

**O SOBERANO, O CORTESÃO E A CRIATURA:
A HISTORICIDADE COMO ELEMENTO DE DISTINÇÃO ENTRE A
TRAGÉDIA CLÁSSICA E O DRAMA BARROCO NO *TRAUERSPIELBUCH*
DE BENJAMIN**

Francisco Fianco

RESUMO

O presente texto tem como tema principal a distinção entre tragédia grega e drama barroco a partir do texto *A Origem do Drama Trágico Alemão*, de Walter Benjamin. A questão da historicidade e da imanência se desenvolve como uma poderosa chave de interpretação das distinções entre ambos os contextos que são, a uma primeira vista, vinculados genealogicamente. É justamente tal distinção, entre outras mais específicas, que será explorada aqui no texto que segue.

Palavras-chave: Tragédia ática. Drama Barroco. Historicidade. Imanência.

***THE SOVEREIGN, THE COURTISAN AND THE CREATURE:
HISTORICITY AS AN ELEMENT OF DISTINCTION BETWEEN CLASSICAL
TRAGEDY AND BAROQUE DRAMA IN BENJAMIN'S TRAUERSPIELBUCH***

ABSTRACT

*The main theme of this text is the distinction between Greek tragedy and baroque drama from the text *The Origin of German Tragic Drama*, by Walter Benjamin. The question of historicity and immanence develops as a powerful key for interpreting the distinctions between both contexts that are, at first sight, genealogically linked. It is precisely this distinction, among other more specific ones, that will be explored here in the text that follows.*

Keywords: *Attic tragedy; Baroque Drama; historicity; immanence.*

Introdução

O teatro, a dramatização, pode ser considerado, ao lado da épica e da lírica, um dos três grandes gêneros literários do ocidente, de maneira que o seu prestígio esteja também ligado à sua ancestralidade como forma literária já no alvorecer da cultura ocidental em meio ao florescer da civilização grega arcaica e clássica. Tendo experimentado um certo silenciamento ao logo do medievo, ressurgiu a partir do Renascimento e se estabeleceu como forma superior de arte no Barroco, especialmente no ambiente cultural elisabetano e no *Siglo de Oro* espanhol. Seria muito fácil e igualmente tentador estabelecer uma vinculação genealógica entre estas duas manifestações literárias separadas tanto pelo tempo como pelo contexto e isso é mesmo endossado por vezes pelos escritores deste último período, na ânsia de vincularem suas produções às glórias do passado, de forma que a herança pudesse emprestar um certo prestígio simbólico. Porém, para além do fato de ser a representação de uma “ação de caráter elevado [...] que se efetua por meio a ação dramatizada e não de uma narração, [...]” (ARISTÓTELES, 2017, 71 [1449b]), aparentemente entre a tragédia ática e o drama barroco residem mais distinções do que convergências. Justamente para apontar estas convergências é que nos dedicaremos a retomar os argumentos de Walter Benjamin em seu livro sobre o *Origem do Drama Trágico Alemão*, apresentada e rejeitada como tese de livre docência tanto no departamento de Literatura quanto no de Estética da Universidade de Frankfurt-am-Main em 1925. Esta dificuldade inicial, no entanto, não impediu que o assim chamado *Trauerspielbuch* não se consolidasse na tradição do século XX e entre os estudiosos do pensamento benjaminiano como uma das suas mais importantes obras, especialmente nesta intersecção entre filosofia, literatura e cultura na qual o autor navegava tão bem, e é a razão pela qual nos basearemos nestes escritos.

Nosso texto se dividirá em quatro partes: a primeira especificamente sobre um dos argumentos principais de distinção entre a tragédia e o drama, a saber, a questão da historicidade que vai mudar do tempo mitológico indefinido da primeira para a identificação imanente da linearidade temporal da segunda; a artificialidade das relações humanas que faz da corte uma espécie de teatro é o

tema desenvolvido na segunda parte, e quem mais vai sofrer com esta vacuidade existencial será justamente a figura e personagem do soberano, tematizado na terceira parte; este sofrimento decorre em grande medida em função das artimanhas do cortesão, cuja sutileza é capaz de transformar a representação em uma grande armadilha. Com o auxílio de outros textos, tanto sobre o tema em geral como sobre aspectos específicos presentes na argumentação de Benjamin, bem como alguns trechos citados a título de ilustração da teoria, e especial recortes de *Hamlet* de Shakespeare e *La Vida es Sueño* de Calderón, nosso texto tem a intenção de, retrazando os passos da argumentação benjaminiana, elucidar os pontos de divergência entre tragédia ática e drama barroco.

1 Historicidade, tragédia e drama

A tragédia, explicitamente a tragédia grega, relaciona-se ao drama barroco por uma questão de autoridade. “A tragédia antiga é a escrava acorrentada ao carro triunfal do drama trágico barroco.” (BENJAMIN, 2016, 100) Ainda assim, a relação entre ambos merece uma maior apreciação, pois a primeira só é lembrada nos elementos comuns que teria com a segunda de maneira a legitimar esta, a atribuir-lhe importância através da filiação que o drama barroco teria na tragédia antiga.

