

“Ser ou não ser”: a melancolia e a representação pública do poder na *Origem do drama barroco alemão*

Fernando de Moraes Barros*

Resumo: Trata-se de levar a cabo uma caracterização geral do conceito de melancolia na *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin para, a partir de uma reflexão acerca da representação pública do poder, revelar os principais elementos que cruzam e constituem a imagem do Príncipe melancólico, mormente representado pela figura de Hamlet.

Palavras-chave: melancolia – luto – drama barroco – Hamlet .

*Rest,
rest perturbed spirit.*
William Shakespeare, *Hamlet*, I.v.

Esquadrinhar a figura do Príncipe melancólico à luz do registro teórico do *Trauerspiel*¹ é, a rigor, um exercício áspero de reflexão. Implicando adentrar por cenários fúnebres e defrontar-se com a visão barroca da história na qual o girar ininterrupto da roda da fortuna movimentava os acontecimentos, tal tarefa só é dada ao pensador visceralmente versado. Cumpre, não raro, renunciar à candura rústica de caracterizar a compreensão religiosa do existir única e exclusivamente do ponto de vista ontoteológico para, a partir de um contramovimento reflexivo, desistir de considerá-la como algo essencialmente diferente das apreciações valorativas que atravessam

* Doutorando no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e bolsista do CNPq. E-mail: frbarros@usp.br.

e condicionam o inteiro universo da política. Não para fazer coro com a escatologia do presente ou derivar as atribuições sociais com base em um princípio transcendente que, derramando-se sobre a efetividade, possa justificar o nosso agir; mas, de maneira bem diferente, remeter os chamados afazeres mundanos e o círculo dos sentimentos religiosos a uma só instância: a da imanência – esfera que, salvo por artimanhas teórico-especulativas, não pode ser afugentada. Tal é, em linhas gerais, o ângulo de visão adotado por Walter Benjamin em suas perambulações pelo dobradiço palco da política barroca: “No drama barroco, nem o monarca nem os mártires escapam à imanência” (Benjamin I, p.91). Em vez de uma teoria política *stricto sensu* e de uma sublevação das circunvizinhanças sacerdotais, é-nos proposta uma supressão total das distâncias.

Não por acaso, ao perscrutar o terreno no qual o Príncipe melancólico cresceu e fortificou-se enquanto peça-chave do *Trauerspiel*, Benjamin lembra que os grandes dramaturgos alemães do barroco eram luteranos e que “o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia” (*id., ibid.*, p.161). Ora, segundo a perspectiva consolidada pelo luteranismo, ao humilde homem gregário restava apenas ser fiel às injunções imediatas das “coisas pequenas” e “viver com retidão”, entretantes, aquele que procurava um sentido mais profundo no seio de seu próprio existir encontrava-se fatalmente eivado de disposições melancólicas. *Taedium vitae*, portanto: distribuição exclusiva do tempo entre o sono e a lamentação. E, a propósito da doutrina negadora das “boas obras” e sua íntima ligação com a submissão do indivíduo ao destino, o filósofo alemão escreve: “Naquela reação excessiva que, em última análise, excluía as boas obras como tais, e não apenas seu poder de determinar o mérito e de servir como expiação, manifestava-se um elemento de paganismo germânico e uma crença sombria na sujeição do homem ao destino” (*id., ibid.*, p.162). Num mundo onde não há distinções efetivas entre as ações humanas e tampouco eleições nitidamente pessoais quanto à justificação do sentir, todas as atividades se apresentam inautênticas e, nessa medida, notadamente vazias: “As ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio” (*id., ibidem*). É justamente nesse quadro prenhe de afasia que surge, pois, a figura enigmática do Príncipe, daquele que, possuidor do olhar melancóli-

co, é tomado como o enlutado *par excellence*. Ou seja: consternado, escurecido, envolvido em sua escuridão e enredado nas trevas de outrem.

