quer dizer com isso?

HAMLET - Nada senão demonstrar que um rei pode fazer sua pomposa parada pelas tripas de um mendigo.¹⁵⁹

A melancolia abate Hamlet porque o seu mundo está povoado de uma materialidade corporal tão evidente que lhe parece absurdo que tenha o dever de, transfigurado em potência divina, tomar nas mãos as rédeas da natureza e assim conduzir os seus súditos na restauração de um mundo desconjuntado. A imposição desse dever impossível o consome cada vez mais, e o aproxima daquela caracterização geral do príncipe nos dramas do barroco, em que, por sua própria majestade, "torna-se vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu e a sua humilde condição humana."¹⁶⁰ A sua doença é uma doença do corpo, que não consegue comportar, por ser humano e frágil, toda a realeza que lhe foi destinada pela divindade.

A figura de Cláudio sentado no trono não ajuda a diminuir esse absurdo. Na cena do diálogo com a mãe, Hamlet estende a ela os dois retratos de seus maridos, forçando-a a compará-los. Do tio, diz ser: "Um monstro, um assassino, / Um escravo, que é um vintésimo do dízimo / Do seu mestre anterior, um rei-bode grotesco, / Pilantra, lavradaz do império e do governo/ O qual surrupiou do armário a preciosa coroa / E a colocou no bolso"¹⁶¹. Os comentários de Hamlet sobre a constituição física e os costumes de Cláudio fazem lembrar o grotesco e o inumano ("rei-bode grotesco")¹⁶², o sobrepeso ("balofo")¹⁶³, o beberrão ("O rei vai varar a noite e emborcar a

¹⁵⁹ IV, 3, 28-34.

¹⁶⁰ BENJAMIN, Walter, Op. cit., p. 66.

¹⁶¹ III, 4, 97-102.

¹⁶² III, 4, 99

¹⁶³ III, 4, 184.

taça")¹⁶⁴, o desregramento dos hábitos ("está aí um costume/ Que nos honra bem mais infringir que acatar")¹⁶⁵ e a luxúria ("leito imundo"¹⁶⁶, "prostituiu a minha mãe"¹⁶⁷). Tudo em sua natureza remete à sua incompatibilidade com a condição de rei. E a atuação de Hamlet (suas insinuações eróticas dirigidas a Ofélia, a humilhação pela qual faz passar Polônio, Rosencrantz e Guildenstern) a partir do segundo ato é também ela uma comédia destinada a esse rei grotesco e a essa corte que o venera, a ele igual, e aos quais Hamlet, como Yorick, serve de bobo - um bobo violento, autoritário e poderoso, mas ainda assim, bobo.

O corpo do rei reflete a total decadência também da sociedade, e Hamlet deve se comportar como o bobo porque ele também é súdito, e mais, herdeiro dessa mesma posição degenerada que o tio ocupa sentado no trono. O corpo do rei se identifica com o corpo da corte e da sociedade. Analisando a gênese da concepção de estado moderna na Inglaterra do final do século XVI, Quentin Skinner diz que o conceito nasceu dos livros que serviam para aconselhar os príncipes sobre o melhor modo de manter a sua posição, ou estado. O mais conhecido desses livros é, sem dúvidas, *O Príncipe*, de Maquiavel, que só foi traduzido para o inglês em 1640. No entanto, Skinner aponta para o fato de que: "O mesmo vocabulário [sobre a necessidade de manutenção do poder do príncipe] já havia se arraigado na língua inglesa uma geração antes graças à tradução de um grupo de tratados franceses [...] acerca dos deveres dos conselheiros e outros *officiers d'état*."¹⁶⁸ E, no contexto inglês, tanto na linguagem desses escritores, como na dos teóricos do direito da mesma geração, a necessidade de manutenção do estado pessoal do príncipe passou a cada vez mais ser identificada com a necessidade de manutenção do estado sobre o qual tinha soberania:

Segundo eles, no entanto, há algo de significado mais impessoal que os governantes devem preservar se querem evitar um *coup d'état*, um golpe contra seu estado. Devem preservar o bem-estar do corpo político, e são advertidos de que não podem aspirar a manter o seu status a não ser que conservem este corpo a salvo e em boa saúde. Foi nesta conjuntura que alguns teóricos do direito

¹⁶⁴ I, 4, 8.

¹⁶⁵ I, 4, 15-16.

¹⁶⁶ III, 4, 184.

¹⁶⁷ V, 2, 64.

¹⁶⁸ El mismo vocabulário ya había se arraigado en la lengua inglesa una generación antes gracias a la traducción de un grupo de tratados franceses [...] acerca de los deberes de los consejeros y otros *officiers d'état*. SKINNER, Quentin. "Una genealogía del estado moderno" In: *Estudios públicos*, nº 118, p. 9.

começaram a descrever esse *corpo político* subjacente como estado. O deslizamento linguístico foi leve, mas a mudança conceitual foi fundamental: em vez de concentrar-se na necessidade dos governantes de manter seu próprio status ou estado, estes escritores começaram a falar de sua obrigação de manter os estados sobre os quais governavam.¹⁶⁹

O soberano é agora mais uma parte do corpo orgânico da sociedade, na maioria das vezes considerado a sua cabeça, aquilo que lhe dá direção. Dessa condição política e teológica do corpo do rei também deixou testemunho a teoria jurídica da época, a partir da concepção dos Dois Corpos do Rei, na qual o corpo místico do rei era entendido como uma forma imortal que se coloca além de sua corporeidade física e permanece no tempo mesmo quando esta última já se decompôs.¹⁷⁰ Laerte, em diálogo com Ofélia, adverte que Hamlet podia até dizer que a amava, mas que não era prudente confiar em suas palavras, pois só poderiam ter de fato algum valor se as acompanhassem toda a voz da Dinamarca: "Sendo ele um grande, não lhe pertence a vontade,/Pois ele está sujeito ao próprio nascimento:/Não pode como o fazem as pessoas comuns,/Seguir seus próprios fins, porque sua escolha afeta/O equilíbrio e a saúde deste Estado inteiro".¹⁷¹

O corpo da realeza conforma o Estado, e é assim que Hamlet não pertence a si mesmo, mas ao Estado, e isso é tão verdadeiro quanto o fato de que o Estado é Cláudio. A figura mística do rei incorporada no "rei-bode grotesco" faz com que o próprio Hamlet se sujeite à encenação proposta pela sua realidade. Comparando essas observações da fisiologia de Cláudio com a caracterização do antigo rei, que é feita em vários momentos durante toda a peça, fica clara a

¹⁶⁹ "Según ellos, sin embargo, hay algo de significación más impersonal que los gobernantes deben preservar si quieren evitar un *coup d'état*, un golpe contra su estado. Deben preservar el bienestar del cuerpo político, y se les advierte que no pueden aspirar a mantener su propio estatus a menos que conserven este cuerpo a salvo y en buena salud. Fue en esta coyuntura que algunos teóricos del derecho comenzaron a describir este *cuerpo político* subyacente como el estado. El deslizamiento lingüístico fue leve, pero el cambio conceptual fue fundamental: en vez de concentrarse en la necesidad de los gobernantes de mantener su propio estatus o estado, estos escritores comenzaron a hablar de su obligación de mantener los estados sobre los que gobernaban." Ibidem.

¹⁷⁰ "Apesar da unidade dogmática dos dois corpos era possível, contudo, uma separação entre os dois, ou seja, a separação que, em relação ao homem comum, é usualmente chamada Morte [...] Neste caso, o *rei* Henrique VIII ainda estava 'vivo' embora Henrique Tudor tivesse morrido havia dez anos. Em outras palavras, enquanto a humanidade da encarnação individual se mostrava negligenciável e uma questão de importância secundária, a essência eterna ou 'deidade' do monarca era tudo o que contava diante do tribunal destes juízes 'monofisistas'." KANTOROWICZ, Op. cit., pp. 24-25.

¹⁷¹ I, 3, 17-21.

imensidão da distância entre o ideal de realeza e o mundo dos vivos. A mais apaixonada dessas descrições está também no diálogo de Hamlet com Gertrudes:

Olha só quanta graça paira nessa testa:
Um semblante de Zeus, com cachos de Hipérion,
Uma frente de Marte que ameaça e comanda
Um garbo semelhante ao do arauto Mercúrio
Brilhando sobre um píncaro que roça o céu!
Realmente uma forma e um belo combinado
Onde, parece, cada deus deixou seu cunho
Para ofertar ao mundo o estalão de um homem.¹⁷²

A aparência divina do rei morto é um óbvio contraste com Claudio, mas também com Hamlet, que nada se assemelha a seu pai, guerreiro armado da cabeça aos pés e líder da nação que, de qualidades positivas tão realçadas, dificilmente poderia ser encontrado entre humanos vivos. Harold Bloom, notando essa disparidade, diz que Shakespeare escolhe por conferir um pai adotivo a Hamlet, a ele mais adequado, que é Yorick.¹⁷³ As qualidades representativas de Hamlet, junto com seu humor e malícia, certamente contribuem para essa impressão.

Mas essa nova caracterização do melancólico como uma consciência privilegiada em sua condição de afastado do mundo é inconcebível num contexto puramente medieval. O afastamento do dever divino característico daquele a quem acomete a melancolia, e que Hamlet encarna, se insere no contexto das guerras religiosas como o pior dos destinos, pois a este indivíduo estão fechadas para sempre as portas do reino dos céus. A impossibilidade de enxergar na ambiguidade das representações da melancolia o seu valor positivo foi predominante até o fim da Idade Média. Escrevendo sobre esse período final, diz Huizinga:

Toda época anseia por um mundo mais belo. Quanto mais profundos o desespero e a consternação diante de um presente incerto, tanto maior será esse desejo. No período final da Idade Média, o tom geral da vida é de amarga melancolia. [...] Onde quer que se procure o legado dessa época - nos historiadores, nos poetas, nos sermões, nos tratados religiosos e em documentos

¹⁷² III, 4, 55-62.

¹⁷³ BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 487.

notariais -, com poucas exceções, encontramos apenas lembranças de brigas, ódio, maldade, ganância, selvageria e miséria.¹⁷⁴

É uma época marcada ao mesmo tempo por idealização da beleza e desejo de eternidade e o completo desespero e a ausência de esperança. A melancolia brota desse tempo como sua expressão mais fiel, pois ela se agarra ao mundo de maneira tão forte, a todas as suas minúcias e imundícies, que o ideal de beleza divina e vida bem-aventurada não pode deixar de lhe parecer uma farsa opressora. Dos humores no corpo à influência dos astros, aquele a quem é dado o destino melancólico é o que mais fundo se entranha na terra, forçado no sentido inverso ao dos céus. Essa época está tão impregnada de lamentação pelo destino irremediavelmente mundano da humanidade que o melancólico, ao mesmo tempo em que é aquele que mais sofre das mazelas do corpo terreno e também aquele a quem tradicionalmente é conferido o dom da consciência aguçada e da visão profética do desconhecido, está duplamente amaldiçoado pelo destino.¹⁷⁵

A época de Hamlet é herdeira direta dessa tradição, não tanto pela proximidade temporal, mas pelo peso dos conflitos religiosos que povoaram toda a segunda metade do século XVI.¹⁷⁶ Nesse contexto, a melancolia encontrou nova fundamentação como doença maldita, apesar dos esforços do Renascimento de retomar toda a polissemia conferida à condição melancólica:

¹⁷⁴ HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 47.

¹⁷⁵ "É notável o fato de que, nessa época, os significados de tristeza, reflexão séria e fantasia fundem-se na palavra 'melancolia'. A ponto de parecer que qualquer ocupação séria do espírito precisaria levar a um estado sombrio. Froissart diz sobre Filipe de Artevelde, que estava refletindo sobre uma notícia que acabara de receber: 'Depois de ter melancolizado [=meditado] por algum tempo, ele resolveu enviar uma resposta aos comissários do rei da França.' Deschamps fala de algo cuja feiura supera qualquer poder de imaginação: nenhum pintor é '*merencolieux*' o suficiente para ter condições de pintar a melancolia." Ibidem, pp. 50-51.

¹⁷⁶ "O ponto ainda não havia sido alcançado, no entanto, em que qualquer um poderia realmente regozijar-se na doce autossuficiência do humor melancólico [...] Sob a apavorante pressão dos conflitos religiosos que povoaram a segunda metade do século XVI, as linhas da melancolia não estavam intensamente esculpidas apenas no rosto da poesia - só é preciso mencionar Tasso ou Samuel Daniel - mas realmente determinaram a fisionomia dos homens que viviam então, como podemos ver nos ameaçadores, reservados, imperiosos, mas ainda assim tristes traços dos retratos 'maneiristas'. Nesse período de transição a própria força da pressão emocional fez da Melancolia uma realidade impiedosa, perante a qual os homens tremiam como diante de uma 'praga cruel' ou 'demônio da melancolia' e que eles tentavam em vão banir por meio de milhares de antídotos e tratados consoladores." "The point had not yet been reached, however, where anyone could actually revel in the sweet self-sufficiency of melancholy mood [...] Under the appalling pressure of the religious conflicts that filled the second half of the sixteenth century, the lines of melancholy were not only graven deep in the face of poetry - one has only to mention Tasso or Samuel Daniel - but actually determined the physiognomy of the men living then, as we can see in the forbidding, reserved, imperious, and yet sad features of the 'mannerist' portraits. In this transitional period, the very strength of the emotional pressure made Melancholia a merciless reality, before whom men trembled as before a 'cruel plague' or a 'melancholy demon', and whom they tried in vain to banish by a thousand antidotes and consolatory treatises." KLIBANSKY, PANOFSKY & SAXL, Op. cit., pp. 232-233.