Uma vez aceite a equiparação de tragédia e drama trágico, deveria ter-se achado muito estranho que a poética aristotélica não fale do luto (*Trauer*) como ressonância do trágico. [...] Basta atentar ao nome deste último (*Trauerspiel*) para perceber que o seu conteúdo desperta no espectador uma emoção de luto. (BENJAMIN, 2016, 121)

Em um ensaio de Benjamin (1993), *Drama (Trauerspiel) y Tragedia*, ele define a diferença entre tragédia e drama barroco com respeito à relação entre estes gêneros e a historicidade, mais especificamente a noção de tempo, que só pode ser percebido tendo a morte como ponto fixo. Na tragédia o herói morre segundo uma determinação externa para, ironicamente, ingressar na eternidade, ao passo que no drama a morte é um acontecimento que vem a dar respeitabilidade, vem a dar sentido, por assim dizer, aos acontecimentos da cena e às ações do personagem em vida. Uma morte digna é, no contexto dramático barroco, o corolário de uma vida bem vivida. Trata-se de um jogo, de uma

reflexão, como Benjamin já apontava no *Trauerspielbuch*, onde os personagens todos participam até que a morte venha a lhes indicar o fim da peça, assim como acontece conosco se encararmos nossa vida como uma representação e um palco. O tempo do drama, que não é o do mítico imemorable como na tragédia, corre em paralelo aos acontecimentos históricos, é um universo espectral, universo do que poderia ser ou ter sido, justamente para poder indicar suas similitudes com a realidade. Isto justifica a afirmação da repetição das formas barrocas no séc. XX, conforme a tese que subjaz ao *Trauerspielbuch*. Benjamin afirma, ainda neste ensaio, que o drama é a elaboração estética da ideia histórica da repetição, já que a forma do drama não é fixa, o que permite que ela se torne clássica e universal, possibilitando também o esquema de sua repetição através dos tempos, da mesma maneira que é inconclusa, para que possa repetir-se e ter seu desfecho não na arte, mas na história entendida como sucessão de tragédias e catástrofes que tem o juízo final como termo definitivo. (BENJAMIN, 2016, 74) O que, aliás, também aparece nas célebres teses sobre a história na figura do *Angelus Novus*. (BENJAMIN, 2012, 245)

A respeito da diferenciação entre a tragédia antiga e o drama barroco levando em consideração as observações sobre a primeira traçadas por Aristóteles, Benjamin diz que o drama barroco é distorcido dentro de seus parâmetros por estar demasiadamente apegado ao modelo da tragédia grega, uma vez que os críticos literários alemães não tenham atentado para as diferenças entre ambos os contextos, e também porque o aristotelismo do ambiente filosófico contribuía para tal associação distorcida. Este é, justamente, um ponto que quer corrigir, traçando-lhe as devidas distinções, como a imanência e a historicidade do drama barroco frente ao caráter atemporal da tragédia grega. Benjamin ainda ressalta que estas confusões se devem aos preceitos da tragédia formulados por Aristóteles, em sua *Poética*, que seriam os de evocar a piedade e o terror (ARISTÓTELES, 2017, 101 [1542a]), coisa que também o drama barroco fazia. Mas daí a concluir que, só porque coincidem neste ponto, ambos são a mesma coisa separados por um lapso temporal, é um extremo reducionismo. Assim, a catarse não é determinante para o drama da maneira que foi para a tragédia, e a dicotomia entre terror e piedade revela-se insuficiente para fazer a relação estreita entre ambos. A influência aristotélica na

tragédia renascentista, que desembocará posteriormente no teatro barroco, é superestimada, uma vez que os autores da época não buscavam, segundo Benjamin, seus preceitos no pensamento filosófico antigo, mesmo porque no séc. XVII o aristotelismo não tinha o caráter dogmático que assumiu depois, na teoria da arte, e sim nas suas influências mais recentes, no classicismo holandês e nas encenações religiosas jesuítas. (BENJAMIN, 2016, 54) É certo que nem sempre os dramaturgos erigiam nobres obras com caráter de encenação filosófica, pois o teatro erudito nunca existiu isoladamente das representações populares, que estavam mais voltadas para a sátira do que para a instrução. No drama barroco, a piedade e o terror não aparecem com a mesma constância e abrangência do teatro grego, pois acontece amiúde que estas paixões se manifestem apenas a respeito dos personagens principais, com a morte do vilão a invocar terror e a do mártir a evocar piedade. Mas ambas as situações, muito mais do que evocar estas duas paixões, caracterizam o drama barroco pelo que este tem de mais peculiar, o luto, pois é *Trauerspiel*, representação lutuosa, o que faz com que seu aspecto trágico seja de uma imanência profunda, muito mais sombrio e pesado. Não é a toa que a tragédia grega seja a narração de um dia na vida do herói, ao passo que o drama barroco se vincula às horas ermas da noite, nas quais os fantasmas e espectros usurpam o lugar luminoso dos oráculos da antiguidade.

Sempre se quis encontrar no drama trágico, como seus traços essenciais, os elementos da tragédia grega – a fábula trágica, o herói trágico, e a morte trágica – ainda que com as deformações que eles têm sofrido nas mãos de imitadores incompetentes. [...] quis-se ver na tragédia, e concretamente na grega, uma forma primitiva do drama trágico, [...]. A filosofia da tragédia foi, assim, e sem qualquer consideração pelo fatos históricos, construída como uma teoria da ordem ética do mundo, adentro de um sistema de sentimentos gerais que julgava logicamente fundado nos conceitos de “culpa” e “expição”. (BENJAMIN, 2016, 101)

