

O DRAMA BARROCO ALEMÃO E A MELANCOLIA: O ESTADO DE EXCEÇÃO DA ALMA

Michel Amary Neto

RESUMO

Esse ensaio se propõe a demonstrar a relação do tema da melancolia com o conceito de estado de exceção na obra *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin. Para isso, em primeiro lugar passamos por uma contextualização histórica do problema da melancolia na literatura grega e mitologia romana, apresentando os signos e as atribuições que a ela se vinculam. Depois, tratamos da mudança de paradigma moral de origem teológica protestante como fundadora de uma mentalidade racionalista que orientará a filosofia do século XVII e sua forma de lidar com a melancolia. Por fim apresentamos, na cisão teórica do soberano barroco, como a melancolia se apresenta como um estado de exceção terreno e da alma.

Palavras-chaves: Benjamin. Melancolia. Barroco Alemão. Estado de Exceção. Saturno

THE GERMAN TRAGIC DRAMA AND THE MELANCHOLY: THE STATE OF EXCEPTION OF SOUL

ABSTRACT

This essay proposes to demonstrate the relation of the theme of melancholy with the concept of a state of exception in the work "The Origin of German Tragic Drama" of Walter Benjamin. For this, we first went through a historical contextualization of the problem of melancholy in Greek literature and Roman mythology, presenting the signs and assignments that bind to it. Then we dealt with the moral paradigm of Protestant theological origin as the founder of a rationalist mindset that would guide the 17th century philosophy and its way of dealing with melancholy. Finally, we present, in the theoretical division of the Tragic Drama, sovereign, as melancholy presents itself as a state of earthly exception and of the soul.

Keywords: Benjamin. Melancholy. German Tragic Drama. State of Exception. Saturn.

“A alma nada encontra em si que a satisfaça. Quando pensa em si, não há nada que não a aflija. Isso obriga-a a sair de si e procurar, na aplicação das coisas exteriores, perder a recordação de seu verdadeiro estado. A sua alegria consiste nesse esquecimento; e basta, para a entristecer, forçá-la a ver-se e estar consigo mesmo” (PASCAL, Pensamentos, Artigo XXI)

1 O astro da revolução mais lenta: do panorama histórico ao problema.

Aristóteles costumava dizer que “o ser se diz em muitos significados” (ARISTÓTELES, 2002, 1003a33), mas ninguém confirma melhor essa tese ontológica do que o ser melancólico. Entre os desvarios e estabilidade de humor que vai do riso satírico à tristeza profunda em uma mesma pessoa, a difícil definição de melancolia é acompanhada pela pluralidade de sentidos que essa palavra acumulou durante séculos de investigação. Por mais que atualmente a melancolia seja reconhecida como um problema da medicina, ligada à depressão e à ansiedade, como quase a totalidade das doenças que conhecemos, ela também foi sentida e sofrida muito antes de dispormos um tratamento médico adequado para a sua patologia. Não é de se estranhar que, por carregar um componente psicológico que se somatiza em sintomas físicos, o processo de seu conhecimento pela ciência foi precedido por inúmeras descrições deste estado de alma (associado as substâncias naturais do corpo; aos astros dos céus, à um estado de ânimo transitório e nostálgico), tornando-se uma questão também para literatos, artistas e filósofos. A objetividade fria com que hoje os jalecos brancos nos empurram antidepressivos, naturalizando a melancolia como uma doença fisiológica, capaz de ser remediada com um alteração químico-biológica do cérebro, não é capaz de esconder que ela também é uma patologia da civilização¹. O domínio cientificista sobre os discursos referentes a melancolia contrasta com um estado de alma puramente humano narrada por mitos, vivida na coragem desmedida dos heróis; contada por livros, sentida na ironia sublime dos poetas; explicada pela razão e revertida em pensamento, refletida na solidão dos filósofos. É essa história,

¹ Jean-Jacques Rousseau destaca a separação que a reflexão mantém com a história natural, considerando a melancolia não só fisiológica, como uma doença da civilização: “Se (a natureza) nos destinou a sermos saudáveis, quase ousa garantir que o estado de reflexão é um estado antinatural, e que o homem que medita é um animal depravado” (ROUSSEAU apud STAROBINSKI, 2016, 135)

de que pouco se fala na cientificidade melancólica de nosso tempo, que nos interessa. Mesmo que, sem a manipulação de remédios, ela não nos forneça uma pretensão objetiva de cura, devemos percorrê-la nesse exame a fim de formar e delimitar nossa dimensão teórica sobre o problema da melancolia que devemos enfrentar aqui. Mas, não nos antecipemos.

No esplendoroso trabalho *A tinta da melancolia*, Jean Starobinski traça a história cultural desse ânimo que nos ajuda muito na compreensão da melancolia como aqui queremos tratar, como um diagnóstico filosófico da modernidade, medido pelos termômetros da literatura e do teatro barroco alemão. A história da melancolia humana certamente deriva de muito mais tempo, mas como quase tudo em nosso mundo ocidental. Tem seus primeiros registros na Grécia Antiga. Com Homero é que conhecemos a dor de Belerofonte que, em sua jornada de herói, acreditou-se imortal e tentou escalar o Monte Olimpo montado em Pégaso, ofendendo os deuses e despertando suas iras. Assim, cantam as musas o seu sofrimento melancólico:

Objeto de ódio dos deuses
Ele vagava só na planície de Aleia,
O coração devorado de tristeza,
Evitando o vestígio dos homens
(HOMERO apud STAROBISKI, 2016,18)

A tristeza e a antissociabilidade aparecem como traços característicos do melancólico. Todavia, a explicação de seu exílio pessoal não vem acompanhada de um descompasso de um fator psicológico em relação ao corpo social, um descontentamento subjetivo com a sociedade que o cerca, mas sim relacionada a visão mítica religiosa de mundo em que se está inserido, a percepção imaginária dos mecanismos de funcionamento sociais da Grécia Homérica. A justificação de seu autoexílio é um decreto divino.

Os deuses, em seu conjunto, acham bom perseguir. Belerofonte: o herói, que soube tão bem resistir às perseguições dos homens, não tem estatura para combater o ódio dos deuses. E quem persegue a hostilidade universal dos olímpianos já não tem gosto nos encontros humanos. Eis algo que deve reter nossa atenção: no mundo homérico, tudo se passa como se a comunicação do homem com seus semelhantes, como se a retidão de seu caminho, precisassem de uma garantia divina. Quando esse favor é recusado pelo conjunto dos deuses, o homem é condenado à solidão, à tristeza (STAROBINSKI, 19)

Com isso, nesse primeiro momento, a melancolia do herói homérico está diretamente relacionada à imposição do exílio. Como nesse mundo, a interpretação da vontade dos deuses é a chancela de legitimação de todas as relações sociais, o herói não tem alternativa a não ser se exilar. Ao despertar a ira dos deuses está cessada a possibilidade de diálogo com os homens, fecha-se de imediato todas as relações sociais porque se de um lado seus concidadãos não querem sofrer do mesmo destino, por outro, ao herói, que pouco tem a perder em sua solidão, ainda resta a esperança de um dia apaziguar os sentimentos dos deuses e curar sua melancolia. “Para se libertar de sua negra tristeza, o melancólico não tem outro recurso além de esperar se reconciliar com o retorno da benevolência divina. Antes que ele possa dirigir a palavra aos homens, é preciso que uma divindade lhe devolva a indulgência do que foi destituído” (idem, *ibidem*). A melancolia de Belerofonte tem origem divina e apenas pela vontade caprichosa dos deuses ela pode passar.