Era ainda impossível para a imaginação transfigurá-la numa condição ideal, inerentemente prazerosa, ainda que dolorosa - uma condição através da qual a continuamente renovada tensão entre depressão e exaltação, infelicidade e 'isolamento', pavor da morte e ampliada consciência de vida, poderia conferir uma nova vitalidade ao drama, à poesia e à arte. [...] Essa liberação dinâmica ocorreu pela primeira vez no período Barroco.¹⁷⁷

E essas novas significações, escrevem ainda os autores, surgiram mais completas e profundas justamente naqueles países em que esta tensão era a mais aguda: a Espanha de Calderón e a Inglaterra de Shakespeare. Foi nesses países também que surgiu um tipo muito especial de personagem humorístico, em estreita correlação com o melancólico, e com o qual os personagens de Shakespeare têm uma afinidade especial. Ele mesmo é uma espécie de melancólico moderno, como no caso do bobo em *Rei Lear*, um comentador do espetáculo que nele não participa, filósofo que sempre expressa a verdade, por mais irônica que seja, e ainda que esteja a serviço de um amo: "na base da filosofia do bobo está o principio de que todos são bobos, e que o pior bobo - ou louco - é quem não sabe que o é, ou seja, o próprio príncipe."¹⁷⁸ Podemos ver o quanto isso o aproxima da atitude de Hamlet frente ao mundo da corte, e do absurdo que o príncipe dinamarquês crê ser a representação dos papéis de rei, príncipe ou cortesão. Ele sabe que no fim esses papéis não existem em si, são apenas representações feitas por outros loucos, muito mais loucos do que ele: "Lear dividiu o reino e demitiu-se do poder, mas queria permanecer rei. Acreditava que um rei não pode deixar de ser rei, assim como o sol não pode deixar de brilhar. Acreditava na majestade pura, na ideia de Rei." Mas essa ilusão não afeta o bobo: "Rejeita todas as aparências - do direito, da justiça, da ordem dos valores. Vê a violência nua, a crueldade e o desejo nus. Não tem ilusões e não busca consolo na existência de uma ordem natural ou sobrenatural [...] Para ele, o rei Lear, que se obstina em salvaguardar a ficção de sua majestade, é ridículo. Tanto mais ridículo por ser incapaz de ver que o é."¹⁷⁹

E Jan Kott também vê nessa atitude uma aproximação com Hamlet: "Hamlet não buscou um refúgio na loucura apenas para derrotar os espiões e enganar Cláudio", mas também "uma

¹⁷⁷ "It was as yet impossible for the imagination to transfigure it into an ideal condition, inherently pleasurable, however painful - a condition which by the continually renewed tension between depression and exaltation, unhappiness and 'apartness', horror of death and increased awareness of life, could impart a new vitality to drama, poetry and art. [...] This dynamic liberation first occurred in the Baroque period." Ibidem, p. 233.

¹⁷⁸ KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*, São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 153.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 155.

filosofia, [...] um irônico acerto de contas com um mundo saído de sua órbita."¹⁸⁰ Não há ordem possível para o curso do mundo e esse novo melancólico sabe disso. Sua doença, a loucura dessa consciência, é saber que não há nenhuma esperança, como ainda há em *Macbeth*, por exemplo, de que um dia o mundo encontre sua reconciliação numa ordem, e que assim o paraíso se efetive no mundo terreno:

Tanto o melancólico como o humorista se alimentam da contradição metafísica entre finito e infinito, tempo e eternidade, ou qualquer que seja a forma como escolham chamá-la. Ambos compartilham a característica de alcançar ao mesmo tempo prazer e pesar pela consciência desta contradição. O melancólico a princípio sofre da contradição entre tempo e infinito, mas ao mesmo tempo dando um valor positivo a seu próprio pesar 'sub specie aeternitatis', pois ele sente que por esta mesma melancolia ele possui uma parte na eternidade. O humorista, no entanto, a princípio se diverte pela mesma contradição, mas ao mesmo tempo deprecia seu próprio divertimento 'sub specie aeternitatis' pois reconhece que ele mesmo está preso de uma vez por todas ao que é temporal. Assim pode-se entender como no homem moderno o 'Humor', com o seu sentido de limitação do Si-mesmo, se desenvolveu lado a lado com aquela Melancolia que havia se tornado o sentimento de um Si-mesmo aumentado.¹⁸¹

Mas essa contradição que se observa no interior do indivíduo melancólico pode também aparecer sob uma face bem mais demoníaca, e ela é igualmente conhecida entre os heróis de Shakespeare. É a que anima, por exemplo, as maquinações de Iago, na peça *Otelo*. Iago, como também Polônio, está entre esses bobos que se sabem irremediavelmente presos ao tempo e à condição terrena. Mas se em *Rei Lear* encontramos por trás de toda a bufonaria do bobo um método de loucura, baseado numa filosofia e numa posição existencial colocadas a serviço de seu amo, em Iago nos deparamos com esse mesmo método agora ligado a uma crueldade tão monstruosa que sentimos muita dificuldade em entender os seus motivos. Essa crueldade, nos diz Benjamin, ocupa uma função central em todo o drama barroco: "O que importa ler no intriguista

¹⁸⁰ Ibidem, p. 156.

¹⁸¹ "Melancholic and humorist both feed on the metaphysical contradiction between finite and infinite, time and eternity, or whatever one may choose to call it. Both share the characteristic of achieving at the same time pleasure and sorrow from the consciousness of this contradiction. The melancholic primarily suffers from the contradiction between time and infinity, while at the same time giving a positive value to his own sorrow "sub specie aeternitatis", since he feels that through his very melancholy he has a share in eternity. The humorist, however, is primarily amused by the same contradiction, while at the same time depreciating his own amusement "sub specie aeternitatis" since he recognises that he himself is fettered once and for all to the temporal. Hence it can be understood how in modern man "Humour", with its sense of the limitation of the Self, developed alongside that Melancholy which had become a feeling of an enhanced Self." KLIBANSKY, PANOFSKY & SAXL, Op. cit., 234-235.

é aquilo que faz o sádico oscilar entre a infantilidade que ri e a seriedade adulta que se horroriza. [...] Quando, no drama barroco, o funcionário [do Estado] assume o lugar do diabo, isso é perfeitamente coerente com a secularização que ocorre nessa forma."¹⁸²

E o intriguista como diabo secularizado não é apenas mais um personagem no drama, um indivíduo como outro qualquer. A sua atuação em cena deixa claro que é ele mesmo o próprio diretor da peça, distribuindo os papéis ao seu bel-prazer e se utilizando de todos os seres como seus instrumentos. "Iago é um diretor de teatro infernal; melhor seria dizer: um diretor maquiavélico."¹⁸³ Ou, segundo Benjamin: "o drama barroco desenrola-se no contínuo do espaço - podíamos, por isso, chamar-lhe coreográfico. O organizador do seu enredo, o antecessor do coreógrafo, é o intriguista."¹⁸⁴ Nele há não só aquele "domínio da atividade política, mas ainda um saber antropológico, e mesmo fisiológico, que apaixonava o público. O intriguista de nível é todo ele inteligência e vontade"¹⁸⁵. Esse saber, baseado numa nova intuição sobre o domínio dos afetos, proclamava um voluntarismo sem medidas, capaz de fazer da alma e do corpo humanos uma maleável mistura submetida à astúcia. "Os fortes são capazes de subordinar as paixões às ambições. O próprio corpo, igualmente, pode ser instrumento. [...] Iago é voluntarista. Cada um pode fazer tudo de si, tudo dos outros. Os outros, igualmente, são apenas um instrumento. Podemos moldá-los como argila."¹⁸⁶

Rejeitando todos os valores nobres de Otelo e Desdêmona, Iago vê o mundo a partir de seus afetos e desejos primordiais, nus e despojados de qualquer adorno moral e gracioso: "Os afetos humanos como motores que acionam de forma previsível a criatura - esta é a última peça no inventário de conhecimentos cuja função era a de transformar o dinamismo da história universal em ação política."¹⁸⁷ A previsibilidade dos humanos agora só precisa ser convertida num padrão, o padrão da imperiosa marcha fúnebre da história ocidental, com seu caminhar constante, pesado e fixo: "A história do mundo é apenas a das aranhas e moscas."¹⁸⁸ E de acordo com a famosa fórmula no *Rei Lear*, são como moscas que os deuses nos veem, matando-nos a todos com indiferença. Iago, assim como Macbeth e Edmundo ("Tu, natureza, és minha deusa/ a

¹⁸² BENJAMIN, Op. cit., p. 130.

¹⁸³ KOTT, Op. cit., p. 109.

¹⁸⁴ BENJAMIN, Op. cit., p. 95.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ KOTT, Op. cit., p. 110.

¹⁸⁷ BENJAMIN, Op. cit., p. 96.

¹⁸⁸ KOTT, Op. cit., p. 115.

ti é quem sirvo")¹⁸⁹, destrói vidas como alguém a serviço dos deuses e da natureza; e a figura do intriguista assim prossegue, maquinando a história para que cumpra a sua função, desdenhando qualquer possibilidade de salvação: "na sua reflexão ela transforma-se em marionete de si própria"¹⁹⁰, escrava do mesmo mecanismo que coloca em movimento.

O que se anuncia aqui é a própria teoria da história do período barroco. O intriguista é aquele que precisa colocar em funcionamento o "Grande Mecanismo"¹⁹¹ da história, visto como máquina implacável de coroar e destronar reis sucessivamente, de produzir a cada nova sucessão histórica o mesmo antigo caos que agita igualmente o mundo humano e o mundo natural. E esse conceito de progressão histórica seria completamente inconcebível sem uma transformação, tipicamente moderna, correspondente ao próprio conceito de tempo, que, no humanismo, está aí como todas as manifestações sensíveis e naturais do mundo, ou seja, disponíveis para serem mensuradas, calculadas e conhecidas:

Como Bergson mostrou, a imagem do movimento dos ponteiros é indispensável para a apresentação do tempo repetível e não qualitativo da ciência matemática. Nesse movimento não apenas a vida orgânica do homem, mas também as manobras do cortesão e as ações do soberano, que, seguindo o modelo do Deus que intervém em ocasiões específicas, interfere continuamente e diretamente nos mecanismos do Estado para ordenar os dados do processo histórico numa sequência por assim dizer espacialmente mensurável, regular e harmônica [...] A intriga marca o ritmo dos segundos que capta e fixa o curso dos acontecimentos políticos. A lucidez sem ilusões do cortesão é para ele próprio uma fonte de profundo sofrimento, e ao mesmo tempo, devido ao uso que ele dela pode fazer em qualquer momento, perigosa para os outros. [...] A corte é o cenário incomparável do drama barroco.¹⁹²

Iago apresenta aqui uma outra face do luto moderno, aquela que não tem mais dúvidas nem idealizações, e que se agarra ao saber que tem do curso do mundo como um maníaco, desprezando e destruindo todas as imagens de vida que não se reconhecem nele: "À sua prática corresponde um desencantamento com o curso do mundo, cuja frieza só é comparável em intensidade com a febre ardente da vontade de poder. Este ideal de conduta mundana, perfeito no seu calculismo, desperta na criatura despida de todas as emoções ingênuas o sentimento do

¹⁸⁹ SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 28.

¹⁹⁰ BENJAMIN, Op. cit., p. 131.

¹⁹¹ Cf. KOTT, Op. cit.

¹⁹² BENJAMIN, Op. cit., p. 97.

luto."¹⁹³ Esse atributo do melancólico não o permite ousar mais nenhuma esperança, e ele não nutre mais nenhuma relação humana verdadeira. Nisso se encontra uma "entrega desamparada e melancólica a uma ordem de constelações funestas consideradas insondáveis [...] um *fatum* (destino) ao qual o cortesão se entrega em primeiro lugar, na medida em que é o seu áugure."¹⁹⁴ Estamos aqui de volta à caracterização daquela figura humana melancólica que, nas palavras de Warburg, se apresenta como o "áugure pagão disfarçado sob o manto da erudição em ciências naturais"¹⁹⁵, ou seja, como profeta da catástrofe.

E essa catástrofe anunciada pelo melancólico não esgota o seu sentido apenas como prenúncio de desastres futuros, mas também, como já dito em relação à sua teoria da história, como catástrofe continuamente renovada: a catástrofe é o próprio desenrolar histórico. Frente a ele o melancólico revela uma "fidelidade desesperançada ao mundo criatural e à lei da culpa que governa sua vida."¹⁹⁶ Assim, na sua consciência hipertrofiada, os heróis melancólicos de Shakespeare atestam não a vitória do espírito sobre a natureza, mas o seu imergir numa nova natureza mítica, desta vez criada e posta em movimento pelo homem, mesmo que à revelia dele. Longe de representar a natureza "no botão e na flor", os poetas do período estudado o fazem "na extrema maturidade e decadência de suas criações", e então não como natureza que se mostra fundo eterno e imóvel, como aquilo que está dado ao homem conhecer e controlar, mas "uma natureza como eterna caducidade, na qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história."¹⁹⁷

Já foi dito como Saturno ocupou durante esse tempo o posto de astro mais temido, aquele que dita os destinos dos mais infelizes dos seres. A sua antiga caracterização de deus do tempo não poderia se tornar agora mais temível, pois, dentro da concepção moderna de tempo e visada pela melancolia dos poetas do período barroco, o próprio progresso histórico, "com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto - melhor, de uma caveira."¹⁹⁸ O fatalismo inerente à contemplação dos planetas encontrou aí o solo mais fértil para reacender no humano aquele seu antigo medo dos demônios milenares, incorporado principalmente na figura de Saturno:

¹⁹³ Ibidem, p. 99.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 164.