Segundo Benjamin (2016, 56), a diferença crucial entre tragédia e drama barroco é que enquanto a primeira está colocada em um passado mitológico, por assim dizer fora do tempo, a segunda diz respeito a um fato concreto, temporalmente situado e, portanto, histórico. “O soberano representa a história.” (BENJAMIN, 2016, 59) Dentro deste contexto, os personagens principais, geralmente aristocratas, que na tragédia servem para, entre outras coisas, dar a

explicação mitológica da origem e identidade de um povo, estão no drama barroco como uma personificação da história. “A vida histórica, tal como aquela época [o Barroco] a concebia, é o seu [do drama] conteúdo, o seu verdadeiro objeto, e nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito; [...]”. (BENJAMIN, 2016, 56) A importância da linhagem e da hierarquia destes personagens, e neste ponto Benjamin cita Schopenhauer, apesar de fazer a ressalva que este não distingue acuradamente a tragédia antiga do drama barroco, avalia-se de acordo com o fato de que a desgraça entre os plebeus poderia originar-se de qualquer carência imediata, uma vez que o sofrimento dos nobres, que a princípio teriam todo o necessário para a manutenção de sua vida, seria de uma ordem muito mais elevada e ao mesmo tempo profunda. (BENJAMIN, 2016, 112) A tristeza dos nobres não teria causa imediata, pois adviria de uma desgraça absoluta, inerente ao gênero humano e não decorrente de condições acidentais. O tempo homérico, que se demonstra circular, com a aurora de dedos de rosa abrindo o despertar de cada dia como se este fosse indissociável do anterior ou do seguinte, cede seu espaço para o tempo linear e histórico que traz consigo uma ameaça onipresente, a finitude. Segundo Erich Auerbach (1994, 14), existem diferenças significativas entre as narrativas helênica e semita. Enquanto os poemas homéricos apresentam sempre apenas um plano de narração, no qual o presente só admite a aparição das profundezas do passado para a explicação dos fatos, que devem estar sempre bem claros e caracterizados, a narrativa bíblica descarta as explicações e ambientações que não sirvam diretamente ao objetivo da ação, deixando todo o resto na penumbra. A definição dos acontecimentos que o contexto grego dispõe não permitem uma atenção fixada na passagem do tempo, na sua medição, onde o tempo natural escoia subjetivamente, como enquanto Ulisses estava com a feiticeira Circe. Já os personagens bíblicos apresentam suas ações de uma maneira linear, temporalmente situada, ainda que miticamente, numa linha temporal. Outro mérito semita é o do contexto psicológico dos personagens, que sempre apresentam camadas conflitantes sobrepostas, onde a apresentação do seu cotidiano serve como palco para questionamentos morais e existenciais, traço ausente em Homero, que se fixa no lendário, ao passo que a Bíblia se aproxima cada vez mais do histórico. Com a sua pretensão de

verdade inabalável e a linearidade temporal somadas à transcendência divina absoluta, os personagens bíblicos sentem-se, mormente no Antigo Testamento, sós. Quando Deus intervém é para ameaçar ou testar sua fé. O texto bíblico, diferentemente dos poemas épicos gregos, não quer agradar, e sim dominar. Não admira que a preponderância cultural deste sobre aquele, no âmbito da Contrarreforma, crie um ambiente cultural e psicológico propício para o desespero e para a sensação de vacuidade e finitude verificadas no Barroco.

Esta finitude terá um papel importantíssimo no drama barroco alemão de maneira a transformar-se quase em sua obsessão, com os temas da morte, da caveira, da chacina, etc. Isto insinua, também, por outro lado, que a própria realidade, como espaço dos acontecimentos históricos, não passa de um jogo, de uma representação, de um drama barroco, onde as pessoas fingem constantemente serem o que são ou o que gostariam de ser, enganando a todos e a si mesmos. Para Benjamin, em *Rua de mão Única* (1994, 36), a caveira representa o paradoxo da expressão facial: alia a inexpressividade absoluta do vazio de suas órbitas com a mais selvagem das expressões, os dentes arreganhados.

O palco do drama barroco, então, é a vida dos seus espectadores, como na tragédia de Hamlet, dentro da qual se encena uma outra representação, que pode, por sua vez, conter uma outra mais, e assim vertiginosamente até o infinito. Ao contrário da localização cósmica que tinha a tragédia grega, o drama barroco tem seu lugar na corte, que não é necessariamente a corte de um reino ou de outro, mas que é sempre uma corte, ou qualquer outro lugar fixo, situado espacial e temporalmente, fazendo com que os temas históricos fossem assimilados ao drama. O único momento no qual a historicidade se suspende é a meia-noite, hora mágica na qual os espíritos, que estão fora do tempo e portanto da historicidade, podem manifestar suas mensagens ameaçadoras. “O mundo dos espíritos está fora da historicidade. É para aí que o drama trágico faz deslizar suas vítimas.” (BENJAMIN, 2016, 139) Mas esta inserção da historicidade causou um efeito contrário à intenção de dignificar as ações dos soberanos da cena e da vida, causou a impressão de que também a vida era uma mera representação, e não de atores, mas de fantoches, manipulados pelo destino trágico da morte.

2 O teatro da vida

Segundo Benjamin (2016, 82), a noção da vida como um palco onde jocosamente representamos aproxima o drama barroco alemão do espanhol, exceto pelas diferenças com respeito à profunda imanência de um frente à constante transcendência do outro. De fato, em ambos ocorre a ideia de que a vida não é necessariamente algo sério, uma vez que a ameaça da morte está sempre perscrutando para solapar-lhe o sentido, deixando entrever a importância da miniaturização e da refração ao infinito, como a peça dentro da peça.