Mas, nem mesmo os deuses estão livres do mesmo mal de Belerofonte. É na reinterpretção da mitologia romana que encontramos a melancolia subir aos céus e agir sobre a existência de um Deus. A ambiguidade dos deuses que ora são benevolentes, ora são temidos, recaí, para os gregos, de forma extremamente melancólica, sobre Cronos, o senhor da Idade do Ouro, onde os homens viviam a abundância da colheita e da felicidade. Ao mesmo tempo, é expressão da tristeza ao ser destronado, venerado pela inteligência suprema, o deus da sabedoria é vencido por uma astúcia simplória; pai dos deuses e devorador de seus filhos, está condenado à infertilidade; Cronos foi destronado por Zeus e exilado à solidão nos confins da terra, preso ao Tártaro, tornando-se o deus da morte e dos mortos. Um deus que foi destituído de seu trono por sua própria criação após governar a época dourada, que foi condenado à solidão do exílio no subsolo da terra e nos abismos do mar, onde ninguém mais chega, tendo por companhia apenas os mortos, torna-se de fato um melancólico em sua versão latina, onde Cronos vira Saturno, o planeta que ficou, para a história, associado à melancolia. Em sua apropriação dos mitos gregos, os romanos destituíram os traços ambíguos e negativos de Cronos, ressaltando sua benevolência em Saturno. “A fusão do deus grego com o romano determinou um aumento de traços positivos, em acrescentar atributos de guarda da riqueza, supervisor do sistema de pesos e medidas, inventor da cunhagem das moedas” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2006, 146) e como caráter negativo, ressaltou-o apenas como “fugitivo perseguido”

(idem, *ibidem*), o que reforçava a melancolia da solidão e do exílio com o sentimento de traição e de injustiça recebida. Para além de Cronos que ficou encarregado dos mortos, Saturno “é um expulso que tem como filhos na terra os errantes e reclusos, todos que vivem na frialdade e na seca, todos os que suportam o tormento da separação” (STAROBINSKI, 2016, 135), o protetor dos indesejáveis e incompreendidos, o deus da melancolia.

A identificação do planeta Saturno com esse deus melancólico tem explicação na frequente similitude que os antigos faziam de seus deuses com os astros dos céus. Pelo menos duas fontes teóricas podem servir de inspiração aos latinos nesta apreensão do astro anelado.

A primeira remonta à astrologia babilônica que vinculava o zodíaco com a representação mítica de seus deuses do destino. No céu da suméria estavam “Mercúrio como Nabu, deus da escrita e da sabedoria, Vênus como Ishtar, a grande deusa do amor e da fertilidade; Marte como Nergal, o severo deus da guerra e do inferno; Júpiter como Marduk, o monarca rei; e Saturno como o estranho deus Ninib, de quem pouco se sabe, por vezes considerado o representante noturno do Sol” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2006, 147). As características empíricas que se atribuíam ao comportamento dos astros passaram a explicar as observações antropológicas da vida na Terra: a distância com o Sol e com os planetas mais conhecidos faziam Saturno ser tido como um planeta frio e ventoso como a solidão dos homens, misterioso como os desvarios da alma e, também, em oposição ao astro maior, o mais poderoso dos planetas na sua influência nos destinos humanos. Ao retomar essa nomenclatura, a mitologia romana calcificou no Tártaro, Saturno com a melancolia.

A filosofia grega também não deixou de apreender essa concepção do fatalismo astrológico que submetia as coisas terrenas relacionadas as causas dos corpos celestes². Com o estoicismo, a astrologia e a mitologia dos deuses tornaram-

² Antes dos romanos, a mitologia grega também se desenvolvera do intercâmbio babilônico. A religião antiga das tribos gregas veneravam os astros, mas pouco conheciam de astronomia e astrologia, a comunicação entre babilônicos e gregos foi fundamental na transformação mitológica dos deuses antigos da maneira como conhecemos: “os planetas apareceram aos gregos, desde o primeiro momento, não apenas como astros, mas como divindades aos quais era quase inevitável equiparar aos deuses gregos indígenas. Nebu tinha que ser Hermes; Ishtar, Afrodite; Nergal, Ares; Marduk, Zeus; e Ninib, Cronos por sua crueldade e idade” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2006, 147).

se acompanhantes da postura filosófica emergente na Grécia. Ao mesmo tempo que, em dado momento, vemos “a desintegração racionalista dos mitos religiosos, que permitia às épocas posteriores identificar as propriedades dos astros, como fenômenos naturais, com as divindades cujos nomes ostentavam” (idem, 149) ainda estava em vigor a ideia de *moira* que concebia a lei da natureza como lei do destino. Nas tragédias gregas é que podemos observar esse momento de transformação social no pensamento grego e no modo de perceber sua realidade³ que irá também modificar a leitura sobre a melancolia. Dessa nova *epistême* grega caracterizada por um racionalismo pré-científico, de onde não vemos um desencantamento completo do mundo, mas uma postura que equipara a razão com um modo de investigação e explicação filosófica, é que tiramos a segunda fonte latina do casamento de Saturno com a melancolia. As *traquinas* de Sófocles tornam-se um exemplo paradigmático dessa nova maneira de lidar com a melancolia, pois é ali que o termo *melancholos* aparece pela primeira vez associado a uma causa fisiológica, o veneno mortal do sangue de Hidra de Lerna com que Herácles banha a suas flechas e com que Djanira, em vingança, tingirá a túnica do herói, o que precipitara em seu sofrimento e sua morte (STAROBINSKI, 2016, 21). Nesta mesma época é que vemos a melancolia ser relacionada com um componente físico do corpo e do cosmos por Hipócrates. A partir de um arcabouço teórico científico que relacionava os quatro elementos (água, ar, terra, fogo) com quatro humores naturais do corpo (bílis negra, sangue, bile amarela e *pituíta* ou fleuma) (idem, 20), a melancolia é identificada como uma substância grossa e corrosiva (bílis negra) natural ao corpo, mas que entra em desequilíbrio com os outros humores. Como a causa da melancolia é a “desnaturação desse humor quando ele se interessa pela inteligência” (idem, 22), a sua terapêutica buscará o equilíbrio natural do corpo a partir da dieta e de exercícios físicos.