¹⁹⁵ WARBURG, Aby. Op. cit., p. 516.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Op. cit., p. 164.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 191.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 176.

O governante dos meses, "o deus grego do tempo e demônio romano das sementeiras" transformaram-se na alegoria da Morte segadora com a sua gadanha, que agora se destina, não à colheita, mas à estirpe humana; também já não é o ciclo anual, com a sua recorrência de sementeira, colheita e repouso invernal, que domina o tempo, mas o implacável caminho de cada vida em direção à morte.¹⁹⁹

O mundo dos conflitos religiosos que tanto marcaram o século XVI é um mundo assombrado por Saturno. É também o mundo marcado pela doutrina luterana, que afastou da vida cotidiana qualquer valor dado às ações humanas, para colocar em seu lugar uma espécie de salvação insondável, diante da qual se exigia de todos nada menos do que uma completa confiança na fé. Segundo Benjamin, nisso se manifestava "certa forma de paganismo germânico e de crença sombria na sujeição ao destino. Retirou-se todo o valor às ações humanas, e algo de novo nasceu: um mundo vazio."²⁰⁰

O terror de Saturno só aumenta a partir desse esvaziamento completo da vida terrena, pois é esta, e não a vida pós-morte, que é desejada e vivida pelo melancólico. Estar sob a influência do mais maléfico dos astros significa ser acometido pela desesperança e pela dúvida, estar afastado das coisas do alto e condenado à vida puramente mundana. Seu desespero não poderia ser amenizado ou justificado pela crença cega numa ordem transcendente, que confere valor e sentido à sofrida existência. A ele falta a capacidade intelectual necessária para contemplar as maravilhas prometidas pela fé. A sua doença, como fruto de sua condição terrena, é doença de corpo e é doença de vida, apego demais à vida, à qual agora contempla e assim passa a se compreender a sua revolta:

Pois aqueles que meditavam e iam mais fundo viam-se na existência como num campo de ruínas preenchido por ações não concluídas e inautênticas. A própria vida se rebelava contra este estado de coisas. Ela sente profundamente que não está aí apenas para ser desvalorizada pela fé. E um frêmito de horror atravessa-a perante a ideia de que a existência inteira poderia decorrer assim. Lá bem no fundo, assusta-a a ideia da morte. O luto é o estado de alma em que o sentimento reanima o mundo vazio apondo-lhe uma máscara, para experimentar um prazer enigmático à vista dele.²⁰¹

¹⁹⁹ Ibidem, pp. 157-158.

²⁰⁰ Ibidem, p. 144.

²⁰¹ Ibidem, p. 144.

Hamlet é um produto direto desses conflitos, mesmo que eles não venham ao primeiro plano da peça. Benjamin interpreta-o como alguém que vê o mundo a partir do centro do luteranismo quando diz: "O que é um homem,/ Se seu mais alto bem e seu uso do tempo/ É dormir e comer? Um bicho, apenas isso./ De certo quem nos deu essa fala tão ampla/ Que olha para o antes e o depois, não nos deu/ Essa destreza toda, essa razão divina/ Para que mofasse em vão."²⁰² Diz Benjamin: "esta fala de Hamlet é pura filosofia de Wittenberg, e rebelião contra ela."²⁰³ Não é por acaso que essa passagem se encontra no final do quarto ato, aquele em que se observa a mudança de atitude de Hamlet frente ao mundo. Aí começa o seu desejo de vida, sua admiração pelos exércitos de Fortimbrás: "Cujo espírito, prenhe de ambição divina,/Faz caretas de escárnio ao devir invisível,/Expondo aquilo que é mortal e que é inseguro/A tudo que a fortuna, a morte e o risco engendram,/ E só por uma casca de ovo!"²⁰⁴ Aqui Hamlet parece tomado de um renovado apego à vida terrena, e mais, aceita sem restrições o destino de morrer por obra natural desta, morrer se expondo, ele mortal, à morte que a natureza lhe reserva: "quer respirar fundamente, como se fosse um gás sufocante, o ar pesado de destino. Hamlet quer morrer por obra do acaso".²⁰⁵

O melancólico, que enquanto ser contemplativo se volta para o centro da terra, não para o alto, não dirige o olhar ao mundo que lhe promete a fé, mas para o esvaziamento daquele que a fé rebaixa, a própria existência:

tais sonhos devem ainda ser entendidos como provenientes de um sono geomântico no templo da Criação, e não como inspiração sublime ou mesmo divina. Porque toda a sabedoria do melancólico obedece a uma lei das profundezas; a ela chega-se a partir do aprofundamento, na vida, das coisas criaturais, a voz da revelação é-lhe desconhecida. Tudo o que é saturnino remete para as profundezas da Terra, pois é aí que se conserva a natureza do velho deus das sementeiras. Segundo Agrippa von Nettesheim, Saturno concede aos homens 'as sementes das profundezas e... os tesouros escondidos'. Os olhos postos no chão caracterizam aí o saturnino, que perfura a terra com os olhos. [...] As inspirações que vêm da terra-mãe cintilam na noite da meditação do

²⁰² IV, 4, 33-39.

²⁰³ BENJAMIN, Walter, Op. cit., p. 144.

²⁰⁴ IV, 4, 49-53

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter, Op. cit., p. 141.

melancólico como tesouros no interior da terra; ele não conhece a intuição fulminante.²⁰⁶

Essa tradição de pensamento, legada pelo neoplatonismo de Ficino e Agrippa von Nettesheim, conferia ao melancólico apenas um degrau dentre os mais altos estágios do pensamento, isto é, o da imaginação.²⁰⁷ Para ele estão para sempre vedados os conhecimentos superiores, e sua reflexão está confinada dentro dos limites do mundo sensível. De acordo com essa concepção, Giorgio Agamben escreve, na sua pesquisa própria sobre a história da melancolia ocidental, que esse prazer que Benjamin nos diz ser possível experimentar por meio do luto surge como resposta ao reconhecimento da inapreensibilidade do objeto de desejo; ela é "uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto", e assim, quando examinada numa perspectiva religiosa, a melancolia leva ao desespero da "antecipação do não-cumprimento e da condenação."²⁰⁸ Mas ao mesmo tempo é somente nessa relação de perda que o melancólico consegue se relacionar com o objeto inapreensível, já que nenhuma posse dele é de fato possível: "Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível."²⁰⁹ Assim, se não pode ser resolvido o descompasso abismal entre o ideal divino desejado pelo melancólico e a sua condição terrena inamovível, ele ao menos pode ser fruído como objeto perdido, nas capacidades fantasmáticas e poéticas pelas quais aquele de ascendência saturnina foi reconhecido através dos séculos:

Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar.²¹⁰

Assim como Benjamin, Agamben pensa luto e melancolia como uma mesma reação ao mundo, evitando a distinção entre os dois, bem mais rigorosa, que foi feita por Freud. Aqui

²⁰⁶ Ibidem, p. 159-160.

²⁰⁷ Cf. a doutrina de Agrippa von Nettesheim, sua relação com Ficino e com Dürer, e o sistema metafísico dentro do qual inclui as capacidades intelectuais do melancólico: KLIBANSKY, PANOFISKY & SAXL, Op. cit., pp. 345-365.

²⁰⁸ AGAMBEN, Op. cit., p. 44.

²⁰⁹ Ibidem, p. 45.

²¹⁰ Ibidem.

também o luto é pensado como um modo de encenação teatral cobrindo um objeto inapreensível, o mundo perdido da eternidade. Mas disso também se intui que a melancolia não nasce do desprezo e renúncia ao ideal divino, mas sim de seu desejo exacerbado, a partir do qual se torna preciso renunciar a ele para ainda experimentar algum tipo de prazer com a sua perda. Esse prazer se volta aos próprios objetos do mundo como sinais da sabedoria oculta desse mundo perdido. O cortesão, por exemplo, infiel a todos os homens, dos quais se serve como instrumentos, permanece fiel a estes objetos, como signos de uma ordem mais verdadeira de existência: "À sua infidelidade aos seres humanos corresponde uma fidelidade às coisas, que verdadeiramente o mergulha numa entrega contemplativa."²¹¹

As coisas mortas aparecem agora em cena como sinal da determinação cega da culpa no destino humano:

Agora, mesmo a vida das coisas aparentemente mortas ganha poder sobre as vidas humanas que desceram ao nível da mera criatura. A sua aparição ativa no espaço da culpa é um prenúncio de morte. O movimento das paixões na vida criatural do indivíduo - numa palavra: a própria paixão - introduz na ação o fatídico adereço cênico. Ele será a agulha do sismógrafo que anuncia as vibrações passionais. No drama de destino, sob a lei comum desse destino, manifestam-se a natureza do homem nas suas paixões cegas e a das coisas na sua contingência igualmente cega.²¹²

O mundo decomposto em forças sensíveis inacabadas e não-redimidas, na imagem eterna da história como catástrofe, é o mundo no qual vivem os dramaturgos do período barroco. A fé cega no destino como única salvação possível, e dos objetos como marca desse destino cego na destruição das pessoas, é fonte da mais profunda tristeza para o melancólico. Mais à frente, Benjamin usa o exemplo do ciúme de Herodes. Segundo ele, Herodes não mata a esposa porque sente ciúmes, como se este fosse algo que lhe pertenceria. O próprio ciúme é o autor do assassinato, cometido através de Herodes. As pessoas são instrumentos da natureza; são culpadas não por suas ações e vícios, mas por seu pertencimento à esfera criatural: "Através do ciúme, Herodes está preso ao destino, e este serve-se dele na sua esfera própria como um aspecto da

²¹¹ BENJAMIN, Op. cit., p. 164.

²¹² Ibidem, p. 136.

natureza humana perigosamente inflamada, do mesmo modo que se serve do punhal para provocar a desgraça e como prenúncio dela."²¹³

A proposta de Benjamin é que aquilo que rege o destino das personagens nas peças barrocas é o conceito de uma culpa natural, embasado na concepção cristã do pecado original. Sob essa esfera culpada, as personagens sofrem não tanto por seus atos, mas pelo seu pertencimento à lei da natureza após a queda primordial do paraíso. Mais do que tudo, há no melancólico um estranhamento em relação à sua própria vida, aos atos e à relação com o mundo externo, como na famosa gravura de Dürer, onde "as coisas mais insignificantes aparecem como chave de uma sabedoria enigmática, porque nos falta a relação natural e criativa com elas"²¹⁴, ou seja, as coisas aparecem como mistérios ameaçadores. O mundo das coisas não está mais sob o domínio humano, são antes aquilo que causa a sua morte. Também a morte de Hamlet pertence muito mais aos adereços que a causam, como representantes da lei natural das paixões, do que como resposta às suas virtudes e vícios:

Hamlet, como deixa perceber o diálogo com Osric, quer respirar profundamente, como se fosse um gás sufocante, o ar pesado de destino. Hamlet quer morrer por obra do acaso, e uma vez que os adereços ominosos se juntam à sua volta como se ele fosse seu senhor e conhecedor, no final desse drama barroco, como algo que lhe é inerente e que ele supera, cintila por um instante a luz do drama de destino. Enquanto a tragédia termina com uma decisão, por mais incerta que seja, ressoa na essência do drama barroco e na da sua morte um apelo próprio dos mártires.²¹⁵

A fidelidade que os cortesãos, mas também Hamlet, demonstram por essa irrupção da lei do destino no processo histórico é uma característica marcante do melancólico, na sua entrega desesperançada ao curso do mundo, onde não brilha mais a possibilidade da salvação. A sua entrega cega ao mundo dos objetos mortos é a causa daquela contemplação absorta que pretende arrastar tudo o que é vivo para a imagem petrificada do destino histórico da humanidade. O destino como "força elementar da natureza no processo histórico" reflete o conhecimento sem

²¹³ Ibidem, p. 137.

²¹⁴ Ibidem, p. 146.

²¹⁵ Ibidem, p. 141.

ilusões do melancólico de que toda a humanidade, com todas as suas ações e motivações históricas mais profundas, não pode deixar de afundar na "lama da culpa adamítica."²¹⁶

Os adereços em Hamlet são muito mais letais do que a sua própria atuação como vingador, e o fato de a peça terminar no sacrifício, por meio destes, de toda a corte para satisfazer a ordem do destino testemunha que a natureza ao final sempre será mais forte do que a reflexão e a virtude. Mas ao mesmo tempo a entrega de Hamlet a esse destino é total, ele o conhece como ninguém e sabe que faz parte da sua ordem. O luto que é encenado durante a peça inteira finalmente encontra sua justificação pela morte, da qual Hamlet é ao mesmo tempo instrumento e vítima.