No drama de Calderón ela assume plenamente o papel que na arquitetura da época é atribuído à voluta: repete-se até o infinito, e miniaturiza até ao imprevisível o círculo que circunscreve. Os dois lados da reflexão são igualmente essenciais: a miniaturização lúdica do real e a introdução de uma infinitude reflexiva do pensamento na finitude fechada de um espaço de destino profano. (BENJAMIN, 2016, 81)

Ilustrativa é a peça de Calderón *La Vida es Sueño*, também citada por Benjamin (2016, 78), onde o personagem principal não tem a certeza de estar acordado ou sonhando, pois oscila entre estes dois estados da mesma forma que oscila entre ser um prisioneiro encerrado em uma masmorra ou um príncipe.

[...] Sueña el rico en su riqueza, que más cuidado le ofrece; sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza; sueña el que a medrar empieza, sueña el que afana y pretende, sueña el que agravia y ofende, y en el mundo, en conclusión, todos sueñan lo que son, aun que ninguno lo entiende. Yo sueño que estoy aquí, de estas prisiones cargado, y soñé que, en otro estado, más lisonjero me vi. ¿Que es la vida? Un frenesí. ¿Que es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño, que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. (CALDERÓN, 1995, Ato II: Segismundo)

Esta concepção da vida como jogo desemboca em uma outra caracterização, a da reflexão, que, segundo Benjamin, no drama alemão não se desenvolveu de maneira tão perfeita como no espanhol. Este movimento de reflexão remete ao infinito provocado pela contraposição de dois espelhos, de maneira que o reflexo do reflexo do reflexo se estenda até os limites do incontável. A importância deste processo no drama barroco está na capacidade

que este assume, através daquele, de representar a configuração dos mais diversos aspectos da vida através do recorte realizado pela encenação de uma peça, como se nesta montagem particular estivesse encenada toda a história do universo, bem como o contrário, como se a história universal se reproduzisse na vida cotidiana de um personagem do drama de destino. E esta capacidade reflexiva faz notar a estreita relação que a literatura tem com a história, no sentido de que, através de uma obra literária, se pode, de certa forma, e esta é apenas uma destas formas, compreender a complexidade de um época, de maneira que a arte é um caminho de acesso à verdade que pode colocar-se em pé de igualdade com a filosofia.

Mas isso não implica flertar com um relativismo absoluto ou um esteticismo absurdo. Benjamin cita a interpretação de Nietzsche sobre a tragédia e a ultrapassa, pois para esta, o mito trágico é uma construção puramente estética, onde se desencadeia o conflito entre energias apolíneas e dionisíacas, de aparência e de dissolução do aparente, num conflito esteticamente organizado. (BENJAMIN, 2016, 103) Esta visão onde o indivíduo não sobrepuja a arte, onde ele não é a causa desta arte, e sim sua consequência, deixa transparecer que a racionalidade e a técnica, a dominação da ciência, não ocupa motivo central, não tem o mesmo espaço neste contexto que tem para a nossa sociedade ocidental contemporânea, que o mesmo autor taxou de decadente. E este parece ser o cerne do niilismo nietzschiano. Segundo sua visão da tragédia, não há culpa neste processo, uma vez que a tragédia é uma transposição estética, estão abolidas todas as inferências morais a respeito dos atos do herói. Este mantém o silêncio justamente porque não há fundamento moral em suas ações.

O mito trágico é para Nietzsche [...] uma construção puramente estética, e o jogo das forças apolíneas e dionisíacas, enquanto aparência e dissolução desta aparência, é igualmente remetido para a esfera estética. [...] Abre-se aqui o abismo do esteticismo, no qual esta genial intuição perdeu todos os conceitos, e em que deuses e heróis, pertinácia e sofrimento, os pilares da construção trágica, se dissolvem em nada. (BENJAMIN, 2016, 103, 104)

Mas Benjamin vai além desta interpretação niilista que levaria ao esteticismo. Tampouco concorda com a interpretação extremamente moralista que se faz da tragédia. Para Benjamin, é questionável que os acontecimentos

Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Mestre em Filosofia pela UNISINOS.
PpgLetras, UPF-RS. Brasileiro, residente em Passo Fundo – RS. Email: fcofianco@gmail.com

relatados nas tragédias sirvam para abordar questões morais de uma maneira rígida e fixa, pois os personagens da ficção só existem dentro desta esfera ficcional, e todas as suas decisões precisam ser avaliadas dentro desta mesma esfera, não podendo ser grosseiramente transpostos para o cotidiano dos espectadores de forma selvagem e descontextualizada, de modo que os personagens da ficção só existem, talvez deveria ser escusado dizer, na ficção:

São como as cenas de uma tapeçaria: estão tão intimamente integradas na tessitura global da composição que de modo nenhum podem ser destacadas dela por motivos particulares. A figura humana, na literatura e na arte em geral, tem um estatuto diferente da real, na qual o isolamento do corpo, em tantos aspectos apenas aparente, se apresenta do ponto de vista da percepção, precisamente como a expressão menos ilusória da solidão moral do homem frente a Deus. (BENJAMIN, 2016, 106)

Isso vem a significar que, enquanto a figura humana literária se reconhece no seu contexto, acompanhada de tudo o que a cerca, e esta é a importância do adereço, a figura humana real se dá a conhecer em sua solidão e mais completo abandono, sozinho em face de Deus, abandonado à frente do sentido, desprovido de suas defesas, despido de suas máscaras, e por isto é tão forçoso passar algum tempo apenas consigo mesmo. Portanto o conteúdo moral de uma obra trágica é extremamente mediatizado e só pode ser avaliado dentro do contexto desta própria obra mesma. Este conteúdo moral está ligado à culpa, culpa hereditária que é expiada pela morte, que é paga da culpa e não castigo pela vida, culpa em torno da qual muitos autores elaboraram uma teoria do trágico, fazendo do herói o personagem a internalizar e expiar esta culpa. A maldição de uma família se transforma em patrimônio trágico desta linhagem, muitas vezes até mesmo motivo de orgulho. Esta fatalidade da culpa, porém, não se estende apenas aos personagens, mas também aos objetos que os cercam: “Agora, mesmo a vida das coisas aparentemente mortas ganha poder sobre as vidas humanas que desceram ao nível da mera criatura.” (BENJAMIN, 2016, 136) A vinculação da culpa a um objeto fatal, integrante da cena, adquire certa força sobre a vida dos personagens, uma vez que eles estejam relegados ao nível de meras criaturas, são tão coisificados quanto estes objetos.