E, na tentativa de explicitar legitimamente aquilo que absorve e envolve tão intensamente o soberano, Benjamin escreve: “O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter desse mundo uma satisfação enigmática” (*id.*, *ibidem*). Movimento instigante, sem dúvida. Atitude motriz que se revela, à primeira vista, como re-ação, ou seja, como tentativa de fazer retornar o interesse pelo mundo externo visando a novos investimentos. Mas a idéia de ressentimento ocasionaria, aqui, um juízo um tanto apressado – o diagnóstico diferencial é mais complexo. No entender de Benjamin, parece mesmo estranho que no drama barroco o enlutado possa resignar-se à perda do objeto com o qual se identificava. Reage-se, como num reflexo motor, à constituição objetiva do mundo, mas as representações destinam-se a “um sentimento dissociado do sujeito empírico e vinculado por um nexo interno à plenitude do objeto” (*id.*, *ibid.*, p. 163). Enigmática relação: o sentimento permanece vinculado por um liame interno à plenitude do objeto que, por sua vez, assume uma característica apriorística. Nesse vínculo, o sentimento se acha desgarrado e a representação do objeto apriorístico constitui, por assim dizer, a sua própria fenomenologia. O que se vê, no fundo, é a introjeção do objeto no próprio “eu” (*Ich*), como algo que está nele e, por conseguinte, que faz parte dele. Eis a meditação (*meditatio*), a reflexão profunda e reguladora, ou, se não for afirmar mais do que o necessário, o sono magnético que evidencia a atividade do Príncipe enlutado: “Na via para o objeto – ou melhor, dentro do próprio objeto – essa intenção avança tão lenta e tão lenta e tão solenemente como as procissões dos governantes” (*id.*, *ibidem*).

A dificuldade que se encontra é o fato de que o sentimento melancólico – do governante, no caso – vem à tona como uma relação expressa em termos de sujeito-objeto, mas que, em realidade, implica a dissolução desta oposição. Destarte, o sentimento melancolicamente determinado não deve ser encarado simplesmente como uma afetividade subjetiva diante, digamos, de uma objetividade provocante. E, um saber construído a partir da exposição do objeto lutuoso deverá inevitavelmente abandonar a idéia de melancolia como relação de distância ou proximidade com o objeto. Pois,

o saber próprio da fenomenologia do objeto lutuoso se dá num processo de intensificação permanente no qual a melancolia se encontra abismada em seu próprio objeto: “Pois enquanto na esfera da afetividade não raro a relação entre a intenção e seu objeto experimentam uma alternância entre a atração e a repulsão, o luto é capaz de intensificar e aprofundar continuamente sua intenção” (*id.*, *ibidem*). Auto-absorção e intenção, como se vê, não apenas irão rimar no quadro descerrado por Benjamin. O Príncipe barroco começa, pois, a mostrar seu grave rosto e os estados internos de tensão daquele que “representa a história” (cf. *id.*, *ibid.*, p. 88) mostram-se iguais às suas intranquílias ambições de impedir as revoltas ou as catástrofes: gigantes.

Mas é ainda sob o influxo do estoicismo que as condições propícias ao Príncipe enlutado ganham relevo no drama barroco, pois, atribuindo grande importância à desolação e ao amortecimento dos afetos, a prática estoica tratou de fixar e estreitar ainda mais, para a radicalidade da caracterização em questão, o vínculo entre a apatia e a melancolia. Agora é o próprio corpo que está por um triz: “O amortecimento dos afetos, e a drenagem para o exterior do fluxo vital responsável pela presença no corpo desses afetos, pode transformar a distância entre o sujeito e o mundo numa alienação com relação ao próprio corpo” (*id.*, *ibid.*, p. 164). Doravante – isto é, valendo-se da despersonalização e da indiferença aos móveis sensíveis –, as coisas mais insignificantes insinuam-se como signos de uma sabedoria algo misteriosa. Não por um acaso, é referindo-se à apatia que Benjamin aponta para o contexto notadamente fecundo no qual a *Melancolia* de Albert Dürer se inscreve: “Essa gravura antecipa sob vários aspectos o barroco. Nela, o saber obtido pela ruminação e a ciência obtida pela pesquisa se fundiram tão intimamente como no homem do Barroco” (*id.*, *ibid.*). Sob o influxo da apatia, os utensílios da vida ativa representados na obra de Dürer não possuem qualquer serventia e surgem, desde logo, como referência ao incansável ato de reflexão, como objetos da meditação que, exaustivamente, cruza e põe em marcha a própria condição melancólica. Uma vez mais, as distâncias são encurtadas – no caso, entre os utensílios da vida prática e a sabedoria monumental. A condição patológica do Príncipe, porém, só tende a se alargar...