³ A passagem do mundo homérico para o mundo das tragédias observamos os mitos serem contados por outra perspectiva que caracterizam o novo modo de pensar e a nova organização social dos gregos. A democracia ateniense é um marco dessa *epistême* que surge onde a ordem social não é mais legitimada por forças ocultas, mas na feitura das leis da cidade, no direito e suas instituições. A tragédia que conta os mitos e o passado em praça pública, aberta a todos e ao julgamento de todos, marca essa instituição democrática racional. Com ela vemos que os deuses continuam agindo, mas são os cidadãos que decidem sobre a história, o passado está vivo, mas é o presente que fala. Podemos acompanhar de maneira mais detalhada a importância da tragédia na constituição psicológica e sociológica do grego antigo no estudo de Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*

Contudo, se na *paideia* helênica em que “o homem aprende a tratar pessoalmente do seu corpo, segundo exigências da razão, uma verdadeira psicoterapia se associa a um tratamento dirigido a causas puramente somáticas” (idem, 23), não podemos ainda inferir que ela rompe absolutamente com o desígnio mítico. O planeta Saturno é testemunha disso. Na leitura estoica que os gregos faziam de Saturno e de outros astros, corporizando suas características planetárias como marco universal de leis naturais, em ação na Terra, vemos “que era frio, devido a sua distância do Sol (ainda que não saibamos se os estoicos os considerassem úmido ou seco), se associou primeiro, subordinou finalmente, a todo frio da terra” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2006, 149). Por sua vez, o frio associado ao elemento terra é também o pressuposto da melancolia em sua justificação clínica. Nos textos hipocráticos, à disposição, na teoria dos quatro elementos, podemos ler que “a melancolia, em virtude da analogia, se veria ligada à terra (que é seca e fria), a idade pré-senil e ao outono, estação perigosa, na qual a *atrabílis* exerce sua maior força” (STAROBINSKI, 2016, 21). As características atribuídas à Saturno tornaram-se causa de algumas enfermidades e temperamentos relacionados ao frio, como o reumatismo, a hidropisia e a melancolia. De outro lado, a descrição de Saturno como negro e obscuro se relacionou diretamente com a teoria dos humores, refletindo as características físicas que se atribuíam ao corpo humano naquela época. “Analogamente se emparelha Marte com a bÍlis vermelha, Júpiter com o sangue e a Lua com a fleuma” (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2006, 139). A correspondência de Saturno ficou a cargo da bÍlis negra “de cor obscura, que em sua natureza é, como a terra, fria e seca” (idem, *ibidem*.) e, na própria explicação médica dos antigos, é a responsável pela melancolia. Dessa forma, ainda que as terapêuticas e o entendimento deste estado de alma tenham se transformado profundamente no decorrer do tempo, Saturno, junto à bÍlis negra, se vinculou ao nosso imaginário, permanecendo vivo como protetor dos melancólicos e, também, dos filósofos.

Uma célebre figura de nosso século é, quem sabe, melhor representa o ponto de intersecção entre melancolia e filosofia. “Nasci sob o signo de Saturno – o astro da revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações” (SONTAG, 1986, 86), apresentava-se o jovem filósofo Walter Benjamin invocando sua herança paternal. Em um belo ensaio, *Sob o signo de Saturno*, Susan Sontag retrava a melancolia de seus gestos captados pelas câmeras fotográficas; já Gershom Scholem, seu fiel amigo, o

descrevia como uma pessoa marcada por profunda tristeza; os caminhos da história e de seu trágico destino não podiam salvá-lo da melancolia, muito pelo contrário acentuaram esse temperamento em sua personalidade, mas, como o renascentista Marsílio Ficino, o próprio Benjamin conhecia sua natureza melancólica, o que certamente o ajudou em suas interpretações filosóficas.

No Renascimento, a melancolia “aparece como apanágio quase exclusivo do poeta, do artista, do grande príncipe, e sobretudo do verdadeiro filósofo” (STAROBINSKI, 2016, 52); ao mesmo tempo em que Saturno denota os desvarios da alma, como o deus que tinha “visão imediata do empírico, o *intuitos* do mundo superior” (idem, 135), na sua solidão ele remete ao estado contemplativo e a sublimes investigações. Contudo, em uma leitura benjaminiana, podemos inferir que a separação de Saturno com seu reino marca, sobretudo, a distância que se estabeleceu entre a filosofia e a verdade; como o homem adâmico, que expulso do paraíso⁴ não pode mais nomear as coisas como elas são, na representação de Saturno, o filósofo perde a capacidade de contemplar a verdade na medida em que só realiza sua vocação filosófica de maneira mediada, “a menos que se aventure, até o desespero, na difícil especulação lógico-matemática” (idem, *ibidem*) onde o conhecimento é instrumentalizado⁵. Para Benjamin, a postura filosófica não se dá pelo domínio da verdade, que como um ser autônomo se apresenta a nós, mas por sua contemplação, como faria originalmente um melancólico. Em seu encontro com Demócrito, acusado por seus concidadãos de sofrer de melancolia, Hipócrates aprende que “é preciso diferenciar a solidão do contemplativo e a do homem atormentado pela bílis negra” (idem, 129), a sombra da solidão, o filósofo estuda e

⁴ O homem adâmico é uma das metáforas teológicas de Benjamin. Uma figura central na argumentação de *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem (Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen)*, Benjamin apresenta-o a imagem de Deus e próximo da linguagem divina responsável pela nomeação das coisas que perde sua capacidade de dar voz a essência das coisas pelo nome a partir de sua expulsão do paraíso. Ali Benjamin identifica a dificuldade da linguagem e do pensamento em identificar significado e significante, representado e representante, a aparência da essência, o sujeito do objeto, etc. (cf. BENJAMIN, 2011, 49, 73)

⁵ No Prólogo epistemológico-crítico de *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiel)*, Benjamin faz uma dura crítica ao método *more geométrico* de representação do conhecimento que o visa apenas apropriação mediada do objeto para exercer seu domínio. Para ele, conhecimento e verdade são coisas distintas, eles não se coincidem, “se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação da verdade, então aquilo que que mais importa deve ser a sua forma, e não sua antecipação em um sistema” (BENJAMIN, 2013, 16). A verdade, ao contrário do conhecimento, não se deixa ser dominada, ela se apresenta ao filósofo que sabe contemplá-la.

contempla a verdade que descobre, em um riso satírico, como universalização da loucura. Vivendo em um tempo de extrema barbárie e ignorância⁶, Benjamin percebe, como Demócrito, que a melancolia se estende a todos, e ciente da sua condição de ser, não se exime em contemplá-la. Por isso que mirou tantos personagens melancólicos: Charles Baudelaire, Marcel Proust, Franz Kafka, Paul Klee. Por isso que projetou o seu tempo e a sua vida em períodos literários específicos de onde encontrou uma verdadeira teoria da melancolia. Nesse ensaio devemos apresentar como Benjamin percebeu a melancolia em um momento tão distante e esquecido: a dramaturgia barroca alemã que se impôs como uma condição histórica da modernidade.

2 O mundo barroco: a melancolia entre a moralidade e o racionalismo

A primeira vez que Benjamin escreve sobre melancolia de uma forma mais organizada é em sua tese de *Habilitation: Origem do drama barroco alemão*⁷ (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*). Ao esmiuçar as diferenças entre um gênero literário abandonado pelos próprios alemães como imitação das grandes tragédias

⁶ Benjamin viveu entre o final do século XIX e início do século XX, passou por duas guerras mundiais, uma na qual padeceu e pelo conturbado período da política alemã do entre guerras, onde testemunhou a ascensão do nazismo e a perseguição de judeus, como ele, obrigando-o a se exilar. Esse contexto histórico foi fundamental, não apenas para o seu temperamento, mas porque também se refletiu em seu modo de pensar.