O cerne da ideia de destino é antes a convicção de que a culpa – neste contexto, sempre a culpa da criatura, isto é, em termos cristãos, o

pecado original, e não o erro moral de quem age – desencadeia, ainda que através de manifestação fugidia, a causalidade como instrumento de uma série de fatalidades incontroláveis. O destino é a entelúquia do acontecer na esfera da culpa. (BENJAMIN, 2016, 133)

Portanto, o ensinamento mais profundo da tragédia, tanto da antiga quanto da moderna, é a resignação, ainda que se manifeste em cada uma delas de maneira distinta, pois se na antiga o herói se coloca a disposição dos golpes do destino, na moderna, imbuída de cristianismo, este herói pratica uma ascese, uma desconsideração pelo mundo e pela vida, um desprezo e abandono do mundo, enxergando que o mundo e a vida nada são e nada significam. Neste contexto, então, o conhecimento maior que o drama barroco, a tragédia cristã, transmite, ainda que difusamente, é o de que a vida e o mundo não são capazes de assegurar uma satisfação autêntica, não estão aptos a fornecer uma resposta a altura das dúvidas humanas, e que é inútil prender-se a eles, não vale a pena nem mesmo procurar neles algum tesouro escondido que possa responder a esta angústia. A resposta maior é a morte, que não lhe é o fim, mas sim a forma pela qual este herói trágico melancólico se descortina frente ao seu público. De seu interior vazio ressoam os mandamentos para a emancipação da humanidade, mas ele não os enuncia verbalmente, pois é vazio, não tem voz. A verdade do mito se diz alegoricamente porque o poeta não foi capaz de encontrar na linguagem as palavras adequadas para representá-lo, e é por isto que a evolução das cenas e as mensagens visuais das representações podem transmitir esta verdade, que é uma sabedoria mais profunda do que aquela que a linguagem alcança.

3 A fragilidade do soberano enquanto criatura

Assim como tudo que adquire importância ao nascer está cercado de vida, ele, que adquire sua relevância e sua referência a partir de seu ocaso, está cercado de morte. E isto porque, ao contrário dos homens comuns, ele sabe que sua existência é para a morte, que está morto muito antes de morrer efetivamente, que começa a morrer desde o momento em que nasce, testemunhando a efemeridade da vida, a transitoriedade do mundo. Esta inexorabilidade da finitude é a força elementar da natureza no processo histórico, mas seu fundamento reside em uma sensação de culpa a ser expiada, punida

através do sacrifício da morte trágica. E isto não se manifesta em um determinismo, a liberdade de possibilidades é sempre presente, há liberdade entre o momento presente e o final, apenas o momento final é o estritamente necessário. “O Monarca e o mártir não fogem à imanência no drama trágico.” (BENJAMIN, 2016, 62) A culpa da criatura impulsiona a causalidade como instrumento de uma fatalidade inelutável. Isto contraria o conteúdo expresso na *Estética do Trágico*, de Volkelt (BENJAMIN, 2016, 101), que tende a assimilar o impulso trágico da vida humana às leis naturais que regem o universo, em uma visão estreitamente determinista e mecanicista, aproximando-se do modelo de universo newtoniano e do determinismo dos sistemas filosóficos absolutos do idealismo alemão. “O soberano como primeiro expoente da história é já quase sua encarnação.” (BENJAMIN, 2016, 57) O drama barroco, como já dissemos, se diferencia da tragédia pela sua historicidade, na qual participa diretamente o personagem do soberano quase como a personificação desta história, e suas ações não servem a um fundo moral mais profundo do que o de denunciar os vícios e ressaltar as virtudes da corte.

O contexto político da época não permitia um soberano diferente do modelo ditatorial, que se efetivava quase que muito mais por necessidade do que por vontade ou disposição própria. Por isto Hobbes escolhe o título de *Leviatã* para sua obra, por isto Maquiavel escreve *O Príncipe*. O cetro que este monarca porta representa a sua capacidade de interferência no processo histórico na medida em que ele, no desempenho de suas funções, produz os fatos. O tiranicídio figurava como uma prática a ser debatida em prol de sua justificação, o que suscita as diversas preocupações mais centradas no manutenção do poder, e da vida, do que com a conquista deste poder. Dentre os diversos meios de se alcançar o poder, usurpar o trono se evidenciava sempre o mais passível de ódio, e o mais suscetível de reação. O príncipe, como um soberano impedido de agir, assim como Hamlet, pensa no tiranicídio, mas hesita na autenticidade de sua vontade de eliminar o tio, mais odioso ainda por ter se casado com sua mãe e usurpado o trono de seu pai. Enquanto a função do soberano nos dramas barrocos é o de representar a história e ilustrar os acontecimentos da corte, ressaltando-lhe as virtudes e as paixões, no plano concreto a finalidade última do soberano é evitar o estado de exceção, evitar as

guerras, as calamidades, a peste, a fome, o que, muitas vezes, impele-o a tomar atitudes bruscas, o que pode caracterizá-lo como um tirano.