Mas, acalmo-nos. A análise do pensador alemão não se detém apenas na descrição geral do luto ou da apatia e, ao perscrutar o âmbito no

qual a melancolia espera dormir, ele acredita encontrar um paradigma. Se isto parece não estar totalmente claro é porque sua argumentação não obedece à linearidade rigorosamente discursiva dos sistemas filosóficos e tampouco se fia nos acalentados valores tradicionalistas. Benjamin, de sua parte, procura mostrar a função histórica das disposições melancólicas e revela que, sob a fachada constitutiva dos dramas teatrais, existe a atuação de um mecanismo engendrador mais decisivo: a representação pública do poder. A ser assim, é possível dizer que a exibição da melancolia como luto é, de ponta a ponta, ordenada a serviço da política, ou seja, como a própria expressão do pessimismo oficial. Eis, pois, a frase lapidar que se aguardava: “O príncipe é o paradigma do melancólico” (*id., ibid.*, p.165).

Que se tenha diante dos olhos, agora, mais detidamente, o *tópos* da melancolia no drama barroco. Personagem central das tramas, o Príncipe parece orbitar em torno de dois extremos. A fim de dar conta das situações externas e implantar um reino estável, ele precisa lançar mão de poderes ditatoriais; no entanto, ao encarnar a lei da criatura e a sujeição à morte, ele é inevitavelmente levado a acatar a própria condição de mártir. Tomando ambas as condições sobre os ombros, deixa-se tomar como a exceção das exceções: vive tanto o drama dos estados internos de tensão como a dramaticidade consoante à situação externa do soberano. Sim, trata-se de um tirano: “A teoria da soberania, considerando exemplar o caso especial em que o Príncipe assume poderes ditatoriais, quase nos obriga a completar o retrato do soberano, investindo-o com os traços do tirano” (*id., ibid.*, p.93). Há que se pôr em tela, porém, que “nada ilustra melhor a fragilidade da criatura que o fato de que também ele [o Príncipe] esteja sujeito a essa fragilidade” (*id., ibid.*, p.165). Benjamin pode, então, lançar a sentença lapidar: “Para o Barroco, o tirano e o mártir são as faces de Jânus do monarca. São as manifestações, necessariamente extremas, da condição principesca” (*id., ibid.*, p.93).

E atenção aqui! A figura do Príncipe – sobretudo, como mártir – deixa entrever a própria concepção barroca da história. Trata-se da vida do homem criado, do homem como criatura, como ser natural e, portanto, sujeito ao curso multifário das forças naturais e ao próprio destino. Sua fragilidade é haurida da própria desproporção entre o estatuto de sua dignidade hierárquica e a condição intratável de todo ser criado. E, diferentemente

da tragédia antiga, o drama barroco – doravante duplamente dramático – exprime um significado no qual a morte e os infortúnios do soberano não são indicativos de um destino individual, mas apenas a prova mais extrema do desamparo e da impotência da criatura humana. Aqui, o destino é onipotente e a morte é a própria sujeição da criatura à ordem da natureza. Que se afirme, então: o destino do Príncipe jamais poderia ser representado pelas *moíras*, as três deusas (Cloto, Láquesis e Átropos) que fiam e rompem o fio da vida do herói trágico, pois sua sorte está, de maneira incomparavelmente mais chã, ligada às experiências transitórias que perpassam o próprio palco do poderio do mundo. “Como figura da vida trágica,” – escreve Benjamin – “a morte é um destino individual; no drama barroco, ela aparece muitas vezes como um destino coletivo, como se convocasse todos os participantes ao tribunal supremo” (*id.*, *ibid.*, p.159). Se, por um lado, o Príncipe fracassa como criatura, por outro, fracassa como governante que atua em nome da humanidade histórica e, nesse sentido, “sua queda é também um julgamento, que atinge os próprios súditos” (*id.*, *ibid.*, p.95).