E é nesse ponto que Benjamin aponta para o cristianismo de Hamlet. O seu apego ao luto não tem nada de grego ou mesmo antigo, assim como também não coincide com a imagem da melancolia puramente negativa passada pelos textos medievais, mas se torna inseparável da reação provocada pelo encontro desta com a renovação da melancolia realizada durante o Renascimento. O seu desejo de morte pela vida, pela irrupção do acaso e entrega à natureza revela um profundo sentimento de luto na medida em que preenche o mundo vazio pela mediação com o prazer da confirmação de seu próprio destino. Mas esse luto se torna cristão na medida em que consegue superar a própria melancolia:

A sua vida, como objeto exemplarmente emprestado ao seu luto, aponta, antes de se extinguir, para a providência cristã, em cujo seio as suas tristes imagens passam a ter uma existência bem-aventurada. Só numa vida de príncipe como esta a melancolia se resolve, encontrando-se consigo mesma. O resto é silêncio, pois tudo o que não foi vivido está destinado à ruína neste espaço assombrado pela palavra, meramente ilusória, da sabedoria.²¹⁷

Atestando a peça como experiência-limite do Barroco, Benjamin a diferencia de todas as outras pela sua capacidade de transfigurar a experiência melancólica do mundo numa existência que encontra a sua justificação em ser vivida. Mas a morte de Hamlet pelos objetos, mesmo que seja cristã pela confirmação de sua vida, ainda revela uma fidelidade aos produtos acabados do tempo, entendidos como natureza, e não à possibilidade de sua redenção numa esfera superior. A imaginação melancólica não consegue pensar a redenção do mundo e então o entende como

²¹⁶ Ibidem, p. 133.

²¹⁷ Ibidem, pp. 165-166.

acabado no seu próprio desenrolar histórico. O mito é a própria história como acabada, como ruínas já perdidas e que por isso não podem nunca ser terminadas. A sombria reflexão sobre as ruínas da história encontra aí o seu principal motivo: "A meditação profunda (*Tiefsinn*) é sobretudo própria de quem é triste. No caminho para o objeto - melhor: na via interior ao próprio objeto - esta intenção progride tão lenta e solenemente como os cortejos dos poderosos."²¹⁸

Não é difícil lembrar aqui da imagem do cortejo dos poderosos que aparecerá no texto, bem mais tardio, das teses benjaminianas sobre o conceito de história. É lá também que o conceito de *acedia* retorna ao centro das reflexões do filósofo, quando ele usa este conceito para caracterizar o método dos historiadores historicistas e a sua admiração pela história dos vencedores. Nas palavras de Benjamin: "Esse método é o da empatia. As suas origens encontram-se na indolência do coração, a acédia, incapaz de se apoderar da autêntica imagem histórica que subitamente se ilumina. Para os teólogos da Idade Média, ela era a causa última da tristeza."²¹⁹ A empatia, também referida diversas vezes no livro sobre o Trauerspiel, tem como objeto principal os vencedores. É ela quem direciona o olhar do historiador que quer apreender o passado "tal como ele foi"²²⁰, dentro de uma linha contínua e ininterrupta dos acontecimentos históricos ao longo da noção de um "tempo homogêneo e vazio."²²¹

A contemplação triste e absorta do melancólico repousa sobre esse monstro demoníaco chamado de história universal humana. Sua filiação a Saturno tornou-o sábio o suficiente para ser fiel à verdadeira essência do tempo histórico: "A melancolia trai o mundo para servir o saber."²²² Os momentos onde essa progressão do tempo dos vitoriosos esteve a ponto de se quebrar são considerados como desvios, erros, contingências, justamente derrotados em nome da norma histórica. Nesse ponto, o historicismo revela uma intensa relação com a ideia de mito fundador²²³, traz o pensamento da predominância da história (e do destino), como se esta pairasse como uma necessidade situada acima das ações humanas. Não reconhece assim a

²¹⁸ Ibidem, p. 145.

²¹⁹ Idem, "Sobre o conceito de história" In: *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 12.

²²⁰ Ibidem, p. 11.

²²¹ Ibidem, p. 17.

²²² Idem, *Origem do drama trágico alemão*, p. 164.

²²³ Uma relação estreita entre a formação de identidades unas (como a identidade nacional, a ideia do povo, cultura, etc) e o modo narrativo do historicismo é proposto mais extensamente por Homi Bhabha, para quem: "A equivalência linear entre evento e ideia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional, enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural histórica." BHABHA, Homi. "DissemiNação: O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna" In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 200.

natureza catastrófica deste processo histórico, a tradição cultural que "deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos."²²⁴

Num dos mais importantes livros de emblemas do período barroco, encontramos uma aproximação direta entre Saturno, enquanto deus do tempo, e o ofício da história. Na *Iconologia*, de Cesare Ripa (livro que chega a ser citado por Benjamin), encontramos sob o emblema "História" a seguinte descrição:

Uma Mulher semelhante a um Anjo, com grandes Asas, olhando atrás de si; escrevendo numa Mesa oval, sobre o dorso de *Saturno*.

As Asas indicam sua publicação de todos os Eventos, com grande *Diligência*; seu olhar atrás, que ela trabalha pela *Posteridade*; seu Manto branco *Verdade e Sinceridade*; *Saturno*, ao seu lado, indica *Tempo e Espírito* das Ações.²²⁵

No emblema, o anjo da história se apresenta de rosto iluminado e sereno enquanto Saturno, velho, tem o rosto coberto por sombras e está encurvado, cedendo suas costas para a escrita do anjo. As duas faces, a sabedoria ativa e triunfal do anjo e a sabedoria sombria e triste do deus, mesclam-se nesse emblema como partes fundamentais da narrativa da história universal. A esta dupla figura, Benjamin opõe a imagem do seu próprio anjo da história, no qual não há mais tristeza ou serenidade na contemplação silenciosa do curso do progresso, mas sim horror e a necessidade de distanciamento, como oposição à empatia. Nas famosas palavras de Benjamin:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que

²²⁴ BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história", p.13

²²⁵ A Woman resembling an Angel, with great Wings, looking behind her; writing on an oval Table, on the back of *Saturn*. The Wings denote her publishing all Events, with great *Expedition*; her looking back, that she labours for *Posterity*; her white Robe, *Truth* and *Sincerity*: *Saturn* by her Side, denotes *Time* and *Spirit* of the Actions. RIPA, Cesare. *Iconologia*. London: Benj. Motte, 1709, p. 38. Ver anexo.

aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue mais fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.²²⁶

É assim do mesmo modo que, nesse texto bem posterior, Benjamin opõe ao historiador do historicismo o materialista histórico. Sua função não é nem um pouco otimista, ele denuncia a visão do progresso do gênero humano como uma ideologia devastadora. Mas tampouco ele cai no desespero contemplativo. Sobre o horror do processo que contempla ele constrói as bases para uma renovada ação política que se afasta o máximo possível dos métodos tradicionais de transmissão da experiência histórica: "o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo."²²⁷ A história não mais como produto acabado, petrificado na imagem da natureza, mas como terreno de possibilidades recalcadas que aguardam o seu momento redentor, esse é o princípio construtivo do método do materialista histórico.

²²⁶ BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história, p. 14.

²²⁷ Ibidem, p. 13.

Capítulo 3 - História natural e o domínio do mito

O que as figuras angelicais de Cesare Ripa e de Walter Benjamin têm em comum é o fato de ambas estarem profundamente ligadas ao saber melancólico, à contemplação da história como processo natural de decadência e de petrificação das possibilidades históricas não concluídas. Mas o sereno relato da história representado na primeira imagem garante ainda que a verdade prevaleça na sua forma escrita para a posteridade, imune a toda destruição imposta pelo tempo, guardada por aqueles que detém o saber de sua verdade essencial, o de sua petrificação em natureza. A narrativa da história humana universal se salva com a constatação de que a decadência ganha uma tinta final, de que ela se converte finalmente em necessidade. A relação entre linguagem e morte fica aqui evidente, já que à linguagem escrita é dado o poder de decretar a morte final das coisas, sua derradeira transformação em natureza morta. A partir dos anjos que aparecem em sua obra durante os anos de 1930²²⁸, Kampff Lages observa que, em Benjamin,

"a figura do anjo, longe de apresentar-se em sua tradicional função de mensageiro benéfico de mensagens transcendentais, aparece como figura de uma efemeridade ameaçadora, por abrigar em si um forte elemento destrutivo, desestruturador. São, como sublinhou Françoise Proust, anjos duplos: guardam e, ao mesmo tempo expõem ao perigo, abrem e fecham portas, estabelecem uma ligação, mas também separam. Destruição, separação, morte - essas são as mensagens de que são portadores os anjos benjaminianos."²²⁹

O que Benjamin enfatiza no anjo da história do texto posterior é a face dessa decadência que não se deixa silenciar em narrativa, aquilo que, morto e mudo na linguagem e existente apenas enquanto linguagem, resiste à sua absorção pela narrativa que a tudo engloba. Ou seja, Benjamin enfatiza a característica mais própria da figura angelical como ele a entendia, o momento destrutivo de sua passagem e a ligação que se estabelece com o passado pela sua desestruturação. Embora o anjo deseje "reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi

²²⁸ Além das teses sobre a história, aparecem figuras angelicais no texto "Agesilaus Santander" e no texto de anúncio da revista *Angelus Novus*, revista que não chegou a se concretizar.

²²⁹ KAMPPFF LAGES, Susana. *Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 107. Para as figuras de anjo em Walter Benjamin, Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O Hino, a Brisa e a Tempestade: Dos Anjos em Walter Benjamin" In: *Sete Aulas sobre linguagem, memória e história*, Rio de Janeiro, Imago, 1997 e, principalmente, SCHOLEM, Gerschom. "Walter Benjamin and his Angel" In: *On Jews and Judaism in Crisis*. Philadelphia: 2012.

destruído", nenhuma reconstituição ocorre de fato e o amontoado de ruínas se acumula até o céu. Isso leva, no materialismo histórico, à rejeição da reconstrução empática do período e sua exposição "tal como ele foi", em nome da fidelidade ao seu destino fragmentário. As figuras de Ripa (assim como os intriguistas de Shakespeare) herdaram da melancolia a sabedoria, o que permite, de maneira tão serena quanto desesperançada, a confiança cega e abandonada no curso do mundo. O método crítico benjaminiano, por sua vez, rejeita a dádiva da sabedoria, e recolhe do olhar melancólico sobre a história apenas os próprios fragmentos que clamam por redenção, agora em primeiro plano.

A história continua a ser o campo das ações inacabadas e abandonadas, das ruínas do desejo humano, mas é esse mesmo o objeto mais próprio do crítico, cuja relação com a melancolia poderia ser caracterizada pela "questão de saber como seria possível roubar a Saturno as energias espirituais sem cair na loucura."²³⁰ Uma das características mais marcantes da ascendência saturnina do crítico é a recusa dos objetos de pensamento vivos. O melancólico se caracteriza principalmente por abdicar do seu objeto de prazer e só fruí-lo enquanto objeto morto, perdido, que passa a só ter existência real na imaginação, como fantasma.²³¹ Para a crítica, isso se manifesta no plano da linguagem através da participação, nela, de objetos significados que a invadem, nela influem, para logo depois perderem sua vida, no momento de passagem para o domínio da significação, e que persistem materialmente apenas como objetos mortos, mudos e tristes, existindo exclusivamente na linguagem. Ao mesmo tempo, eles agora se abrigam neste meio linguístico de forma independente dos referentes, guardando uma história própria e a possibilidade de uma outra existência mundana que não pode ser dada pela realidade.

Nessa transitoriedade da linguagem e da realidade da significação é que o crítico vai buscar as obras de arte, não como representação de uma realidade depurada e essencial, mas como processo através do qual a natureza é significada e morta: "Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica."²³² A própria natureza deixa de ser um fundamento estável da realidade, o que está aí desde sempre como essência do mundo e que antecede a humanidade, para estar ela mesma sujeita à morte. Para Benjamin, ao mesmo tempo em que a história deve ser lida dentro da dialética na qual pode se converter em aparência de natureza, petrificada na imagem de um tempo mítico (na visão da história universal e do

²³⁰ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 158.

²³¹ AGAMBEN, *Op. cit.*

²³² BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 177.

encadeamento dos acontecimentos como necessidade), a própria natureza deve ser pensada em sua transitoriedade e decadência, e sua permanência como essência que antecede e fundamenta o acontecer histórico só é conceitualmente possível através do recalçamento de todas as possibilidades históricas latentes de uma época.

É assim que, num seminário de 1932, Adorno interpretava o livro de Benjamin sobre o *Trauerspiel* alemão a partir de uma revisão dos conceitos, tradicionais na filosofia, de história e natureza, através da apresentação alegórica da história como história natural. Nas imagens alegóricas retiradas dos dramas do período, Benjamin teria encontrado o modo pelo qual as imagens míticas, as imagens de natureza, são criadas a partir de um renovado vir a ser histórico: "As imagens míticas não são invariavelmente eternas; elas são dialéticas. A capacidade de reverter-se em si mesma está em sua essência. Elas se superam e voltam a se separar por meio de seu próprio movimento e não por meio da introdução de um espiritual externo."²³³ O mito não é simplesmente o arcaico anterior à história, um momento pré-histórico da humanidade, mas aquilo que é produzido pela própria sociedade moderna e constantemente efetivado nela:

A história porta em si a tendência de tornar-se mítica, no mítico encontra-se a tendência do separar-se em dialética real. A discussão histórica desempenha seu papel entre esses dois polos. As imagens míticas devem ser compreendidas como históricas onde elas se transformam de modo dialético. O mundo é mais mítico ali onde ele é mais histórico.²³⁴

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

²³³ ADORNO, Theodor. "Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*." Protokole, in *Frankfurter Adorno Blätter IV*. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv. München, edition text + kritik, 1992. A tradução dessa passagem foi tirada de GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 250.