Lido direta ou indiretamente por Shakespeare, o maquiavelismo evidencia que o jogo político exige uma habilidade teatral, pois os indivíduos precisam esconder as suas verdadeiras intenções a fim de conquistar a posição em que é possível realiza-las. (SÜSSEKIND, 2021, 77)

O pesado véu da imanência absoluta que paira por sobre o teatro barroco oprime o homem deste período de tal maneira que ele se ligue definitivamente às coisas transitórias e destinadas à sua consumição, sentindo-se arrastado por elas, fazendo necessário que se junte e exalte todas as coisas do mundo em um tentativa desesperada de salvá-las de sua consumição final, simultaneamente ao que salva a si mesmo. Desta forma apresenta-se a ameaça da finitude, da morte, do estado de exceção, das guerras e catástrofes, que exigem medidas tão fortes que terminam por tornar o soberano um monstro. Esta mesma imanência opressora é o que serve para diferenciar o drama barroco alemão do espanhol, considerado um dos mais altos expoentes deste estilo e desta época, por seu refinamento e beleza, pois nesta está muito fortemente a transcendência, ausente do contexto alemão. Enquanto Calderón escreve em um país católico, os alemães estão sob a influência da recente Reforma Protestante, que, como movimento racionalista, e através da *Doutrina da Vacuidade das Obras*, elimina a possibilidade de uma transcendência esperançosa, jogando os sujeitos a mercê do destino, retomando a noção do determinismo que já ocasionava a dimensão do trágico na Antiguidade Clássica.

Voltando à figura do soberano, sua fragilidade dá espaço para as diversas ambiguidades que irão sondar os personagens em tal posição. No barroco, porém, não há espaço para sutilezas, não há meio termo, tudo é intensidade e personificação, beirando a hipérbole e o estereótipo. Lembremos que é assim que Benjamin propõe o seu método, sem homogeneização ou meio-termo, e sim uma relação entre os extremos, uma apreensão dos conceitos através destes extremos. Não há, portanto, espaço para ver os reis e suas ações como dotados simultaneamente do bem e do mal pois, desprovidos de relativismo, os soberanos do drama barroco são personagens, e como tal representam alguma coisa, donde que sejam ou inteiramente bons ou inteiramente maus. “Os muito

maus tem o seu lugar no drama de tiranos, e o sentimento que lhes corresponde é o do temor; os muito bons no drama de mártires, com a correspondente piedade.” (BENJAMIN, 2016, 64) Ainda assim, porém, estes dois aspectos não se dissociam, funcionando como as “faces de Jano do monarca. São manifestações necessariamente extremas da essência da condição régia.” (BENJAMIN, 2016, 65) E é, portanto, a partir destes extremos que se tem a noção da ideia de soberano, como uma oscilação permanente entre o tirano a inspirar o terror e o mártir a inspirar a piedade. A oscilação entre estas duas instâncias se dá através das paixões do soberano, que transborda de si em virtude da situação em que é colocado: de um lado ele é o intermediário absoluto entre os seus súditos e Deus, e exerce sobre estes o poder por direito divino, e por outro lado dá-se conta da precariedade de sua condição humana, que o aproxima do animal. O drama barroco denuncia, então, uma concepção de soberano como uma amálgama entre a divindade do rei e a incerteza do homem comum. “O que fascina sempre na queda do tirano é a contradição em que convivem, na consciência da época, a impotência e a abjeção de sua pessoa e a convicção da força sacrossanta de sua função.” (BENJAMIN, 2016, 68) Somemos a isto, obviamente, as circunstâncias históricas das quais falávamos anteriormente e temos a origem da fragilidade que estes soberanos apresentam, pois trazem sobre si a fraqueza dos mortais e as responsabilidades dos semideuses, não são, deste ponto de vista, inteiramente livres, pois suas ações e escolhas tem repercussão para todo o estado que governam, mesclando na ambiguidade da mesma criatura o mártir e o tirano, o que só torna o drama barroco mais denso e instigante. Isso pode ser ilustrado nesta passagem de Hamlet, na Ofélia ouve conselhos sobre o noivo:

[...] Ele talvez vos ame agora, e assim nem manchas nem embustes lhe poluam os bons propósitos. Contudo, preveni-vos, pesando-lhe a grandeza: ele não é senhor das próprias intenções, o nascimento o obriga; nem pode, como os homens sem valor, fazer o que deseja, pois de sua escolha pendem a sanidade e o bem-estar de todo o reino: portanto a sua escolha tem que sujeitar-se a à aprovação e assentimento desse corpo de que é cabeça. [...] (SHAKESPEARE, 2003, Ato I, Cena III: Laertes)

O soberano, já que o palco do drama barroco é a criação, assemelha-se a Adão, pois, assim como este, é ao mesmo tempo senhor das criaturas e

também ele uma criatura, o que é mais um aspecto de sua ambigüidade, o que faz, portanto, que o reles súdito, o homem comum, seja visto como um mero animal, a mercê de seu senhor, que tem sobre ele um direito divino, sustentáculo do poder soberano. Enquanto soberano pode possuir reinos e castelos, súditos e exércitos, mas enquanto criatura como todas as outras, é possuidor apenas de sua honra, que nada mais é do que o reconhecimento dos outros pela sua pessoa, a autonomia de seu indivíduo regular.