É bem verdade que o filósofo retoma ainda, nesse mesmo trilha, outros temas ligados à melancolia. A esse propósito, cuida de lembrar a remissão fisiológica que via a causa da melancolia no excesso de um elemento denominado “bilis negra”, procura pôr em evidência o conceito de melancolia vinculado à genialidade e à loucura descrito por Aristóteles, conta sublinhar a concepção segundo qual a melancolia está associada às qualidades proféticas, espera oferecer uma descrição detalhada acerca da estreita ligação entre a teoria da melancolia e a doutrina das influências astrais – que, mediante Saturno, nutre e ordena as atividades melancólicas – e, como se não bastasse, também trata de apontar para o desfile das alegorias barrocas do cão (“faro e perseverança”) e da pedra (“a inércia do coração”, “a traição”, “a contemplação”). Mas tal é a pergunta: seria possível que todas as imagens do representante do poder e das disposições afetivas melancólicas convergissem num só ponto? Sem dúvida. No entender de Benjamin, Hamlet é a expressão mais perfeita do Príncipe melancólico, haja vista que, nesta personagem, a melancolia encontra a si mesma e atinge, cabe aqui frisar, o vértice de seu autoconhecimento e o cume de sua consistência. Hamlet é, enfim, a unidade epistêmica da análise acerca da melancolia principesca: “Pelo menos uma vez a época logrou conjurar a figu-

ra humana correspondente à dicotomia entre iluminação neo-antiga e a medieval, na qual o barroco via o melancólico. Mas não foi a Alemanha que conseguiu esse resultado. Foi a Inglaterra, com *Hamlet*" (*id., ibid.*, p.179).

Ora, se a influência de Saturno deixa as pessoas apáticas, indecisas e lentas, a hesitação de Hamlet expressa a própria *acedia* saturnina. Todavia, sua *acedia* não deve ser entendida sob o mero signo da preguiça, já que ela diz respeito mais propriamente a uma vida vã e sem sentido, ou, melhor dizendo, uma vida na qual a tristeza angustiada e o desespero nauseante estão, letal e letargicamente, sempre presentes. Ele hesita porque opera na fronteira de dois mundos extremados e, por isso mesmo, sintetiza e representa a condição de todo Príncipe. Ele é o responsável pelas atitudes decisórias, e, no entanto, revela-se visivelmente incapaz de dar conta de qualquer deliberação. Numa palavra: ele age quando é necessário pensar e pensa quando se trata de agir. Seu comportamento é, a ser assim, indicativo de que a teoria e a prática dificilmente comungam a mesma experiência. É mesmo possível dizer, sob tal perspectiva, que esse titubear entre duas soleiras, o "ser ou não ser" hamletiano, é a persistência entre dois abismos que invalidam, ou, antes ainda, descentralizam o sujeito em termos de sua efetividade identitária. O sujeito não apenas cede terreno para outras injunções; termina, de modo mais radical, por ser anulado, desatendido, desarmado pelos infinitos que o acantoam. Daí ser possível afirmar – sem qualquer hesitação: "ser ou não ser – eis a questão do pensamento do *sublime*" (Olgária 7, p.142). Sublime, a flutuação hamletiana encerra o sentimento das forças que ultrapassam o próprio homem e, nessas condições, coloca-se para além dos horizontes da razão discursiva e do esforço pessoal. A vida mesma termina por se tornar, aqui, no objeto de luto e só *nela* a melancolia poderá dissolver-se – sentando-se em seu próprio colo e confrontando-se consigo mesma. O resto é silêncio: "Pois tudo o que não foi vivido sucumbe inexoravelmente nesse espaço, em que a voz da sabedoria é ilusória como a de um espectro" (Benjamin 1, p.180).