²³⁴ *Ibidem*.

natureza e história não os entendo como definições essenciais definitivas, mas minha intenção é levar estes dois conceitos até o ponto em que se achem superados em sua pura contraposição."²³⁵

O uso tradicional dos conceitos de história e natureza como signos de objetos no mundo é então apenas o ponto de partida para a sua subversão em nome da atitude crítica. Adorno não apresenta história e natureza a partir de precisas definições conceituais, mas pelo modo como se comporta com elas o pensamento que procura representar estruturas objetivas da realidade. Assim, ele define natureza como aquilo através do qual se entende "o que está aí desde sempre, o que sustenta a história humana como ser dado de antemão e disposto inexoravelmente, o que há de substancial nela." É um conceito que poderia, para Adorno, ser filosoficamente traduzido pelo conceito de mito. É o sempre igual da natureza que precede o que é humano, o domínio do mito que caracteriza o movimento eterno do mundo, seu modo essencial de funcionamento. Já o conceito de história é utilizado para caracterizar algo como um movimento "que não se desdobra em pura identidade, na pura reprodução do que sempre esteve aí, mas um movimento no qual se apresenta o novo, e que adquire seu verdadeiro caráter através daquilo que nele aparece como novo."²³⁶

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

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

²³⁵ "cada vez que opero con los conceptos de naturaleza e historia no los entiendo como definiciones esenciales definitivas, sino que mi intención es llevar estos dos conceptos hasta un punto en el que queden superados en su pura contraposición." ADORNO, Theodor. "La idea de historia natural". In: *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, I*. Madrid: Ediciones Akal, 2010, p. 315.

²³⁶ "lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta la historia humana como ser dado de antemano y dispuesto inexorablemente, lo que hay de substancial en ella. [...] que no se despliega en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ahí, sino que es un movimiento en el que se presenta lo nuevo, y que adquire su verdadero carácter a través de lo que en él aparece como nuevo." *Ibidem*, p. 316.

docilmente aos signos linguísticos, mas possuem força semântica para colocar em questão os signos.²³⁷

Os signos não são mais ingenuamente aplicados às coisas das quais são referentes, mas seu próprio caráter referencial, quando deslocado de sua aplicação corrente, torna possível uma nova perspectiva sobre os mesmos objetos do mundo. É assim que o Adorno de 1932, muito influenciado pelo livro de Benjamin sobre o Trauerspiel, toma como projeto principal a superação da antítese dos conjuntos conceituais dentro dos quais operam natureza e história, proveniente do idealismo alemão; mas o faz por vias diferentes das propostas pela fenomenologia, ou seja, através da indissociabilidade entre natureza e história na historicidade do ser. A verdadeira superação só seria alcançada, segundo Adorno, ao "compreender o ser histórico em sua determinação histórica, ali onde é maximamente histórico, como um ser natural, ou se se consegue compreender a natureza, onde ela mais profundamente parece se aferrar a si mesma, como um ser histórico."²³⁸ A superação não se dá então pela busca de uma solução para essa tensão conceitual, mas pelo agravamento dessa tensão através da justaposição dos signos num contexto problemático.

Um dos principais pontos de partida para essas considerações é o conceito de Lukács de uma "segunda natureza", desenvolvido pela primeira vez no livro *Teoria do Romance*. Lukács lança mão dele para caracterizar a alienação moderna em relação ao mundo objetivo, o estranhamento desse mundo, opondo-o à relação que o mundo grego cultivava com a realidade. Essa segunda natureza, que recebe este nome apesar de ser criação histórica, se define assim porque surge para a humanidade como um dado natural, mesmo que já seja a superação histórica de uma "primeira natureza"; desse modo revela um lugar onde os dois conceitos, de história e de natureza, estão tensamente aglutinados.

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

²³⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, p. 89.

²³⁸ "comprender el ser histórico en su extrema determinación histórica, allí donde es máximamente histórico, como un ser natural, o si se logra comprender la naturaleza, donde parece aferrarse más profundamente a sí misma, como un ser histórico." *Ibidem*, p. 323.

um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza; assim como a primeira, só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância.²³⁹

Essa natureza é de criação humana, mas se defronta com a humanidade como realidade estranha a ela, sem oferecer sentido a qualquer pergunta. Apesar disso, Lukács insiste em sublinhar a sua essência enquanto realidade artificial, construída, fabricada, ao contrário de uma primeira natureza que a antecede e que já é exterioridade alienada de antemão: "Essa natureza não é muda, manifesta e alheia aos sentidos como a primeira: é um complexo petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade; é um ossuário de interioridades putrefatas."²⁴⁰ É a alienação pela humanidade da própria interioridade subjetiva que se tornou exterior, e a "experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere."²⁴¹ Enquanto não encontra sua redenção pelo restabelecimento da totalidade do sentido, a segunda natureza, segundo Lukács, permanece o domínio da lei cega da determinação, da qual só se conhece a determinação em si mesma e sua validade necessária e universal, mas não o sentido que instaura:

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

²³⁹ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 62.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 64.

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 64-65.

sublime e suprema de uma necessidade eterna, imutável e fora do alcance humano.²⁴²

A primeira natureza dominava o homem primitivo com força implacável e inexplicável. A segunda natureza só pode ser assim denominada, ou seja, como aquela que carrega as reminiscências desse processo, porque o seu poder mítico se baseia no esquecimento das origens históricas da realidade socialmente construída, o que faz com que a existência e permanência dessa realidade sejam aceitas como naturais, como destino. Não sendo nada dado de antemão, mas produto da história, a segunda natureza se afirma ali onde a humanidade não mais a reconhece como produto de seu trabalho, o que torna natural a sua aproximação posterior com o conceito marxista de fetichismo da mercadoria em *História e consciência de classe*.²⁴³ A forma através da qual exerce o seu poder se torna análoga ao dos mitos, essas objetivações da natureza primordial e essencial, quanto mais sua face histórica se oculta em favor de sua imposição como realidade única, imutável.

Ao mesmo tempo em que deve muito a esta concepção, Adorno se afasta dela quando se aproxima do conceito de história natural. Para ele "não se ganhava nada ao desmistificar a 'segunda natureza' apenas para substituí-la por outro mito, o de uma totalidade histórica plena de sentido."²⁴⁴ Enquanto Lukács enxerga na sociedade moderna a petrificação da história em segunda natureza, Adorno insiste: "Na verdade, a segunda natureza é a primeira."²⁴⁵ Não é simplesmente a circunstância histórica da modernidade que destrói o "mundo fechado" dos gregos, para o qual o sentido era imanente: esse mundo mesmo nunca existiu. O sentido histórico do livro de Lukács perderia sua máxima potência quando postula uma existência na qual a natureza ainda detém os seus direitos como fundamento universal; e é assim que fica clara no livro uma marcante melancolia, que nenhuma leitura consegue contornar. Essa primeira natureza, como uma realidade na qual o sentido invade a existência e se faz valer como seu fundamento essencial, é colocada em questão por Adorno por ainda refletir uma esperança num mundo primeiro, originário, para o qual a reconciliação não seria mais do que retomada: "o engano do

²⁴² Ibidem, p. 65.

²⁴³ Idem. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética materialista*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

²⁴⁴ "it did no good to demythify 'second nature' only to replace it with another myth, that of a meaning-filled historical totality." BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1977, p. 56.

²⁴⁵ "En verdad, la segunda naturaleza es la primera." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 333.

caráter estático dos elementos míticos é aquele do qual devemos nos livrar se queremos chegar a uma imagem concreta da história natural."²⁴⁶

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

Assim, se quisermos, poderemos dizer que também para os poetas deste período a natureza continuou a ser a grande mestra. Mas a eles ela não se mostra no botão e na flor, mas na extrema maturidade e na decadência das suas criações. O seu sonho é o de uma natureza como eterna caducidade, na qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história. Nos seus monumentos, nas ruínas, escondem-se, segundo Agrippa von Nettesheim, os animais saturninos.²⁴⁷

A partir desse pensamento é que Adorno encontra o método capaz de se opor ao mito, o que não reconhece na natureza algo de estável e primordial, mas principalmente em sua transitoriedade e relação com a história. "O ponto essencial no qual convergem história e natureza é justamente o elemento da transitoriedade. Se Lukács volta a transformar o histórico, enquanto realizado, em natureza, aqui se oferece a outra face do fenômeno: a própria natureza se apresenta como natureza transitória, como história."²⁴⁸ O que esta perspectiva oferece é a conclusão adorniana de que é no mais histórico que se encontra também o mais mítico; ou seja, é

²⁴⁶ "el engaño del carácter estático de los elementos míticos es aquello de lo que hemos de librarnos si queremos llegar a una imagen concreta de la historia natural." Ibidem, p. 331.

²⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 191.

²⁴⁸ "El punto esencial en el que convergen historia e naturaleza es justamente el elemento de la transitoriedad. Si Lukács vuelve a transformar lo histórico, en cuanto sido, en naturaleza, aquí se ofrece la otra cara del fenómeno: la misma naturaleza se presenta como naturaleza transitoria, como historia." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 326.

na própria produção da história que o mito se reatualiza e se faz contemporâneo. Para Adorno, um dos principais méritos do trabalho de Benjamin foi o de demonstrar que a concepção barroca, cristã e melancólica, de natureza conferia a ela o estatuto de criatura, de coisa criada, ao mesmo tempo dotando-a dos traços da morte e da doença. Não se trata apenas de constatar a petrificação da história em natureza alienada, o que confere ao texto de Lukács sua desesperançada nostalgia; mas, principalmente, de colocar o pensamento na posição de pensar a própria transitoriedade e fragmentação - na medida em que a realidade mesma está sujeita à transitoriedade e à fragmentação - ao invés de buscar a totalidade do sentido perdida numa pretensa totalidade perdida: "todo ser ou toda existência devem ser entendidos unicamente como entrelaçamento entre ser natural e ser histórico."²⁴⁹

Lukács distingue a épica e o romance como as formas de expressão dos principais momentos históricos da relação entre subjetividade e sentido, respectivamente, o da indissociabilidade e o da perda, o grego e o moderno. Assim, enquanto o romance representa o sujeito para o qual a realidade deixou de ser conhecida, a épica reflete um estado de coisas em que ser e mundo, sujeito e destino, vida e essência, etc., se sentem em relação de copertencimento. Contra isso, Adorno escreverá mais tarde que é próprio de toda forma épica "um elemento anacrônico: tanto no arcaísmo homérico da invocação à musa [...] como nos esforços desesperados de Stifter e do último Goethe para disfarçar as relações burguesas em uma realidade primordial."²⁵⁰ No livro *Dialética do esclarecimento*, escreve junto com Horkheimer que "cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar"²⁵¹, e oferece uma leitura subversiva da *Odisseia* na qual a viagem para casa de Ulisses é descrita alegoricamente como o percurso da racionalidade esclarecida para se emancipar do mito, mostrando a todo momento os caminhos através dos quais torna a se enredar nele. A poesia épica e o romance não nascem da relação ingênua com o mundo primordial, mas toda vez que se insinuam como expressão ingênua e harmônica dele servem ao mascaramento de suas próprias formas de inserção histórica.

É assim que Adorno acaba encontrando em *Origem do drama trágico alemão* os principais elementos para uma crítica da obra de arte enquanto uma crítica histórica, baseada na

²⁴⁹ "todo ser o toda existencia ha de entenderse únicamente como entrelazamiento de ser natural y ser histórico." Ibidem, p. 328.

²⁵⁰ Idem. "Sobre a ingenuidade épica" In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 48.

²⁵¹ ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 47.

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

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama barroco coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína.²⁵²

Benjamin privilegia a alegoria sobre o símbolo não só para salvar a alegoria do juízo estético depreciativo que recebeu durante toda a história da filosofia da arte. Ela surge no livro principalmente pelo modo específico com que se relaciona com o tempo histórico, e não como o melhor modo de representar uma ideia ou conceito, o que sempre foi apontado como um privilégio do símbolo: "Não era decisiva a distinção entre ideia e conceito, mas a 'categoria do tempo'. [...] O mundo objetivo se impunha sobre o sujeito como imperativo cognitivo e não uma eleição arbitrária do artista como recurso estético."²⁵³ A defesa benjaminiana da alegoria não se faz então nos mesmos termos de seu embate tradicional com o símbolo, ou seja, de acordo com a maneira como cada um representa uma ideia universal se utilizando das ferramentas do fazer estético atual. Antes, a alegoria é valorizada por ser uma forma particular de percepção do mundo, que surge de um embate com uma certa experiência da história e da consciência de sua fragmentação: "Certas experiências (e, portanto, certas épocas) foram alegóricas, não certos

²⁵² BENJAMIN, Op. cit., p. 189.