⁷ A tradução de *Trauerspiel* para o português é complexa porque não há equivalente para nossa língua. Em sua primeira tradução no Brasil, Sérgio Rouanet conceituou o *Trauerspiel* como drama barroco alemão. Em sua justificativa assume que se perde um pouco nessa tradução porque Benjamin usa o drama como uma categoria genérica que serve tanto ao *Trauerspiel* como a Tragédia (*Tragödie*) e porque *Trauerspiel* normalmente é usado para se referir a obras pós-barrocas. Contudo, do ponto de vista programático, ele defende a tradução como uma solução possível porque o gênero nasceu do barroco e é o drama deste período e de nenhum outro que Benjamin está a se referir na sua obra, expressando as intenções do autor sem falseá-las (ROUANET, 1984, 9). A nova tradução portuguesa de João Barrento, por sua vez, procura fugir das adaptações de línguas românicas que o denominaram como drama barroco e apresenta o termo como drama trágico alemão (já usado na língua inglesa). Ao seu ver, como Rouanet, drama barroco não indica nenhum gênero dramático particular, drama trágico, por sua vez, indica uma ligação com a forma da tragédia clássica (Cf. BARRENTO, 2013, 8). Apesar das divergências em relação ao termo, as duas traduções do texto são indicadas. Em nosso texto, optamos pelo uso de drama barroco por duas vantagens, primeiro por se tratar de uma tradução já consolidada e inserida no debate acadêmico o que facilita a sua compreensão, segundo porque a intenção de Benjamin é justamente diferenciar a Tragédia do *Trauerspiel*, apontando-o como um gênero original, de maneira que ao mostrar a ligação de um para com o outro, reforçaríamos a má interpretação que a tradição que Benjamin combatia consolidou sobre o gênero *Trauerspiel*, e a confusão entre os dois gêneros datados historicamente. Pela disponibilidade editorial, usamos aqui a tradução de João Barrento, indicando em colchetes o termo 'barroco' quando se utiliza 'drama trágico'.

gregas e demonstrar suas particularidades, Benjamin faz da melancolia uma parte central em sua livre-docência.

De fato, não poderíamos encontrar uma época mais melancólica que aquela sob a qual escrevem os dramaturgos alemães e seus heróis. O herói do barroco vive em um mundo em que a razão já desposou do encantamento, onde o conhecimento foi separado do fazer prático, onde o protestantismo ascendeu e Deus se ausentou, onde o capitalismo emergia estranhando e objetificando tudo a sua volta, fazendo de tudo sua posse; um mundo propriamente do âmbito da história, mas que acabou por se reverter em história natural⁸. No ponto de vista histórico devemos inserir o herói barroco como testemunha da Guerra dos Trinta Anos “a qual se atribuem as culpas por todos os deslizamentos censuráveis na forma do drama barroco” (BENJAMIN, 2013, 43), a Bíblia Negra que pinta a imagem do melancólico (cf. idem, 152), da Reforma Protestante e da Contrarreforma que impuseram na secularização das duas Igrejas, a solidão do homem (cf. idem, 76). A imanência do barroco alemão se revelava no desespero desse mundo cristão secularizado onde protestantes e católicos não tiveram “perda das preocupações religiosas” (idem, 75), mas:

a época lhes recusou a solução religiosa, exigindo ou impondo 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 (BENJAMIN, 1984, 76)

⁸ A história natural pode ser entendida aqui como um “conceito a-histórico de história que a metafísica falsamente ressuscitada cultiva naquilo que ela denomina historicidade” (ADORNO, 2009, p.297), isto é, a concepção da história que se desenvolve progressivamente, pondo e repondo a sua lógica causal como se fosse um caminho natural. Essa concepção de história tem suas origens na separação entre a natureza e a homem que a desencanta para dominá-la e fazer-se, ser histórico (pela dominação da natureza, de outros homens e de si mesmo), portanto remete desde o racionalismo moderno e sua ordem de mecanização *more geométrica*. No entanto, é com G.W. Hegel que essa separação ganha maior notoriedade na progressão histórica do sujeito como espírito absoluto para a história. No calvário que a razão percorre para instaurar a história na autorrealização da consciência de si e para si, Hegel constrói uma narrativa da história como um movimento indefinidamente progressivo, em que o espírito do mundo, em um devir que não cessa, busca a cada instante uma nova figura da consciência que desintegre a representação deste seu mundo. Nesse suposto progresso da história, o século XX viu o esclarecimento do espírito universal chegar à barbárie e ao fascismo colocando em dúvida essa perspectiva progressiva da história, preocupação que consolida a crítica da Escola de Frankfurt atenta em mostrar como esse “espírito desencantado e conservado assume os traços do mito” e “se transforma em decadência do destino” (idem: 254), fazendo da razão história, a-histórica ou natureza.

Por mais que, com a ascensão do protestantismo, o mundo religioso estivesse testemunhando o nascimento de um pensamento racionalista que iria abalar profundamente os alicerces de sua fé e seus dogmas, ao mesmo tempo, nos embates religiosos entre católicos e protestantes víamos uma época onde o cristianismo era intocável no modo de viver das pessoas e na constituição de suas subjetividades. As guerras religiosas que, à primeira vista, pareciam demolir a unidade cristã, por outro lado, evidenciava a disputa pelo poder, pelo discurso e pela repartição de um mundo que já havia sido conquistado. Do ponto de vista cristão essa hegemonia absoluta podia ser percebida da seguinte maneira: “enquanto que nos decênios da restauração contra reformista, o catolicismo tinha impregnado a vida profana com toda a força da sua disciplina, o luteranismo desde sempre se situara numa posição antinômica em relação a vida cotidiana” (idem, 143), ao mesmo tempo em que recusava o ideal católico da boa obra, cobrava de seus fiéis uma atitude extremamente rigorosa com relação à moralidade que emergia na época. O luteranismo nasceu “recusando-se a aceitar os efeitos milagrosos espirituais e especiais dessa obra, entregando a alma à graça da fé e fazendo da esfera mundana e política o banco de ensaios de uma vida indiretamente religiosa, destinada à demonstração de virtudes burguesas” (idem, *ibidem*), nesse mundo em que não se encontra mais milagres, apenas deveres, de modo que nem mesmo a fé é mais posta à prova.

De tal maneira, o protestantismo não estava de maneira nenhuma dissociado do pensamento racionalista clássico que estava aparecendo na filosofia, ele era resultado de uma secularização da religião frente à desmistificação do mundo. Nessa época da qual Deus se ausente, a promessa de eternidade não se coloca mais em função do tempo, mas do espaço; no “espaço de tempo” em que se vive na Terra. O sujeito moderno não se depara mais com uma expectativa de intervenção divina, agora a sua salvação e emancipação se depositam nele, ele se tornaria o protagonista pela vida. Esse é o *ethos* do drama barroco, um mundo em que a religião se impõe como autoridade máxima, mas que, apesar disso, a natureza está desprovida da graça. A secularização desencantou o mundo tornando-o um lugar vazio em que o homem não espera mais milagres, intervenção divina ou salvação; ele se vê sozinho.