Ora, é próprio do mundo de Hamlet recusar a via da conciliação e, de um modo geral, as coisas que rodeiam o "Príncipe do pensamento especulativo" não estão distribuídas e dispostas de maneira rigorosamente ordenada. O que se vê é o descentramento e não a idéia de *lugar natural*. Há que se notar, a esse respeito, que o universo hamletiano decerto não

obedece a uma *dýnamis* segundo a qual a matéria, ao passar da potência ao ato, busca naturalmente sua posição conveniente no mundo, mas ao fluxo e refluxo de uma flutuação que opera entre os limiares infinitamente estendidos do “ser ou não ser”, do agir ou não agir. Enfim, trata-se de um mundo inconstante no qual o Príncipe se vê abandonado, seja ao poder da influência de Saturno ou até mesmo ao saber inescrupuloso do cortesão que pode ser mobilizado contra o seu reinado. Hamlet morre com uma espada envenenada e, no fundo, assim o deseja: “Ele quer morrer por obra do acaso, e quando os adereços cênicos se agrupam em torno dele, seu amo e senhor, transpõe no final desse drama barroco o drama do destino, como algo que ele inclui e transcende” (*id., ibid.*, p.160).

Muito bem. Mas, a fim de elucidar a problemática hamletiana com mais acuidade, seria o caso de lembrar o elementar da trama elaborada por Shakespeare e trazer à tona as hesitações de Hamlet, isto é, as próprias marcas deixadas pelo comportamento daquele que, tendo a responsabilidade de decidir, “revela-se, na primeira oportunidade, quase inteiramente incapacitado para fazê-lo” (*id., ibid.*, p.94). Vê-se, então, que Claudius, o Rei da Dinamarca, é um eficiente administrador e possui uma forte aptidão para não deixar que as memórias do passado interfiram, digamos, nos procedimentos futuros. Hamlet, ao contrário, é a figura do pessimismo oficial e está instruído para jamais deixar que o passado seja esquecido. Claudius matou seu irmão e Hamlet, por sua vez, possui a missão de vingar o assassinato de seu pai. O Príncipe, porém, mostra-se incapaz de levar a cabo sua tarefa e a sombria indolência de sua alma, influenciada pelo espírito de seu pai, indica que as ações corruptas do mundo mortal estão integradas ao mundo eterno – e, a ser assim, que não existe uma instância incorruptivelmente transfiguradora apta a consolar seu luto. A transcendência, quando aparece, adquire uma forma fictícia e o próprio espírito que assume a forma do pai de Hamlet apresenta-se como algo da ordem do ilusório. O estatuto da voz que Hamlet escuta é, do começo ao fim da trama, incerto. Perguntamos, então: qual é o estatuto do fantasma que clama por vingança? Seria um emissário dos céus ou um falso espírito maligno? Talvez, apenas o espírito rancoroso de um Rei que fora trapaceado. Seja qual for a resposta, é este espírito que traz à baila a tarefa vingativa de Hamlet e que, por sua

vez, também implica um assassinato. Nesse sentido, às hesitações de Hamlet acrescenta-se ainda um dilema ético: matar ou não matar.

Aí está o impasse que deve mostrar-nos as pistas e fazer-nos desconfiar de onde pode vir o vacilo, a indecisão. É, pois, no final do segundo ato que a incerteza de Hamlet ganha finalmente relevo: “O espírito que vi talvez seja um demônio, pois o demônio tem poder para assumir aspecto sedutor: talvez se prevaleça desta melancolia e deste abatimento, já que tem força sobre os espíritos assim, para iludindo-me, levar-me à perdição” (Shakespeare 9, p. 100).