²⁵³ BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*, pp. 209-210.

poetas."²⁵⁴ A experiência material, histórica, da realidade europeia no período das guerras religiosas se impunha ao poeta com muito mais força do que qualquer modo de fazer artístico oferecido pela tradição, o que significa que a experiência da fragmentariedade não se fundamenta a partir de uma repetição qualquer de modelos clássicos, mas da imposição do mundo histórico objetivo para a percepção subjetiva contemporânea: "O que aqui mais se afirma não são já as reminiscências antigas, mas uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca."²⁵⁵

É por isso que é tão importante aqui - assim como no Benjamin dos anos de 1930 - o significado da disciplina *estética* no significado original dessa palavra enquanto uma ciência da percepção, na medida em que as próprias formas de expressão, e não tanto seus significados latentes, são investigadas como expressão da realidade histórica das condições de sua produção material. No caso da alegoria barroca do século XVII, a forma da expressão alegórica não apenas ilustra, como seu conteúdo essencial, a ideia da decadência e transitoriedade da criação divina, mas as apresenta já em sua enunciação:

A historicidade do sentido alegórico é valorizada e reabilitada em face de sua capacidade de representar o sentimento de transitoriedade do mundo que caracteriza a época barroca diante da eternidade divina. A concepção de um mundo impregnado pelo sentido divino é abalada pelas guerras religiosas e pelas monarquias absolutistas do século XVII. No palco, essa história é alegorizada como apresentação do declínio e da decadência que permeia todas as coisas. A alegoria torna-se assim não apenas uma figura ilustrativa de uma realidade problemática, mas a própria forma de expressão de um mundo nessas condições, marcado pelo choque entre desejo de eternidade e a consciência aguda de sua precariedade.²⁵⁶

A contradição entre eternidade e condição terrena é a matéria mais imediata que se oferece como resultado das tensões religiosas, e dela se alimenta a disposição melancólica barroca em sua desesperançada fidelidade à condição criatural. Se Benjamin aponta para a especificidade da composição alegórica dessa realidade é porque quer enfatizar a precariedade

²⁵⁴ Ibidem, p. 210.

²⁵⁵ BENJAMIN, Op. cit., p. 190.

²⁵⁶ GATTI, Op. cit., p. 118.

histórica a que está sujeita a significação barroca, forçada a decifrar a plenitude da criação divina através apenas de ruínas de sentido, fragmentos de coisas que não se deixam mais fixar como em sua percepção primordial; tarefa para a qual a linguagem é sinal de morte e não de revelação, de acordo com a intuição cristã sobre o estatuto criatural de toda a natureza e toda a linguagem após o pecado original e a queda do paraíso.

Para o crítico dos tempos atuais, no entanto, através da distância histórica e cultural em relação ao barroco, o procedimento alegórico, na resignação ao temporal e à perda da eternidade divina, inspira não tanto sofrimento e conformismo, mas fornece um modelo de atitude crítica, na medida em que "expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte, uma ligação que, somente ela, fundamenta o único saber verdadeiramente positivo do homem."²⁵⁷ Assim, a melancolia e o luto do período barroco se apresentam numa face inteiramente nova, o que agora torna possível a sua positivação:

a reflexão de Benjamin não ficou só numa celebração da melancolia. Se, como a alegoria o manifesta, o sentido da totalidade se perdeu, isto se deve também, e mais ainda, ao fato de sentido e história estarem intimamente ligados, ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade. A ligação entre alegoria e tempo foi em geral experienciada - pelos mestres do barroco ou por um Baudelaire - como sofrimento, pois a temporalidade significaria a dolorosa resignação ao transitório e ao fugidio; Benjamin, por sua parte, também insiste na verdade desse trabalho incessante de *luto*. [...] a interpretação alegórica não é mera fruição melancólica que só produz sofrimento e vaidade; ela também é desestruturação crítica e redentora.²⁵⁸

A perda de um sentido histórico de eternidade é recebida como possibilidade de pensar o sentido da realidade em sua historicidade, sem que fosse preciso, ou mesmo desejável, remeter este sentido para a reconstituição de uma verdade mais pura e essencial, para a reconstrução do objeto em si, já que é em sua ausência e morte que o melancólico melhor consegue se conectar com ele: "o sentido não nasce de uma positividade primeira do objeto (perdido), mas da ausência

²⁵⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 43.

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 42-43.

desse objeto, ausência dita e, deste modo, tornada presente na nossa linguagem."²⁵⁹ À ausência de um sentido de eternidade e impossibilidade de construção de um sentido total, se contrapõe a realidade do perdido, que, só enquanto perda, nunca como completude, pode orientar a descrição da realidade: "A interpretação alegórica, essa produção abundante de sentido, a partir da ausência de um sentido último, expõe as ruínas de um edifício que não sabemos se existiu, um dia, inteiro; o esboço apagado e mutável desse palácio frágil orienta o trabalho crítico."²⁶⁰

A forma tradicional de conceber o símbolo, ao contrário, busca a cada vez fazer da forma da obra artística a expressão do sentido total no qual a aparência produzida historicamente e a verdade divina se revelam juntas. Não é mais a transitoriedade que se apresenta como percepção temporal fundamental, mas o instante momentâneo que em si revela a totalidade: "A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade."²⁶¹ Assim se dá a redenção da aparência no símbolo, na medida em que a obra ingressa na plenitude do significado simbólico através de sua ordenação harmoniosa aparente, que se afigura como orgânica, como natureza interior em continuidade não problemática com o divino. Na alegoria, o processo é prolongado e observado como objetivação externa, e o tempo aparece como realidade que se dá fora da natureza das obras: "na alegoria o observador tem diante de si a *facies* hippocratica da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro ganha expressão na imagem de um rosto - melhor, de uma caveira."²⁶² Na alegoria o que se expressa já não é o sentido do todo, mas a "significação", como processo do pensamento transitório e sujeito à morte e ao desaparecimento, processo que se prolonga historicamente, em contraste com o instante da revelação:

Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações de sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte

²⁵⁹ Ibidem, p. 46.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 176.

²⁶² Ibidem, p. 176.

amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça.²⁶³

A história é para a alegoria natureza mortificada, e a significação, como linguagem caída, atesta a morte das coisas na medida em que se tornam nomeadas, rebaixadas à mera existência terrena: "Ser nomeado - mesmo quando quem nomeia é par dos deuses e santo - continuará provavelmente sempre a ser um pressentimento de luto."²⁶⁴ Quando a natureza passa a ser objeto de contemplação alegórica está decretada a sua morte, sua mudez, o estado a partir do qual nenhum significado lhe é imanente, só podendo alcançar configuração artística a partir dos significados exteriores atribuídos pelo poeta. Assim se observa tanto a brevidade do representado como a arbitrariedade e a artificialidade da representação, que já nasce também ela com a marca da transitoriedade, a mesma da qual retira suas forças:

As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir.²⁶⁵

A aparência de uma obra alegórica já se dá de acordo com essa fisionomia moribunda, na qual fica claro o caráter de ruína, do estar entregue ao passar do tempo que degenera e derruba todas as construções. Assim se prepara a dissolução da aparência da obra e de sua ilusão de naturalidade: "se mostra como a parede de alvenaria num edifício de que caiu o reboco."²⁶⁶ Nesse sentido, a natureza da obra, aquilo que a sustenta como ilusão de objeto natural, se revela como material histórico em sua construção formal mais evidente. A alegoria, como ostentação da significação linguística experimental, se apodera dos objetos independentemente de sua verdadeira natureza interior, deixando explícito o processo violento e artificial dessa passagem

²⁶³ Ibidem, p. 177.

²⁶⁴ Ibidem, p. 242.

²⁶⁵ Ibidem, p. 196.

²⁶⁶ Ibidem, p. 191.

das coisas para a linguagem significativa que lhes é estranha, onde passam a ter uma existência completamente diferente: "Todo ser, pelo menos todo ser que chegou a ser, todo ser que foi, se transforma em alegoria [...] o significado deixa de ser um problema da hermenêutica histórico-filosófica, ou mesmo o problema do sentido transcendente, para converter-se no elemento constitutivo que transsubstancializa a história em proto-história [*Urgeschichte*]." ²⁶⁷

A alegoria não apresenta um significado transcendental, ou a verdadeira face do ser para além das determinações contingentes, mas o processo mesmo da significação, através do qual os elementos proto-históricos - ou, como no prefácio benjaminiano, a origem [*Ursprung*] - se efetivam na existência temporal, como manifestações históricas e linguísticas da verdade. A partir de então, estes próprios elementos proto-históricos passam a ter existência real, uma história própria indiferente aos referentes dos quais são significações. É o que Benjamin afirma numa carta a Scholem de 1916: "apercebi-me de um direito próprio, da 'ordem totalmente autônoma' do lamento e do luto." ²⁶⁸ A imagem, como signo da essência, se torna na alegoria não apenas momento intermediário para se alcançar a essência, mas persiste na leitura em domínio próprio: "No contexto da alegoria, a imagem é tão somente assinatura, apenas monograma da essência, e não a essência no seu invólucro. E no entanto a escrita nada tem de instrumental, não cai durante a leitura como escórias. É absorvida no que é lido, como sua 'figura'." ²⁶⁹

Os signos deixam de ser meros signos para ostentarem, a partir de um distanciamento do objeto referencial na esfera da própria significação e sua experimentação, um novo estatuto de coisa, de objeto a ser também significado: "uma tal imagem não é apenas signo do objeto a conhecer, mas em si mesma objeto digno de conhecimento." ²⁷⁰ Num texto anterior chamado "O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia", Benjamin fala disso a partir de uma "vida da palavra", processo a partir do qual o som da natureza passa para a interioridade subjetiva humana para se tornar sentimento: "Existe uma vida da palavra que decorre no plano do puro sentimento, e na qual ela se purifica, passando de som da natureza a puro som do sentimento." ²⁷¹ Mas, afirma Benjamin, a natureza inteira começa a se lamentar, a se queixar, no interior da vida

²⁶⁷ "Todo ser, o al menos todo ser que ha llegado a ser, todo ser que ha sido se transforma en alegoría [...] el 'significado deja de ser un problema de la hermenéutica histórico-filosófica, o incluso el problema del sentido trascendente, para convertirse en el elemento constitutivo que transsubstancia la historia en protohistoria." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 328.

²⁶⁸ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 332.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 232.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 196.

²⁷¹ *Idem*, "O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia" In: *Origem do drama trágico alemão*, p. 266.

da palavra, porque não há uma vida da natureza que possa ser expressa de maneira plena na linguagem sem de alguma forma instalar a sua morte. No processo que leva ao sentimento, então, "a natureza vê-se traída pela linguagem e aquele enorme constrangimento do sentimento torna-se luto. Assim, com o duplo sentido da palavra, com a sua *significação*, a natureza fica paralisada"²⁷², ela não completa a passagem, fica paralisada na linguagem, aprisionada no domínio próprio da significação. A linguagem instaura um duplo da realidade que não é de forma alguma sua cópia, mas sua significação autônoma, que não é arbitrária mas tampouco se deixa degradar em mero signo:

É esta a significação do rei no drama barroco, é este o sentido dos dramas de pompa e circunstância. Eles apresentam o constrangimento da natureza, como que um gigantesco avolumar do sentimento, no qual, e na palavra, subitamente se abre um mundo novo, o mundo da significação, do tempo histórico sem sentimento, e o rei volta a ser também homem - um fim da natureza - e também rei - suporte e símbolo da significação. A história identifica-se com a significação na linguagem humana [...] O luto enche o mundo sensível em que natureza e linguagem se encontram.²⁷³

Natureza e significação se confundem e concorrem ontologicamente no momento em que a significação instaura um mundo novo, autônomo e simultâneo, que a cada vez pode se impor sobre as coisas, sujeitas ao percurso histórico, como sua expressão recorrente, como proto-história. "A língua estilhaçada deixou de ser, nos seus fragmentos, mero instrumento de comunicação, e, objeto recém-nascido, coloca a sua nova dignidade ao lado de deuses, rios, virtudes e figuras da natureza semelhantes, todas elas reverberantes de sentidos alegóricos."²⁷⁴ Os objetos inicialmente participam da linguagem a partir de uma expressão que é, de certo modo, a sua própria, já que "o nome que o homem atribui à coisa repousa sobre a maneira como ela se comunica a ele"²⁷⁵, mas a partir daí o nome toma o controle e desencadeia uma progressão

²⁷² Ibidem, p. 267.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Idem, *Origem do drama trágico alemão*, p. 225.

²⁷⁵ Idem, "Sobre a linguagem humana e sobre a linguagem em geral", p. 64.

interna própria que concorre com a própria realidade: "Aí a transitoriedade não é significada, alegoricamente apresentada; é antes, em si mesma significante, apresentada como alegoria."²⁷⁶

O proto-histórico não se confunde com a gênese da materialidade histórica, mas é a própria repetição, na história, de uma significação recorrente, a intervenção na realidade do que existe apenas como linguagem, possibilidade recalcada que busca restauração, objeto mudo aprisionado que persiste historicamente em dialética própria. É nesse movimento próprio de restauração e inacabamento, no processo da produção e destruição em meio às ruínas, que a proto-história se revela como o fundamento da própria história: "Não se trata simplesmente de mostrar que na história voltam a aparecer sempre elementos proto-históricos, mas que a proto-história enquanto transitoriedade contém em si mesma o elemento da história."²⁷⁷ A própria significação alegórica - com suas experimentações linguísticas, com sua incessante retomada de significados estrangeiros ou perdidos aplicados a objetos diferentes - é ela mesma o fundamento das manifestações históricas, na medida em que é na transitoriedade e no vir a ser histórico que a verdade ganha existência na linguagem, como sua proto-história: "Enquanto transitoriedade, a proto-história está absolutamente presente sob o signo da 'significação'."²⁷⁸ A proto-história, determinada apenas parcialmente através da história, dá a ver o processo através do qual a natureza pode ser retomada como acontecimento humano fundamental, que se repete através dos séculos. Natureza e história já não se separam claramente como opostos dicotômicos, já que o domínio das significações conquista estatuto ontológico equivalente ao domínio das próprias coisas, como transitoriedade: "Na linguagem barroca, por exemplo, a queda de um tirano é semelhante ao pôr do sol. Nesta relação alegórica já se vislumbra um procedimento capaz de interpretar a história concreta em seus traços próprios como natureza, e de fazer a natureza dialética sob o signo da história."²⁷⁹

Do mesmo modo, não se separam na obra de arte aquilo que é natureza daquilo que é significação. A sua verdade não se separa mais do que nela é produto da sujeição à transitoriedade. Comentando em Adorno o modo pelo qual ele vê a retomada de uma composição

²⁷⁶ Idem, *Origem do drama trágico alemão*, p. 250.