Neste mundo, o homem “não podia deixar de impressionar profundamente a época barroca, que tão nitidamente põe diante dos olhos a miséria da humanidade no seu estado criatural” (idem, 152). Para esse homem abandonado, o barroco:

aponta como finalidade do drama trágico [barroco] a glorificação de Deus e a edificação dos concidadãos (...) a educação de nossos semelhantes para o bem. A função do drama trágico [barroco] é a de fortalecer a virtude em seus espectadores. E se havia virtude que fosse obrigatória para o herói e edificante para o público, ela era a da apatia (idem, 55)

Ao se reconhecer na posição de criatura abandonada, largado à sorte do destino, o herói barroco é o retrato desse homem, melancólico e pessimista, que perdeu a esperança e viu-se apenas diante da vontade, dos desvarios e vaidade dos homens, por isso, que a apatia, aqui entendida como ausência de paixões, lhe aparece como maior das virtudes. A sua vida deixa de ser plena, vivenciada com intensidade, a cada instante, à espera do encontro heroico com a morte para se conformar-se em uma moldura; sem paixão as suas ações heroicas tornam-se apenas prosaicas. Na sua condição não transcendental, “a criatura é o espelho cuja moldura, e só nela, o mundo moral se apresentava no Barroco” (idem, 90), as virtudes a serem seguidas e os vícios a serem combatidos estavam espelhados no herói barroco, ainda que em sua situação terrena ele só pudesse ser “um espelho côncavo” porque o seu reflexo da moralidade “só era possível com distorções” (idem, 90). O herói barroco não está orientado a enfrentar os deuses, mas em servir-lhes enquanto passa por suas provações na Terra buscando a uma reconciliação que nunca lhe chega. A morte é o destino onipotente, é a sujeição de culpa do indivíduo terreno que não apresenta novos conteúdos, ou uma nova ordem para esse mundo em decomposição. É a sujeição do homem ao seu destino, impotência dessa narrativa que não se cessa na morte, mas se perpetua. Desse modo, no barroco, o herói não quebra o destino, morrendo, ele o aceita com culpa, submetendo-se; “o homem é subjugado pela sorte, só lhe restando representá-la passivamente” (MATOS, 2010, 42), o herói do barroco é trágico porque em sua apatia se mantém preso e impassível frente ao temperamento intempestivo do destino como causalidade natural.

Em meio as contradições do mundo cristão, a melancolia aparece como um ponto de passagem que nos permite explicar a questão que Benjamin colocou a seu orientador, Florens Christian Rang: “como se explica que precisamente autores protestantes desenvolvam um ideário em alto grau medieval?”⁹ (BENJAMIN, 2013,

⁹ Carta de Benjamin à Rang de 18/11/1923, presente nos comentários de *Origem do drama trágico alemão*.

Mestrando em Filosofia pela USP. Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email: michel.neto@usp.br

298) dominado pelo catolicismo. Em outras palavras, este mundo, em que a Reforma tinha marcado, de forma incontornável, a literatura dos luteranos convictos - os dramaturgos da escola da Silésia, em meio a essa suposta mudança paradigmática, não acompanhou as profundas transformações do tempo, contendo tantos elementos medievais vinculados ao catolicismo que as analogias e os mitos ainda se fizeram presentes. Há ao menos duas explicações associadas à melancolia dessa retomada medieval do barroco alemão, uma fisiológica, ligada a moralidade terapêutica da doença, e outra crítica, relacionada à condição dual do príncipe.

Em primeiro lugar, na perspectiva da história terapêutica da melancolia, a Idade Média consolidou-a de acordo com a distinção entre doença do corpo e doença da alma, apropriada e aprofundada aos interesses da Igreja Católica. Enquanto doença do corpo, a melancolia, “longe de suscitar sanções do além, representa uma prova meritória” (STAROBINSKI, 2016, 43) que confirma a fé dos humanos e a bondade de Deus uma vez que “para aqueles males que nos vêm do diabo (...) por sorte, há os remédios indicados por Deus” (idem, 48). Já como “doença da alma, se a vontade consentiu, será considerada um pecado e exige punição” (idem, 43); a melancolia aparece aí como acedia, um pecado mortal que inquieta o espírito e sua fé na salvação, relacionada a pessoas dedicadas a atividades intelectuais. Frente aos desatinos da acedia que ataca a alma, o remédio não se encontra na natureza, e sim, no combate ao estado contemplativo e ao ócio. O trabalho passa a ser valorizado aqui apenas como uma terapêutica que preenche o tempo vazio, a ociosidade culpada e os maus pensamentos, o que será aprofundado e transformado radicalmente com mais afinco pela moralidade protestante.

Em sua *História da Loucura*, Michel Foucault nos descreve como o trabalho se torna uma experiência unificadora da ética e da racionalidade protestante entre os modernos, constituindo na interioridade do sujeito não apenas uma condenação moral do ócio, como a distinção entre o saber e o não saber, a razão e a loucura. Não por menos é que desempregados e libertinos eram internados nos mesmos estabelecimentos que aqueles considerados loucos e melancólicos. A ideia de que todos esses tipos sociais precisariam de cuidados médicos expressa um parentesco entre a libertinagem e a loucura, ambas inscritas sobre um sentimento melancólico de

culpa: assim como era necessário, a partir de técnicas de controle e disciplina, a interiorização das normas morais pelo trabalho, também era necessário que a linguagem, a imaginação, o sensível e o diferente se adequassem a ordem das razões. Na criação do Hospital Geral de Paris em 1657, Foucault aponta para a nova racionalidade moderna que, apesar da coerção dos corpos, como vemos nas grandes internações, e da adequação moral ao trabalho, a organização do modo de pensar e ordenação da linguagem, assume um postulado cartesiano que separa razão e desrazão que caracterizariam os “normais” dos “patológicos” (cf. FOUCAULT, 2008, 44;78). O pensamento não pode ser insensato, a loucura, como também poderíamos chamar a melancolia, aparece como o duplo da razão, uma ameaça externa a ela que precisa ser excluída do pensamento racional.

Enquanto do ponto de vista material e moral, o trabalho passa a ser valorizado como um código moral de combate à vida desregrada e a libertinagem, por outro lado, a apatia típica dos melancólicos revela uma ambiguidade do pensamento protestante, na medida em que, longe de ser condenada como uma ociosidade melancólica ou acedia, é valorizada por sua associação à contemplação e ao intelectualismo no barroco alemão. Aí encontramos a evocação barroca à Saturno. “Tal como a melancolia, Saturno também, esse demônio dos contrastes, investe a alma, por um lado, com indolência e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação” (BENJAMIN, 2013, 156). A retomada renascentista de Saturno pelo barroco alemão já tinha sido antecipada no fim da Idade Média pela representação de Albrecht Dürer, em *Melancholia I*. Mais do que a influência obscura de Júpiter em Saturno em que “as aspirações nefastas transformam-se em benéficas e, Saturno torna-se protetor das mais sublimes pesquisas” (idem, 158), Benjamin ressalta também uma postura de descorporização espiritual que vemos na filosofia idealista que se inaugura no cartesianismo:

A partir do momento em que se interpretou este sintoma de despersonalização como um grau avançado de tristeza, a ideia que se fazia desse estado patológico em que as coisas insignificantes apareciam como chave de uma sabedoria enigmática (...) entrou em um contexto incomparavelmente profundo. É esse espírito que, na Melancolia I de Albrecht Dürer, os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um estéril ruminar. Esta gravura antecipa e muito o Barroco. O saber de quem medita e a investigação do erudito se fundiram nela tão intimamente como os homens do barroco. (idem, 146)