Ora, o paradoxo no qual Hamlet se encontra também poderia ser descrito pelo problema analisado por Kierkegaard em *Temor e Tremor*. Nessa obra, o pensador dinamarquês lembra – com outros objetivos, é claro – que Abraão acreditou ter escutado Deus e, em obediência, preparou-se para matar seu filho. Trata-se, em última análise, de uma aposta, ou, melhor dizendo, da idéia de considerar aquilo que se escuta como algo verdadeiramente absoluto mesmo sem a evidência ou a prova de sua incondicionalidade franqueadora. Isaac não foi morto, mas, no entanto, Abraão estava preparado para matá-lo. Desnecessário dizer que é outro o desfecho hamletiano. Sem nenhum *deus ex machina* capaz de soterrar sua indecisão, Hamlet insinua-se numa aposta em que ele tem tudo a perder.

Outra referência pode ser encontrada na obra de Lucien Goldman. Em *Le dieu caché*, o crítico francês oferece uma análise na qual a posição de Hamlet parece encaixar-se de maneira apropriada. Em sua investigação, o herói é aquele busca direções autênticas e objetivamente absolutas para governar suas ações, mas, no entanto, o deus que ele procura e em cuja existência ele ousa acreditar está irremediavelmente escondido. Sua voz é distorcida e pouco audível, sua orientação e seus mandamentos nunca são claramente discerníveis. Em *Hamlet*, as diretrizes absolutas que poderiam orientar as ações do herói também não estão presentes de maneira óbvia e, nessa medida, a falta de deliberação deita raízes profundas no solo sôfrego de seu agir e pensar. Hamlet, como se sabe, sai da entrevista com o espectro decidido a executar imediatamente a ordem que lhe foi dada, o mesmo é dizer, matar Cláudio. Entretanto, passam-se os dias e a ação não é levada a efeito. O Príncipe simplesmente não se decide, vacila, trasteja, embaraça-se, tropeça, finge-se de louco, enfim, sempre adiando o momento decisivo.

Mas, à diferença do herói trágico que, encarando o drama da morte, termina por entregar seu nome à posteridade, o Príncipe barroco não tem, ao fim e ao cabo, a mesma chance de resolução – quer dizer, um momento de completudo no qual realizará *tudo* o seu destino. Ele não espera, pois, conquistar a imortalidade por meio de uma ação exemplar. A morte é, para ele, um apelo, um martírio. Não se dá a céu aberto, mas à noite – tendo como ribalta a própria a escuridão.

Mas voltemos ao fio do drama. Shakespeare retrata, em *Hamlet*, uma pessoa em cuja visão o mundo exterior e seus objetos se apresentam de maneira nebulosa, sem interesse em si mesmos, que começam a ganhar interesse somente ao serem refletidos no espelho da própria mente. O que se vê – nunca é demais insistir – é uma hesitação infundável, um constante apelo da mente a agir, e, ao mesmo tempo, uma fuga igualmente constante da ação. É comum ver a personagem central da obra recriminando sua atitude, sobretudo, por negligência e *acedia*. Entrementes, toda energia da sua resolução evapora-se nestas recriminações incessantes – esgota-se, digamos, por não se efetivar. Pode-se dizer, aliás, que é com a mesma energia que deveria alimentar sua ação que Hamlet critica a si mesmo, isto é, atacando-se em vez de atacar o objeto. Falta-lhe, na capacidade de agir, aquilo que lhe sobra na capacidade de sentir e raciocinar. Absorto na solidão de seu mundo interno e aberto às influências labirínticas sua retorcida alma, desinteressa-se dos outros e da vida mesma.