²⁷⁷ "No puede tratarse simplemente de mostrar que en la historia vuelven a aparecer siempre elementos protohistóricos, sino de que la protohistoria en cuanto transitoriedad contiene en sí misma el elemento de la historia." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 328.

²⁷⁸ "En cuanto transitoriedad, la protohistoria está absolutamente presente. Lo está bajo el signo de 'significación.'" Ibidem.

²⁷⁹ "En el lenguaje barroco, por ejemplo, la caída de un tirano es semejante a la puesta del sol. En esta relación alegórica se vislumbra ya un procedimiento capaz de interpretar la historia concreta en sus propios rasgos como naturaleza, y de hacer a la naturaleza dialéctica bajo el signo de historia." Ibidem.

do passado por um regente contemporâneo²⁸⁰, Buck-Morss enfatiza que não é pela reconstrução do original em si mesmo que a execução alcança sua máxima potência, mas pelo acompanhamento da transitoriedade e sujeição à história da própria composição. Isto é, pela percepção de que o original está irremediavelmente perdido e de que, ao invés de tentar recuperá-lo, "o regente precisa fazer a mediação entre passado e presente, transformando a obra de acordo com sua própria 'história interna.'" Para ser fiel ao seu material, portanto, ele precisaria ser fiel à história daquele material e não simplesmente ao seu pretense momento de atuação originária: "Uma reprodução válida não era então uma cópia carbono do original: era o resultado de uma mediação dialética entre passado e futuro, regente e composição"²⁸¹, dialética da própria história interna de uma obra e de sua recepção, de seu prolongar-se no tempo e dos sentidos que a ela aderem através do tempo.

O trabalho da interpretação artística é então equiparável ao trabalho do crítico, que precisa lidar com o seu objeto a partir da constatação de sua morte e de sua persistência no tempo. É assim que devem ser entendidas as famosas palavras de Benjamin sobre a função da crítica: "A crítica é mortificação das obras. Isto é confirmado pela essência das obras alegóricas, mais do que por quaisquer outras. Mortificação das obras: não - como queriam os românticos - o despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas."²⁸² Uma obra só se torna objeto da crítica na medida em que é apreendida e desdobrada não mais como organismo vivo, como ainda sugeria a tese de doutorado de Benjamin sobre o primeiro romantismo, mas a partir do trabalho de luto que lida com a sua morte e, ao mesmo tempo, com sua permanência no tempo:

A distância histórica é a configuração da inelutabilidade do caráter passado (*vergangen*) daquilo que foi (*das Gewesene*): o passado morreu, mesmo que continue a "passar" no presente. Por isso o trabalho fundamental do crítico não é um revitalizar do passado, mas o reconhecimento das dimensões percebíveis da obra, dimensões de *Vergänglichkeit*, do caráter passageiro e efêmero das

²⁸⁰ O texto adorniano em questão chama-se "Zum Problem der Reproduktion."

²⁸¹ "the conductor needed to mediate between past and present, transforming the work according to its own 'inner history' [...] Valid reproduction was therefore no carbon copy of the original: it was the result of a dialectical mediation between the present and the past, the conductor and the composition." BUCK-MORSS, *Origin of the negative dialectics*, p. 44.

²⁸² BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 194.

criações humanas históricas [...] as obras somente podem ser "salvas" pela crítica quando a obra se transformou em ruína.²⁸³

Ou seja, a dialética histórica interna da obra só pode ser analisada quando se afasta a pretensão de capturar a sua essência verdadeira, seu significado essencial. Porém, deve-se evitar igualmente fazer vista grossa sobre as circunstâncias históricas de surgimento das obras, na sua configuração sensível, sob o risco de minimizar a estranheza com a qual um pedaço do passado deve se apresentar aos contemporâneos. Esta seria a atitude empática que, através da afirmação de uma suposta continuidade cultural com o estado de coisas presente, tem como consequência política e ideológica imediata a "manutenção das convicções do presente, porque evita o aprofundamento do caráter histórico e, portanto, transitório, de ambos: tanto do passado, às vezes tão estranho para nós, quanto do presente, que poderia - e deveria - se tornar menos familiar."²⁸⁴ Afirmar a afinidade entre passado e presente é também afirmar que o estado de coisas e a visão de humanidade atuais são essencialmente imutáveis, de que sempre estiveram aí e que possuem um núcleo bruto que permanece inalterável, apesar de todas as contingências e diferenças aparentes.

É por isso que a investigação proposta por Benjamin, de cunho tanto histórico quanto filosófico, procura ressaltar, a partir da ideia de história natural, não a continuidade e a permanência da cultura e da humanidade, mas as possibilidades em germe que concorrem com essas noções estáticas. O que se alcança com isso é não só a leitura do passado como terreno das possibilidades que ainda podem ser concluídas, redimidas, mas também a leitura do presente como contínua retomada de elementos míticos, como imagem de natureza que deve ser sempre imposta violentamente.

É assim que Gagnebin, aproximando Benjamin de Nietzsche, entende o papel desempenhado pela filologia no pensamento deste último. A passagem, no entanto, como defendido durante todo este estudo, se aplica com muito mais facilidade às investigações benjaminianas sobre a tragédia grega e a história de sua recepção, à investigação de sua própria história interna:

²⁸³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Comentário filológico e crítica materialista" In: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 83-84.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 86.

Explicitar como a tragédia pode nascer, florescer e morrer num contexto histórico muito preciso, definitivamente encerrado, que nenhuma boa vontade clássica saberia ressuscitar, constitui uma ameaça à corporação dos professores de filologia [mas também à filosofia do trágico e, em certa medida, ao próprio Nietzsche], porque implica que eles não são os herdeiros de valores eternos, mas os representantes efêmeros de uma configuração temporal também determinada, igualmente entregue ao desaparecimento: a universidade alemã do século XIX.²⁸⁵

Se em Benjamin se torna tão necessário decretar a morte da tragédia, isso tem mais valor como programa crítico histórico-filosófico do que como simples diagnóstico cultural.²⁸⁶ Se os materiais históricos em si mesmos não são garantia de apreensão integral da obra, mas retornam apenas mediados por sua recepção crítica, a intervenção do passado na realidade - inerente à própria história interna da obra e ao elemento de transitoriedade ao qual está sujeita a sua receptividade - pode resultar tanto na sua inclusão dentro do material essencialmente imutável da cultura quanto na transformação da obra em matéria inorgânica que age como ferida na pretensa harmonia sem quebras da ideologia dominante. Isso que se retoma como conteúdo universal de uma cultura estática é o que nela aparece como seu fundamento mítico, na ilusória aparência do que sempre esteve aí e que agora é novamente reconhecido e reafirmado.

A distinção entre tragédia antiga e drama barroco, enfatizada durante todo o livro, é uma tentativa de resistir a esse domínio mítico, o que proclama sempre a retomada pela arte de uma realidade fundamental. O que se combate é o privilégio que a tragédia tem sobre o drama barroco pela sua capacidade de melhor representar uma ideia universal, seja ela a ideia do "trágico", do drama, do conflito entre necessidade e liberdade, etc. Ou seja, pela capacidade simbólica de expressão, por fazer da aparência a continuidade imediata do divino na forma de um todo harmonioso. O drama do século XVII seria, quando bem realizado, a retomada do sentido simbólico, a efetivação historicamente determinada do mesmo fenômeno trágico significado pelos dramas gregos, da "primeira natureza", onde os povos encontram as suas respostas para a existência "antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta."²⁸⁷

²⁸⁵ Ibidem, p. 89.

²⁸⁶ Ou como diagnóstico de decadência cultural, como em George Steiner.

²⁸⁷ LUKÁCS, Op. cit., p. 27.

Dissolver a aparência de eternidade da tragédia e do trágico implica a tentativa de dissolver a aparência enquanto elemento mítico, como ressurreição do mítico na história. Se a aparência é, no prólogo do livro, inseparável da exposição da verdade, ela também aparece no contexto da crítica benjaminiana das *Afinidades eletivas* de Goethe, por exemplo, como o resultado mítico da técnica literária do poeta, entendida a partir do uso de mecanismos artísticos que encobrem o processo construtivo de uma obra, mantendo nela a aparência ilusória de natureza.²⁸⁸ Nesse sentido é que Adorno afirma que "essa entidade intrahistórica, a aparência, é em si mesma mítica. [...] esta aparência vai unida à ideia daquilo que tem sido desde sempre, e que simplesmente se reconhece outra vez."²⁸⁹ A aparência, aqui entendida no sentido de segunda natureza, é a que se apresenta como plena de sentido, e na qual todo sentido se reconhece como o seu próprio. Diz Adorno: "Esta natureza é aparente porque a realidade foi perdida por nós e cremos entendê-la como uma realidade plena de sentido quando na verdade está vazia."²⁹⁰ Expor o processo produtivo deste sentido, despindo-o de suas vestes míticas, é o que Benjamin realiza em sua análise do Trauerspiel, evidenciando na concepção de história do período barroco as ruínas de todo processo produtivo humano. Ler a realidade nessa transitoriedade do sentido é uma tarefa da crítica filosófica que se detém nas ruínas das obras mortas, recusando a realização mítica de seu renascimento, sempre novamente reatualizado.

O mítico não se encontra nas origens da humanidade, mas é produzido sempre na história como o que há de mais novo, na medida em que remete sempre, pela aparência, para algo de já conhecido. É a irrupção na história de uma modalidade de tempo que se proclama a-histórico, no sentido de imutável, inalterável, quando adquire a característica de destino. O tempo do destino é caracterizado como um tempo que pode impor-se a todo momento, em qualquer período, mas que carece de atualidade: "O tempo do destino é o tempo que, a cada momento, pode tornar-se *contemporâneo* (não atual). [...] É um tempo não autônomo, e nele não existe nem presente, nem passado, nem futuro."²⁹¹ Essa ideia será repetida em "Destino e caráter", onde o destino tem o poder de se tornar contemporâneo ("gleichzeitig") a qualquer outro tempo, mas não presente

²⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

²⁸⁹ "esa entidad intrahistórica, la apariencia, es en sí misma mítica. [...] esta apariencia va unida a la idea de lo que ha sido desde siempre, y que simplemente se lo reconoce otra vez." ADORNO, "La idea de historia natural", p. 332.

²⁹⁰ "Esta naturaleza es aparente porque la realidad se nos ha perdido y creemos entenderla como una realidad llena de sentido cuando en verdad está vacía" Ibidem, p. 332.

²⁹¹ BENJAMIN, Walter. "Fragmentos (filosofia da História e política)" In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 27.

("nicht gegenwärtig").²⁹² Ler na tragédia grega a representação do destino humano universal é torná-la contemporânea, em simultaneidade com o tempo presente, condicionando a leitura do presente em nome desse tempo que se impõe de fora da história. É uma interpretação que não dá conta da atualidade da tragédia, de sua historicidade e da historicidade de sua recepção, e tampouco do próprio presente em suas condições materiais específicas de recepção e significação dos antigos. O ganho então é sobretudo político, de novas ferramentas de leitura do presente, na interpretação que busca tornar a tragédia de algum modo "atual": isso se for possível pensar a atualidade de uma obra menos como seu conteúdo vivo do que como o processo de luto que lida com sua morte.

Enquanto luto, essa crítica nunca pode buscar a verdade da obra a partir do que nela remete para o que há de sempre vivo, mas sim no que foi significado pela linguagem e que agora só persiste enquanto significação na própria singularidade de sua configuração sensível. Não se trata, novamente, de impor às configurações o tempo a-histórico do destino, o tempo puro da verdade da qual elas seriam apenas representações contingentes, mas a partir dos próprios materiais históricos e da percepção temporal singular que os enforma apresentar sua carga de verdade histórica. A atualidade, ou presente, da obra de arte tem a ver então com sua transitoriedade, com a percepção singular de um tempo que no interior dela se condensa, e não em sua imersão no tempo mítico do destino, capaz sempre de ser invocado como válido para qualquer período.

O modo de ser presente de uma obra do passado é buscado não no que nela continua como presente vivo sempre renovável, mas na atualidade de sua morte que persiste. Responder pela atualidade da tragédia, por sua historicidade, tampouco implica afirmar que ela não tem mais nada a dizer aos que a sucederam, mas principalmente apontar, contra a naturalização ideológica da sociedade burguesa como natureza e do fim das possibilidades de mudança estrutural dentro da história ocidental, imagens de potencialidades ainda não redimidas do passado, seus momentos que ainda aguardam reconciliação numa outra configuração de realidade. Como as teses sobre a história vão dizer posteriormente, o que se busca na imagem do passado é inseparável do que nela se move em direção ao presente: "Porque é irrecuperável toda a imagem

²⁹² Idem, "Destino e caráter", p. 95.

do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela."²⁹³

A luta do herói grego contra as potências arcaicas não é simplesmente o monumento fundador de formação do espírito humano, mas o modo através do qual a arte grega conseguiu expressar a tentativa de escapar do domínio mítico do direito, de acordo com a sua própria experiência de tempo e de linguagem. A crítica da tragédia de alguma forma repete esse gesto a cada vez que a ela retorna, pois deve evitar que a sua linguagem seja capturada pela ilusão mítica do sempre o mesmo. Pertence à linguagem, isso tanto nas obras como também na crítica, a capacidade de produzir a cada vez, como novo, o mais arcaico, o mítico. O que a filosofia sempre viu no conceito de trágico, seja ele em Ésquilo ou Shakespeare, como o triunfo da humanidade sobre o mito, poderia ser caracterizado como o momento de maior submissão a ele, à atração mítica exercida pela linguagem.