As influências árabes e medievais como a astrologia e a mitologia representadas alegoricamente no barroco alemão, não podem ser desvinculadas da filosofia mecanicista do século XVII, onde vemos a primazia do sujeito e da razão na separação entre a alma do corpo e dos sentidos que nos enganam, e que se mostra oculta e se revela na melancolia como verdadeiro plano de fundo de suas peças. O homem apartado de Deus, capaz de ler a bíblia por si mesmo e tirar interpretações próprias, que deposita em si mesmo a salvação pelo esforço de seu trabalho, passa a desenvolver uma interioridade própria e autônoma que deixa de compartilhar experiências com o mundo exterior; as suas dúvidas com relação a salvação, radicalizadas na própria existência do mundo objetivo, é a fórmula da qual aparece o sujeito moderno. Como um espelho da mentalidade da época, a melancolia aparece nas ambiguidades do barroco alemão mais como pertencente à alma do que ao corpo, e, sobretudo, como um elogio ao pensamento e à contemplação filosófica que, bem estabelecidas, sobrevive às ruínas do corpo, da cidade, e da transitoriedade do tempo.

3 O príncipe e o estado de exceção: a melancolia entre a história e a natureza

A melancolia evocada na imagem de Saturno como alegoria da apatia e da meditação metafísica, aparece na efigie do cão na gravura de Dürer como representação dos humores raivosos da bÍlis negra e o faro inconfundível de um exímio pesquisador (idem, 159); no retrato da pedra, como o reino frio e seco da terra e da acedia e indolência do coração (idem, p.163) - aparece, sobretudo, na ambiguidade do príncipe como o limiar do pensamento epistemológico da época. Ora, nos sofrimentos do mundo e “nos enredos satânicos da história (...) o Barroco via mais que política” (idem, 147), é, no âmbito político, que se manifesta como tema central da maioria de suas peças de pompas e circunstâncias, se configurará a relação entre o príncipe com a melancolia.

O príncipe é paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura do que o fato de também ele estar sujeita a ela. Uma das mais poderosas passagens do Pensamentos de Pascal é aquela em que ele partindo de uma reflexão análoga dá voz ao sentimento de sua época. (...) Faça-se a experiência: deixe um rei completamente só, sem nenhuma satisfação dos sentidos, sem nenhum cuidado no espírito, sem companhia, pensar em si mesmo com todo o lazer, e veremos que um rei que a si mesmo se vê é homem cheio de misérias, e que se sente como qualquer outro” (BENJAMIN, 1984, 165)

A compreensão desse estado melancólico que decaí sob o príncipe não pode deixar de preceder mais uma vez no encontro entre medievais e modernos promovido pelo Barroco, agora de um ponto de vista estritamente teórico que une a necessidade das concepções religiosas com a ordem estabelecida das razões da história. De um lado, a teoria medieval dos dois corpos do rei, apesar da secularização do século XVII, reluziu na construção da condição do príncipe no terreno profano seiscentista. A ideia que fundamentava o poder do soberano era a de que o rei apresenta dois corpos distintos; tomados em si mesmo, “o seu Corpo natural é um corpo mortal, sujeito a todas as enfermidades que ocorrem na natureza ou acidentes, a imbecilidade da infância ou da velhice e a defeitos similares que ocorrem aos corpos naturais de outras pessoas” (KANTOROWITZ, 1998, 21), o domínio corpóreo da natureza, em que o Corpo do rei é apenas um ser natural, dependente do seu corpo físico e provido como outros das condições psicológicas que afetam o corpo, como sensações, paixões, desejos. Esse seria o domínio corpóreo da natureza. Mas, o seu corpo também era um Corpo político “um Corpo que não pode ser visto ou tocado, composto de política e governo, e constituído para a condução dos povos e a administração do bem-estar público” (idem, 21), um Corpo intangível do qual não podemos ver tal como a alma, mas que se institui em sua pessoa, se incorpora nele, garantindo a sua posição de rei. O rei nada mais é que uma Corporação onde coincidem esses dois corpos, em sua pessoa, incorpora-os a ponto de serem inseparáveis, e, com isso, em sua pessoa esses dois corpos de natureza distinta entram em constante relação, representando em sua ambivalência a relação da história com a natureza. No drama barroco o soberano:

É posto em relação direta com seres divinos, servido e celebrados por eles: e assim lhe é atribuído também o estatuto de divino. No seu séquito aparecem indiscriminadamente figuras terrenas e celestiais, subordinando-se a uma mesma ideia de glorificação. Mas que continua ser pagã. O monarca e o mártir não fogem da imanência no drama trágico [barroco]. (BENJAMIN, 2013, 62)

Ao mesmo tempo que vemos a condição divina que o Corpo político lhe fornece ao rei, também encontramos sua disposição natural e humana. Enquanto ao Corpo político, “mais amplo e extenso que o natural”, se atribuem “certas forças realmente misteriosas que reduzem, ou até que removem, as imperfeições da frágil natureza

humana” (KANTOROWITZ, 1998, 23) de modo que do rei se espera um caráter angelical, uma dignidade incorruptível comprometida com a teologia moral cristã e o “espírito dos anjos sagrados” (idem, 22) imutável à ação do tempo - uma perspectiva que justifica seu poder na medida em que, do mesmo modo que este corrige seu Corpo natural, ele deve governar os homens e a história, como um monarca - vemos também seu rebaixamento à humanidade quando o seu Corpo natural fala. Nessa condição o príncipe se percebe, em suas afecções, em seus medos, em suas emoções, como frágil natureza envolta nas contingências, como mais uma criatura, presa “tão fortemente ao mundo” terreno que “sente que com ele é arrastado a uma queda d’água” (BENJAMIN, 2013, 61), na figura do mártir. Desse modo, os dois corpos do rei representam um limite entre a atribuição histórica e a condição natural que se chocam quando se desarmonizam na sua concepção moderna.

Em contraste com a presença medieval, a época dos modernos foi o período de secularização em que não se podia mais legitimar o poder do soberano a partir de uma concepção mística. No âmbito da política, ainda que o teológico e o político permanecessem lado a lado, não era mais o teológico que deveria legitimar a função do soberano, e sim, a política, que na perspectiva histórica, salvava o homem de seu estado de natureza.

A rica sensibilidade vital do Renascimento gera um sentido de despotismo mundano autônomo, para a partir dele se desenvolver o ideal de uma estabilização total, de uma restauração tanto eclesiástica como política, com todas as suas consequências. E uma dessas consequências é a exigência de um regime monárquico cujo estatuto constitucional garanta continuidade de uma vida comunitária próspera no campo militar, como no científico, no artístico, no eclesiástico. (idem: 60).