À guisa de conclusão, porém, cumpre sublinhar que a catástrofe do Príncipe melancólico não está propriamente em algum lugar do passado ou do futuro: ela é atual, existencial. Impera, aqui, o duro pesar do indicativo e não o projetional pretérito do futuro – que, geralmente, integra as co-significações das doenças imaginárias e as malhas do ressentimento. A melancolia hamletiana expressa a própria dificuldade de se afirmar a ação e, conseqüentemente, a própria existência. Por isso, a vida de Hamlet é inteiramente vã e sem sentido: ele “é e não é”, “crê e não crê”. Sem a evidência dos signos absolutos ou de uma bússola norteadora em direção a um centro fixo, todas as coisas caem no vazio onde nada pode sustentá-las ou guiá-las. Como poderia ele, afinal de contas, adquirir domínio sobre si e os outros? Com base num equilíbrio eternamente instável, talvez. Mas, com isso, já estamos há anos-luz da franja de significações que se tornou atuan-

te no moderno universo político. Penetramos numa subjetividade onde, de fato, não somos mais os senhores absolutos do desenvolvimento de nosso próprio pensar. Em suma: na agonística comarca da política atinente ao sentimento do sublime. Aquela que precisa e quer encarar:

“a consciência como uma espécie de vácuo, um nada, no centro do ser” (Frye 4, p.127).

Abstract: It aims at characterizing the concept of melancholy within Walter Benjamin's *Trauerspiel* and reveal, through a reflection on the public representation of power, the most important elements that cross and form the image of the melancholic Prince, commonly represented by the figure of Hamlet.

Key-words: melancholy – mourning – *Trauerspiel* – Hamlet.

NOTAS

¹ Interrogada em sua plasticidade, a palavra poderia ser legitimamente exposta da seguinte forma: *Trauer*, luto e *Spiel*, jogo, espetáculo, festa, folguedo. “Jogo lutuoso”, portanto. Mas, tendo em vista peculiaridade e, em boa medida, a fortuna crítica que parece orbitar em torno desta palavra, convém colocar em tela – mesmo que resumidamente – suas principais franjas de significação. O *Trauerspiel*, à diferença de *Tragödie*, não se acha, ao menos em princípio, enraizado na ambiência descerrada pelo mito. Deita, ao contrário, suas raízes no solo da história. Ou, melhor dizendo, é da *historicidade* mesma, com todas as suas implicações político-morais e figurinos retroativos, que o termo espera haurir sua forma e seu conteúdo. Abismado num contra-movimento teórico-especulativo, o dramaturgo do barroco – alegorista e historiógrafo por excelência – conta, por meio das personagens que anima, celebrar o caráter imanentista da existência mesmo lá onde esta se desenrola no mais fundo tormento. “Mundano”, seu palco apresenta, antes de mais nada, o composto inelutavelmente paradoxal do “tirano-mártir”, isto é, do príncipe que *tem* de encarnar a miséria antinente à vontade absoluta e, ao mesmo tempo, a angústia de quem é por ela vitimado – ele mesmo, no fundo. *Persona* emblemática, ele recolhe sobre si, pois, ambos os atributos: o de vítima e de algoz. Quanto à tradução de *Trauerspiel* por “drama barroco”, tal como surge no título do presente artigo, vale aquilo que o tradutor brasileiro escreve: “Um tanto a contragosto, optei por *drama barroco*. Essa solução deixa a desejar, porque Benjamin se refere ocasionalmente a *Trauerspiele* pós-barrocos. Mas é defensável do ponto de vista pragmático, porque para Benjamin o *Trauerspiel* como gênero nasceu efetivamente no período barroco, e é ao drama deste período, e de nenhum outro, que o livro é consagrado” (Benjamin 1, p. 9).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.
2. COYLE, Martin (org.). *Hamlet*. Londres, Macmillan, 1992.
3. FRAGASSO, Lucas. "Crítica y melancolia". In: *Sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993.
4. FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo, Edusp, 1992.
5. GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Paris, Gallimard, 1959.
6. KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Temor e tremor*. Tradução de Maria José Marinho. Col. "Os Pensadores". São Paulo, Abril Cultural, 1984.
7. MATOS, Olgária. C. F. *O Iluminismo Visionário*. São Paulo, Brasilense, 1991.
8. _____. *Os Arcanos do inteiramente outro*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
9. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Abril Cultural, 1976.