O plano do estado criatural, o terreno sobre o qual se desenrola o drama trágico, determina também inequivocamente o soberano. 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. (BENJAMIN, 2016, 82)

Da maneira que se apresenta, a honra é a possibilidade de ultrapassar a finitude (BENJAMIN, 2016, 85), pois a fama de seus atos e de sua virtude continuará valendo mesmo após a sua morte, ainda que seja apenas vaidade. A honra é o estatuto ontológico da criatura em um mundo imanente. Mas é difícil o que não se configure em vaidade neste contexto barroco onde tudo é vaidade e vã aflição do espírito. A honra é, portanto, a defesa da fragilidade da vida impulsionada pela vaidade do espírito. Aqui desponta, nos parece, mais uma boa linha de distinção entre o drama barroco e a tragédia clássica: na tragédia a ação correta, moralmente adequada, na medida em que se coloque como contrária ao destino, à vontade dos deuses ou às leis da cidade, será punida resultando em catástrofe, conforme o termo de Aristóteles. No drama que estamos abordando, a ação, correta ou não, e mesmo a inação, uma vez estejam subjugadas ao destino ainda que na forma cristã da providência, ou aos astros como vimos no caso de Segismundo, está subjugada a noção de culpa inata na visão cristã do pecado original, e resultará em catástrofe mas sem que antes um conteúdo moral possa ser apreendido, ou mesmo que as circunstâncias terminem adequadamente em certa justiça poética, que não é verdade para Hamlet mas pode ser para Segismundo. Mas este agir ou não agir, estas ponderações infinitas sobre si e sobre o mundo do teatro barroco, estes frequentes monólogos através dos quais o personagem pensa e apresenta a si mesmo (PRADO, 1972, 90), têm a noção de honra como elemento principal, a virtude como reconhecimento social e cortêsão. E quem quiser escrever drama barroco tem, inexoravelmente, que levar em consideração estas diversas vicissitudes, e é por

Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Mestre em Filosofia pela UNISINOS.
PpgLetras, UPF-RS. Brasileiro, residente em Passo Fundo – RS. Email: fcofianco@gmail.com

isto que “Quem quiser escrever tragédias [...] terá de ser bem lido em história e livros de história, tanto dos Antigos quanto dos Modernos, terá de conhecer a fundo as coisas do mundo e do Estado [...]” (BENJAMIN, 2016, 57)

4 A corte como labirinto

Tão importante neste contexto quanto o soberano é o cortesão, pois é ele quem tece as intrigas da corte das quais o soberano terá de defender-se ou poderá aproveitar para beneficiar-se, em conformidade com suas habilidades políticas. A corte, muito longe de ser um espaço estático, demonstra sempre, tanto no drama barroco quanto no contexto histórico, um palco que constantemente se transmuta, onde o poder é volátil e toda penumbra está repleta de armadilhas, a corte é o covil de assassinos dominado pelo peso sombrio da intriga, e a confusão se torna um termo técnico da dramaturgia, designando a constante inversão súbita das situações da peça até o ápice final, onde tudo seria resolvido e a justiça seria feita. Se a tragédia clássica se desenvolve no tempo, o drama barroco se desenvolve no espaço da imanência histórica.

Em contraste com um desenvolvimento temporal e descontínuo próprio da tragédia, o drama trágico desenrola-se no contínuo do espaço – poderíamos, por isso, chamar-lhe coreográfico. O organizador de seu enredo, o antecessor do coreógrafo, é o intriguista, um terceiro tipo, ao lado do déspota e do mártir. (BENJAMIN, 2016, 95)

A intriga torna-se, inclusive, um dos traços mais significativos para o estudo do drama barroco, incluindo o perjúrio e a traição, os enganos e as artimanhas entre seus temas com um lugar de destaque sobre o resto da ação. O autor destas confusões e destas intrigas é o cortesão, que muitas vezes rouba para si a cena, de maneira a despertar o interesse sobre suas ações, em detrimento dos debates morais do príncipe, como por exemplo o Iago de *Otelo*, cuja “obsessão pelo ato de destruir é a única força criativa da peça.” (BLOOM, 2001, 547) Este personagem incorpora os ideais de inteligência e vontade, de astuciosidade e oportunismo, os quais utiliza para manipular as cenas, baseado em seu profundo conhecimento do espírito humano, que, segundo o que ele sabe, reage sempre de maneira semelhante em situações análogas. “Este ideal de conduta mundana, perfeito no seu calculismo, desperta na criatura despida de todas as emoções ingênuas o sentimento do luto.” (BENJAMIN, 2016, 99) É

Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Mestre em Filosofia pela UNISINOS.
PpgLetras, UPF-RS. Brasileiro, residente em Passo Fundo – RS. Email: fcofianco@gmail.com

pelo prazer de manipular, muitas vezes, que se guia o intrigante, muito mais do que pelo sucesso na sua empreitada. Este conhecimento é o ponto de sustentação da obra de Maquiavel, pois em *O Príncipe*, o soberano é ensinado a pensar como um cortesão astucioso justamente para poder desvencilhar-se das malícias destes que o cercam. (BENJAMIN, 2016, 95)

Em qualquer caso, ao intriguista cabia um papel dominante na economia do drama. De fato, o verdadeiro objetivo do drama, [...], era de transmitir o conhecimento da alma, em cuja observação o intriguista não ficava atrás de ninguém. (BENJAMIN, 2016, 99)

Segundo Olgária Matos (1995, 33), a visão barroca da história se baseia na análise dos fatos que acontecem apenas em relação aos atos do soberano, e a corte é o palco onde se desfiguram as intrigas dos cortesãos. É interessante notar que estes conspiradores não estão interessados em modificar a ordem para torná-la mais justa, e sim para ascenderem, eles mesmos, ao poder. Se pudéssemos traçar uma analogia entre a constelação política barroca e a contemporânea, perceberíamos que alguns fatos não mudam. O saber do cortesão foi um saber adquirido a duras penas. A partir da decepção deste mesmo com o mundo, ele trava contato com as partes mais baixas e pegajosas da natureza humana, estuda-as, conhece-as, até que possa prever o comportamento dos homens a partir destas camadas obscuras, que não escapam de ser a sua verdadeira essência. Esta decepção com o espírito humano enche seu coração de luto, o que não o impede de continuar a manipular, pois já tomou gosto por este processo.