Na filosofia política que caracterizaram o paradigma moderno, o soberano era o artífice que deveria manter a ordem do mundo, manter a paz e a prosperidade de acordo com o bem comum; impor a força do Estado em nome da segurança, inferir nos afetos a partir de sua racionalidade. Ao subir ao palco da história, a teoria da soberania seiscentista seguia “a mesma tendência metafísica que, pela época, levou, no campo das ciências exatas, à descoberta do cálculo infinitesimal” (ibidem: 91), um mundo que abandonou a similitude como forma do conhecimento para depositá-la na representação *more geométrica*, em termos da medida e da ordem. No pensamento moderno, “a *ratio* se constitui como critério compensativo dos excedentes: critério de

comensurabilidade” (MARRAMAO, 1995, 53) preocupada em medir, calcular, classificar, mensurar. A *mathesis* enquanto uma “faculdade quantitativa, racionalidade capaz de produzir uma determinação quantitativa das relações entre as coisas” (idem, ibidem) é o início do desencantamento do mundo; o método científico substitui o mito como explicação e ordem do mundo. “Criar ordem via mensuração significa analisar o semelhante com base na forma calculável da identidade e da diferença” (idem, ibidem) e aqui a ideia de ciência e política coincidem; o soberano é o representante de um mundo racional que vem se libertar do domínio da natureza, ele é o representante da história que desencanta o mundo, e, como tal, a sua função é impedir que esse mundo desencantado volte ao seu estágio natural e anterior, atribuído à imagem da desordem. Por isso que essa é a época da exceção, a política de exceção vem como uma reação da história contra as revoltas da natureza que insistem em se manifestar, rebelando-se contra a gramática desse tempo histórico em convulsão.

O nascimento da política moderna é, portanto, caracterizado pela exclusão de qualquer espaço de resgate e redenção. A política ordena e mensura: portanto protege e garante, conserva a vida, porém não liberta. Por essa mesma razão é impensável como notou Benjamin, uma escatologia barroca: no lugar desta opera um mecanismo que recolhe e exalta tudo aquilo que é nascido sobre a terra, antes de confiá-lo a morte. Somente assim, pelo domínio de uma necessidade estatuída – isto é, posta, convencionalizada, decidida – a questão de ordem pode evitar o curto-circuito entre crítica e crise: *res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum*. (idem, 54)

A política moderna foi caracterizada pela organização mecânica da vida; na racionalidade política em que tudo é medido, quantificado, ordenado, o soberano intervém sobre tudo aquilo que ameaça a ordem e a razão, é isto que legitima o estado de exceção e a gestão de corpos, mas também o bloqueio à transcendência. O preço da proteção é a liberdade política, a tese hobbesiana não se faz melhor exemplo do que a imagem que ilustra a primeira edição do *Leviatã*. Ali vemos o soberano com a espada e o cetro nas mãos de frente às terras do reino, o seu corpo é formado por inúmeros súditos que sustentam sua cabeça. Como corpo que é sensível e sujeito as paixões, a política deve ser orientada pelos comandos da razão, representada pela cabeça do soberano; é ele quem tem domínio sobre a racionalidade e deve manter a unidade do corpo político. Por isso que carrega o cetro e a espada, o cetro é símbolo de seu domínio sobre a razão da história, a espada seu poder, a força coercitiva pelo

qual age. O barroco alemão ressoa a teoria da soberania do século XVII, Benjamin nos mostra como para aqueles dramaturgos era a própria história que se deixava contar em seus dramas: “acreditava-se que o drama trágico [barroco] estava, de forma tangível e concreta, no próprio curso da história, e que a única coisa necessária era encontrar palavras” (BENJAMIN, 2013, 57). Os temas políticos dominam as tramas e o soberano, se torna o verdadeiro protagonista desse gênero.

O soberano representa a história. Toma em mãos os acontecimentos históricos como um cetro. E este ponto de vista nada tem de privilégio das pessoas de teatro, baseando-se antes em teorias jurídicas do Estado. (...) O conceito moderno de soberania tende para um poder executivo assumido pelo príncipe, o barroco desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção considerando que a mais importante função do príncipe é impedi-lo. Aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes. (idem, 59;60)

Ao conceber de tal maneira o soberano como representante da história, a sua representação nas tragédias barrocas não pode aparecer desconectada da racionalidade histórica, os dramas devem reverberar os ecos da história que só a ciência política do soberano domina: “quem quiser escrever tragédias” cita Benjamin “terá de ser bem lido em história e livros de história, tanto os Antigos como os Modernos, terá que conhecer a fundo as coisas do mundo e do Estado, de que verdadeiramente se faz toda política” (idem, 57), o dramaturgo terá que conhecer a fundo as disposições não tão cômodas de um soberano, “terá que conhecer as disposições de ânimo de um rei tanto em tempos de guerra como de paz, como se governa a terra e as pessoas, mantendo-se no poder, como evitar conselhos nefastos, a que expedientes recorrer para conquistar o poder, expulsar rivais e até eliminá-los” (idem, *ibidem*), e por fim, conclui “ele terá que ter um domínio tão perfeito da arte de governar como a sua língua materna” (idem, *ibidem*) por isso que grandes soberanos tendiam a ser grandes escritores de tragédia. A comparação entre a função do príncipe e do dramaturgo se justifica na medida em que, em sua condição, ele nada se diferencia do homem de letras que, em seu ofício, terá que ter domínio do mundo das palavras tanto quanto ele tem do direito. Como o dramaturgo age sobre os seus personagens e organiza sua criação, o soberano aparece como figura intocável que deve domar o processo histórico que aparece inconstante, instável e ao acaso.

Por mais que essa consciência já estivesse bem consolidada nos pensadores da época, Benjamin não deixa de fazer referência à *Teologia Política* de Carl Schmitt¹⁰ na construção do conceito moderno de soberania. Às oscilações do velho mundo decadente que a razão desencantou impondo sua ordem, destruído em guerras e revoltas, antecipando as imagens do presente, havia a “exigência de um regime monárquico cujo estatuto constitucional garanta a continuidade da vida comunitária próspera no campo militar, como científico, no artístico como no eclesiástico” (idem, p.60). Pelo controle ditatorial, a mão forte do soberano deveria expurgar o mundo dos resquícios do estado de natureza e inseri-lo na história. Com isso, “o soberano como primeiro expoente da história é já quase sua encarnação” (idem, 57), é a personificação da razão e da ordem que pela ditadura evita a desintegração do mundo e a desordem, considerado o verdadeiro estado de exceção.

Contudo, na medida em que se constituía a representação do soberano como possibilidade de romper com o contínuo da natureza e do destino pelo estado de exceção, mais se expressava a tragédia da condição humana. Como protagonista dessas peças enlutadas do barroco, o príncipe não escapa das ambiguidades típicas do melancólico, ele é o déspota que usa seu poder coercitivo para manter a ordem, ao mesmo tempo, é o mártir que encarna a virtude na medida em que se aproxima de seu momento derradeiro; algumas vezes ele é o tirano temido, outras tantas, o rei piedoso; em sua posição ele deve deter o saber absoluto, mas também nela é traído e enganado; em todo momento as suas ações o revelam como “uma vítima da desproporção entre a dignidade desmedida de sua condição hierárquica e a miséria de sua condição humana” (BENJAMIN, 1984, 30). A ambivalência de sua própria condição teórica dá o maior testemunho da melancolia que vivencia. Se por um lado, para ele é atribuída a responsabilidade da história, de outro, o peso dessa responsabilidade transcende a sua humanidade, e, nas artimanhas e reviravoltas do