A submissão aos deuses, em Ésquilo, ou à história como natureza e ao pecado original da criatura, em Shakespeare, o domínio mítico que ameaça ambas as formas, não é de ordem simplesmente ontológica - no sentido de uma realidade natural anterior à linguagem - mas também linguística - e portanto também ontológica segundo o materialismo benjaminiano. Não se separam dessas obras a sua crítica, e o perigo do mito que ameaça a humanidade em cada uma delas é ao mesmo tempo o perigo que ameaça o trabalho crítico de não conseguir tornar presentes aquelas possibilidades em germe que pedem redenção, petrificando-as em paisagem mítica. Se é subjacente ao teatro grego e ao barroco a expectativa de sua absorção definitiva pelo mito, isso se deve menos a um substrato de realidade essencialmente imutável que fundamenta e inspira Ésquilo e Shakespeare igualmente, mas principalmente à própria historicidade da obra, o que a torna sujeita à transitoriedade e ao passar do tempo mesmo depois de morta e que redefine sem cessar os termos de seu pertencimento à história.

O método benjaminiano de se demorar na aparição sensível da obra e na relação que estabelece com outras obras e com a história tem como principal objetivo ressaltar essa sua luta muda para ser libertada da narrativa da história universal. É por isso que Benjamin prefere apontar para a morte da tragédia grega contra a sua continuidade, assim como para a morte do drama barroco no momento mesmo de seu nascimento, já que ele já nasce como ruína de uma eternidade desejada mas inalcançável. "Ele foi concebido, no espírito da alegoria, desde o início

²⁹³ Idem, "Sobre o conceito da história", p. 11.

como ruína e fragmento. E quando outras resplandecem como no dia primeiro, esta forma fixa no derradeiro a sua imagem do belo."²⁹⁴

A imagem do belo fixada no derradeiro e no efêmero é o que a filosofia tem como dever transformar em um objeto do saber, expondo seu vínculo com a verdade na linguagem: "Podemos pôr em dúvida se a beleza que perdura ainda é digna desse nome, mas uma coisa é certa: não existe objeto belo que não tenha em si algo que mereça ser sabido."²⁹⁵ Essa beleza já não é mais nem um pouco óbvia na alegoria, pois só pode se mostrar àquele que a apreende mediada pelo envelhecimento e morte de uma obra no decorrer do tempo, e nunca encantamento imediato com a sua aparência viva: "A beleza não tem nada de próprio a oferecer aos que a ignoram [...] sem uma apreensão, pelo menos intuitiva, da vida dos pormenores por meio da estrutura, toda a inclinação para o belo é mero devaneio."²⁹⁶

Mas é a crítica mesmo que instaura essa distância, o saber que nela se apresenta através da sua morte. É a partir da leitura que a obra deixa a estável autossuficiência de objeto natural e ingressa na história como letra morta. A proximidade da imagem da leitura, como numa leitura do passado e da realidade, e a crítica mortificante é enfatizada ao longo do livro na medida em que é como escrita, texto, que a realidade se apresenta para as pessoas do período barroco: "O Renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas. Tudo o que pensa ganha forma de livro."²⁹⁷ Essa passagem relembra uma passagem da tese de doutorado de Benjamin onde ele aponta no romantismo alemão de Schlegel e Novalis o "credo metafísico" de todo o real como pensante. Tudo aquilo que tem efetividade no mundo repousa no "medium-de-reflexão", entendido enquanto um nexos de relação entre essências pensantes. A realidade mesma é vista como realidade que pensa e assim constitui esse medium, que é o medium do próprio pensar. Todas as determinações da realidade possuem assim uma essência reflexiva, todo o real pensa e reflete sobre si mesmo.²⁹⁸ Mas no livro sobre o barroco ele deixa clara a diferença que assume em relação a esse livro anterior, através da ênfase no poder mortificante da linguagem, e não mais na vida da reflexão, e da transformação desse pensar em escrita: "Enquanto o Romantismo potencia

²⁹⁴ Idem, *Origem do drama trágico alemão*, p. 254.

²⁹⁵ Ibidem, p. 194.

²⁹⁶ Ibidem, pp. 193-194.

²⁹⁷ Ibidem, p. 146.

²⁹⁸ Idem. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

criticamente, em nome do infinito, da forma e da ideia, a obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante."²⁹⁹

Ao contrário da crítica como desdobramento da vida do pensar da obra singular em direção ao absoluto da arte, o procedimento alegórico apontaria "para a morte como inerente a toda significação e para a história como texto que segue um rumo catastrófico, determinado pela morte."³⁰⁰ O barroco não contempla mais a reflexão viva, mas essa realidade convertida em texto, através do qual se dá o anúncio da catástrofe: "'O Livro da Natureza' e o 'Livro do Tempo' são objetos dessa meditação barroca. Eles são a sua casa e o seu teto."³⁰¹ Ao mesmo tempo, o livro é um objeto que resiste ao passar do tempo, povoando o mundo natural de significações que se acumulam e persistem na história apesar da morte e da transitoriedade: "o livro era considerado um momento duradouro no contexto da cena natural, rica em manifestações escriturais."³⁰² A realidade se apresenta enquanto texto, paisagem abarrotada de inúmeras significações que nela vivem como coisas, e o livro concentra todas as possibilidades em germe dessa reescrita incessante: "no barroco, o livro torna-se uma espécie de objeto dos objetos, o objeto por excelência que, à diferença de outros objetos da natureza e da criação humana, encontra-se mais imune às vicissitudes do tempo, convertendo-se numa arma contra os influxos melancólicos."³⁰³

Segundo Kampff Lages, esse é o principal motivo para a persistência do livro ao longo da história das investigações benjaminianas:

Essa permanência só pode ser compreendida em toda sua riqueza de conexões, se pensarmos o humor melancólico como produto de dois atos complementares: o ato de ler e o ato de escrever. A melancolia se instaura *entre* esses dois momentos concretos fundamentais da atividade intelectual, como resultado de uma determinada atitude subjetiva diante do mundo das coisas, mediada pelo objeto livro, por sua vez, corporificação de todas as virtualidades - simultaneamente renovadoras e destruidoras - da escrita.³⁰⁴

²⁹⁹ Idem, *Origem do drama trágico alemão*, p. 187.

³⁰⁰ KAMPPFF LAGES, Op. cit., p. 155.

³⁰¹ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 146.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ KAMPPFF LAGES, Op. cit., p. 157.

³⁰⁴ Ibidem, p. 158.

E também da história, das possibilidades transformadoras que convivem sempre em concorrência com a aparente estabilidade da história e da realidade. Contra a descrição dessa realidade e sua aceitação, a crítica busca no fragmento os sinais proféticos de uma outra escrita, a que permite ver as possibilidades ocultas da realidade, que com ela concorrem, através dos sinais mais efêmeros:

Essa é a transmutação da metafísica em história. Essa transmutação seculariza a metafísica na categoria pura e simplesmente secular, na categoria da decadência. A filosofia interpreta esses sinais escritos, a advertência fatídica incessantemente renovada, em seus mínimos detalhes, nos fragmentos que a decadência cunha e que portam significações objetivas. Nenhuma memória da transcendência é mais possível, a não ser por força da ruína; a eternidade não aparece enquanto tal, mas é quebrada através das coisas mais efêmeras.³⁰⁵

³⁰⁵ ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 298.

Conclusão:

O mito não é nenhum conteúdo que se expressa pela linguagem, nem apenas uma forma arcaica de expressão que não tem mais lugar nos dias de hoje, mas é continuamente renovado ao longo do processo histórico como temporalidade que converte história em natureza. A separação entre tragédia e drama barroco se fundamenta pela necessidade de apresentação das duas formas como percepções distintas de tempo e de mundo, temporalidades que não se deixam reduzir a um denominador comum. O que se afirma com isso é que em cada tempo existe uma humanidade diferente que foi sufocada em nome de uma história humana essencial. E assim é possível pensar que em nosso próprio tempo existem múltiplas possibilidades do humano que não são dadas imediatamente pelo estado vigente das condições de produção material - não só econômica, mas também, e ao mesmo tempo, social, política e cultural.³⁰⁶

Acompanhar o mito na forma em que é mobilizado pelas obras, em suas intervenções violentas na realidade grega e barroca, não é simplesmente constatar a sua continuidade como categoria explicativa do mundo; acima de tudo, significa colocar-se na posição de pensar o perigo sempre presente do renascimento do mito na história, que irrompe como se a história não fosse mais do que evolução dentro de seu domínio. Por isso se torna importante a crítica de arte como uma forma de se deter nos objetos assumidamente derivados, produzidos, não naturais. As obras de arte são objetos privilegiados para o crítico não por possibilitar um contato mais imediato com a realidade, mas justamente por ostentarem, através da forma, o próprio processo da mediação.

A forma atesta o resultado de um confronto com o mundo objetivo, a formulação de uma percepção temporal própria que nasce desse confronto, que não se reduz à mera facticidade do real, mas aponta nele as suas tensões imanentes. O que é dado imediatamente aos sentidos é apenas uma configuração contingente que, longe de fornecer o todo do processo social, paralisa-o em imagem petrificada de destino. A crítica materialista busca tirar desse todo as expressões múltiplas que neguem a realidade do sempre existente, garantida por quem detém o poder de

³⁰⁶ "Marx abole a distinção metafísica entre *animal* e *ratio*, entre natureza e cultura, entre matéria e forma para afirmar que, na práxis, a animalidade é humanidade, a natureza é cultura, a matéria é a forma. Sendo assim, a relação entre estrutura e superestrutura não pode ser de determinação causal nem de mediação dialética, mas de *identidade imediata*... Verdadeiro materialismo é somente aquele que suprime radicalmente esta separação e não vê jamais na realidade histórica concreta a soma de uma estrutura e de uma superestrutura, mas a unidade imediata dos dois termos na práxis." AGAMBEN, Giorgio. "O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin." In: *Infância e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, 144-145.

controlar os meios de produção material. Para as obras de arte, isso implica ressaltar o esforço presente nelas de formulação de outra temporalidade possível, livre do tempo sempre "contemporâneo", "simultâneo", do destino. Os gregos não estão mais perto das origens do que nós, e sua arte não é expressão da realidade primordial, e nem mesma expressão imediata da realidade grega como tal, mas formulação que se volta contra qualquer realidade factual em favor de uma ideal, visível apenas através da aparição sensível das próprias obras.

A obra se torna, pela crítica, não somente expressão da facticidade histórica, mas principalmente revolta contra ela e sua pretensão de se afirmar como a única realidade verdadeiramente existente. O que este trabalho tentou mostrar foi, no teatro grego e no barroco, essa revolta contra a facticidade, independentemente de ser ela tematizada ou não, como algo que ainda espera sua redenção definitiva. Quando o processo histórico já não permite mais nenhuma ilusão de realização da felicidade, Benjamin aponta para a necessidade de crítica dos próprios fundamentos desse processo, como algo que já esteve desde sempre sujeito à ordem mítica, como ostentação de sua aparência enganosa.

Bibliografia:

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

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

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

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

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

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

_____. "Destino e caráter" In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

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

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

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. "Para a crítica da violência" In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. "Sobre o conceito de história" In: *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BHABHA, Homi. "DissemiNação: O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna" In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRADLEY, A. C. *Tragédia shakespeareana*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG
- _____. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1977.
- DE ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Paris: Quadrige, 2012.
- ÉSQUILO, *Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011
- _____. *Coéforas*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *Eumênides*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural*. Tradução de Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino. São Paulo: Loyola, 2007.
- _____. *Cursos de estética, v. 4*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KANTOROWICZ, Ernst. *Os Dois Corpos do Rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KITTO, H. D. F. *Tragédia grega*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1972.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz, *Saturn and melancholy*. Nendeln: Kraus, 1979.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LE GOFF, Jacques & TRUONG, Nicolas. *Uma História do Corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LUKÁCS, Georg. "Metafísica da tragédia" In: *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética materialista*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- _____. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MIOLA, Robert. *Shakespeare and Classical Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- REINHARDT, Karl. *Eschyle, Euripide*. Paris: Minuit, 1972.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. London: Benj. Motte, 1709.
- ROSENZWEIG, Franz. *The Star of Redemption*. Boston: Beacon Press, 1971.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Rei Lear*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- SKINNER, Quentin. "Una genealogía del estado moderno" In: *Estudios públicos*, nº 118.
- SNELL, Bruno. *The Discovery of the Mind*. Translated by T. G. Rosenmeyer. New York: Dover Publications, 1982.
- STEINER, George. *The Death of Tragedy*. New York: Open Road Media, 2013.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TORRANO, Jaa. "A Deusa Rixa na tragédia *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo" In: *ÉSQUILO. Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- WARBURG, Aby. "A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero" In: *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Anexo: Emblema "História" no livro *Iconologia*, de Cesare Ripa.