¹⁰ Benjamin estabeleceu um debate com o jurista Carl Schmitt em torno do tema de estado de exceção. O debate se dá em torno da legitimidade do poder de decisão do soberano em decretar o estado de exceção. Benjamin não nega a influência de Schmitt, em correspondência diz: “constará facilmente como o livro é devedor de seu trabalho, na exposição sobre a doutrina de soberania do século XVII. Permita ainda que lhe diga que encontrei também nas suas sobras posteriores (...) e nas suas reflexões sobre filosofia política a confirmação dos caminhos das minhas investigações estéticas” (BENJAMIN, 2013, 294). Neste debate podemos inserir a ligação que Benjamin faz entre estudo o drama barroco como uma fantasmagoria da situação que vive na Alemanha, um país que tal como as tragédias seiscentistas, ao querer tardiamente se impor na história, produziu um dos maiores documentos de barbárie de nossa época.

destino, melancolicamente ele se percebe enquanto criatura. O barroco alemão retrata essa naturalização da história onde não há salvação, somente culpa e, portanto, não há escatologia, só expiação. Na fronteira entre dois mundos, o divino e o da criatura, ele encarna o luto enquanto tirano que enfrenta as conspirações contra si, coagindo a natureza, e ao mesmo tempo está condenado enquanto mártir ao sofrimento de sua condição natural que vê a história passar como destino. Assim, o soberano é a personificação da história, mas essa história é predestinada, uma história que se naturaliza como eterna repetição de acontecimentos, de vidas e destinos.

Na medida que o drama barroco narra com tom de catástrofe o ambiente da política marcado por revolta, traições e estado de exceção, expressa em sua representação os temores, os medos e as desconfianças que humanizam e naturalizam aqueles que posam impassíveis enquanto história. “Em forma mais epigramática: ‘Onde há um cetro, há medo!’ ‘A triste melancolia vive as mais das vezes em palácios’ (...) ‘Nas cortes dos príncipes em geral faz frio e é sempre inverno, porque o sol da justiça está sempre longe delas” (BENJAMIN, 2013, 150), neste contexto a melancolia atinge o soberano como um estado de exceção de sua alma. Passados milênios, a figura de Demócrito ainda é a melhor representação da melancolia do soberano, o seu riso sarcástico não apresenta apenas sua desordem mental, mas a desordem do mundo que observa de maneira amarga; tal como “a loucura do homem sensato é anatomizada a fundo pela piscadela do louco” (STAROBINSKI, 2016, 148), o riso do melancólico desnuda a realidade de destruição dos homens abderitas. Nessa dualidade, o soberano passa pelo mesmo dilema do filósofo: “Não lhe basta retificar a imputação de loucura que pesa sobre o filósofo e, mostrar, como ele, que o mundo vive virado do avesso. Esse mundo às avessas pede, ele mesmo, para ser corrigido” (idem, p.167). Como um estado de exceção em seu sentido original, “por um lado, a desordem, as violências, a usurpação generalizada do poder e da riqueza, as brigas e os processos que afligem os Estado são comparados a um desarranjo melancólico perturbando o temperamento do corpo social” (idem, *ibidem*), cabendo ao soberano intervir. Como o próprio soberano é melancólico, sua “utopia não será apenas um projeto de mudar a face do mundo: ela é um empreendimento de autocura. Parece ter como finalidade implícita garantir as bases profundas do eu, desenvolvendo ao mesmo tempo, explicitamente, a fórmula que remediaria o caos do mundo” (idem, *ibidem*). Contudo, nessa analogia que “atribui ao macrocosmo político as afecções

do microcosmo individual” (idem, ibidem) ele mesmo, não oferece condições. Benjamin mostra na agonia no soberano que ele é incapaz de decidir sobre a história, mas, na visão desse mundo, “é preciso, em algum lugar, decidir” (idem, 171). Daí que entra a melancolia do intriguista, que ao pensar ser como Saturno, munido de sua racionalidade, deve reinar “nesse reino bem ordenado, como reinava na idade do ouro” (idem, ibidem) e “restabelece o domínio da razão sobre os elementos que a loucura deixava ao abandono” (idem, 170). Esse domínio não vem apenas como traição, jogando Saturno agora ao lado do soberano que se vê exilado em desgraça, mas num estado de exceção político, de vigilância onipresente e mãos de ferro.

Assim, na aparição dicotômica, de um lado, a melancolia é o estado de exceção no sentido da desordem terrena que desorienta mentalmente o soberano, de outro, ela é estado de exceção no sentido do reestabelecimento da racionalidade, da ordem racional que se impõe ao soberano, ou pela percepção de seu destino criatural, ou na realização desse destino em sua queda. Da mesma maneira que o soberano proclama um estado de exceção para evitar a exceção, quando, em sua hipocondria, a melancolia assinala o seu domínio, vemos a queda do tirano também como tentativa melancólica do cortesão evitar a loucura ao qual sucumbe. “A melancolia trai o mundo para servir o saber” (BENJAMIN, 2013, 164), a mesma melancolia que mergulha o príncipe a uma entrega meditativa das coisas em seu estado criatural e ao destino, é a melancolia que faz o cortesão, ao mesmo tempo conselheiro e intriguista, o trair na esperança de salvar a ordem racional do mundo. O príncipe traído se vê como Cronos-Saturno, enganado por uma conspiração tola quando deveria ser o detentor da sabedoria e da história, e não encontra outra resposta ao sofrimento que o aflige, do que a companhia dos mortos e o luto. O luto designado na própria definição do drama barroco alemão, *Trauerspiel*¹¹, mais do que esperança, é a única possibilidade para o príncipe melancólico; é “o estado de alma em que o sentimento reanima o mundo vazio opondo-lhe uma máscara” (idem, 144), que o faz suportar seus dias como a figura alada de Dürer, esperando o juízo final. Sobretudo no luto é que a melancolia se faz um estado de exceção da alma, o luto é o retrato dessa época em que a morte

¹¹ A composição da palavra *Trauerspiel* em alemão denota o luto. *Trauer* é luto, *Spiel*, peça ou jogo, o que caracteriza o barroco alemão como uma peça enlutada ou um drama lutuoso que corresponderia ao estatuto de linguagem em suas expressões que exploram exaustivamente os termos *Trauer* e *traurig*.

do príncipe nada muda, nada reconcilia, nada transcende, em que a melancolia junto à história encontra-se consigo como exceção permanente na medida em que é vivida como um eterno retorno sobre si mesma, em que todo o resto é silêncio, destinado à ruína do tempo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. (2009). **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Zahar.

BENJAMIN, W. (1984). **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense.

_____. (2013). **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica.

_____. (2011). Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem. In. ____: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34.

FOUCAULT, M. (2008). **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva.

KANTOROWITZ, E. (1998). **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras.

KLIBANSKY, R; PANOFSKY, E; SAXL, F. (2006). **Saturno y la melancolia: estúdios de história de la filosofia, de la naturaleza, la religion y arte**. Madrid: Alianza Editoria.

MARRAMAO, G. (1995). **Poder e secularização: as categorias do tempo**. São Paulo: Unesp.

MATOS, O. (2010). **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Unesp.

ROUANET, S. (1984) Apresentação. In. Benjamin, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense.

SONTAG, S. (1986). **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: LP&M, 1986.

STAROBINSKI, J. (2016). **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. São Paulo: Companhia das Letras.

VERNANT, J.P; VIDAL-NAQUET, P. (2014). **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo, Perspectiva.