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 de luto (*Trauer*). (BENJAMIN, 2016, 98)

E é através deste intrigante que a comicidade se insere no drama barroco alemão, claro que muito mais nas peças populares do que nos dramas eruditos. O deboche com o qual este cortesão trata os que o cercam denota por trás de seu discurso a profunda crueldade daquele que sofreu amargamente e deseja compartilhar este seu tesouro com os outros, num processo sádico inevitável, incontrolável.

Com a figura do intriguista, o cômico faz a sua entrada no drama trágico, mas ele não será um mero episódio em sua economia. O cômico – melhor, o puro divertimento – é o reverso obrigatório do luto, que espreita aqui e ali como o forro de um vestido na bainha ou na gola. O seu representante está ligado ao do luto. (BEJNAMIN, 2016, 129)

Este personagem, o intriguista cortesão, é o protótipo do bobo da corte, que alterna, em seu sadismo, o riso de uma criança com o horror de um adulto frente ao mesmo acontecimento. O traço fundamental de seu caráter é um desprezo por tudo, inclusive pela petulância humana e sua vaidade, e ele ostenta, majestaticamente, um desdém mordaz que parece provocar os que o contemplam, provocá-los a abandonarem seu mundo de certeza e entrarem em sua ótica de insegurança e desespero apenas para se divertir com eles, ridicularizá-los naquilo que mais se orgulham, expondo sua fraqueza. Sua cena é a de Hamlet no cemitério, suspendendo no ar a caveira do finado bobo da corte que uma vez o fez rir e que agora ostenta apenas o sorriso eterno da morte.

Mas se ambos, o luto do príncipe e o histrionismo de seu conselheiro, se aproximam tanto, isso só acontece porque neles se representam as duas províncias do reino de Satanás. E o luto, cuja falsa santidade torna tão ameaçadora a queda do homem ético, surge subitamente, em todo o seu desamparo, a uma luz não isenta de esperança quando comparada com aquele histrionismo que põe à mostra, sem máscara, o esgar demoníaco. (BENJAMIN, 2016, 131)

Paralelamente ao trágico do melancólico, desenvolve-se, principalmente no período Barroco, o cômico (KLIBANSKY, 1991, 233), uma vez que ambos operam igualmente, um extraíndo seu prazer da dor, o outro do ridículo, a partir, em ambos casos, do absurdo verificado na existência. Segundo Kristeva (1989, p. 52), o sujeito perverso simboliza também as suas perdas através da linguagem, só que para ele esta linguagem tem um sentido incerto, dubitativo e arbitrário. Sua linguagem é sombria, jocosa, ele zomba, construindo a simbolização de sua realidade falseável, de seu mundo insensato, em uma linguagem falsa. Esta é a ironia. Assim, no caso do bobo da corte, o riso, o deboche, a brincadeira, dão uma falsa aura de alegria para esconder um interior incomensuravelmente triste. Já Lambotte (2000, 111) vai dizer que a ausência de sentido pode provocar, no lugar do desespero, o riso, pois aquele que sabe que tudo é vão não tem mais por que se lamentar, e pode gozar de uma certa superioridade a tudo e a todos, de modo que, além da vinculação da melancolia a uma arte de viver, outro ponto forte seja a associação da melancolia à ironia

como atitude frente ao mundo. O humor cômico se baseia em uma relatividade essencial do julgamento, baseados nos modelos das desordens afetivas internas do sujeito, impossibilitando, através da absolutização da relatividade, qualquer instituição possível de sentido universal.

Evidencia-se o reconhecimento de uma limitação do entendimento humano, incapaz de adequar os pensamentos à realidade, o que lhe dá uma presentificação do absurdo, culminando no desprezo pelo Universo, de modo a levar a pequenez do mundo aos níveis do incomensurável. A melancolia transforma-se de impotência em brincadeira, gozação, pois nada tem sentido, permitindo que tudo seja objeto de escárnio, de deboche. O humor reside no fato de que o sentido, que não está algures, possa ser inserido em qualquer sítio. A atitude de humor seria, então, uma atitude de busca de sentido. A queixa, como pólo oposto do humor, corresponderia ao não querer suficientemente nada e deixar-se cair no desespero, demonstrando a passividade frente ao caráter ativo do ironista, a comicidade da necessidade de expansão de um oposta ao trágico perpetuado pela tentação irresistível do retraimento do outro. Nesta oposição, o humor e a melancolia figuram como manifestações isoladas de uma afecção em comum. A ironia é a identificação do sujeito ao caos, ou posicionamento radical contra este. Em ambas situações, ela aparece como uma tentativa de vingança do sujeito perdido sobre aqueles que abusam da presunção humana na certeza através da enunciação de proposições contrárias, de modo a confundí-los assim como ele se encontra sempre confuso e perplexo, evidenciando a duplicidade e a incerteza na qual sempre está inserido e passando aos outros esta mesma sensação perturbadora. A ironia é uma forma de viver, uma possibilidade de viver poeticamente, considerando a realidade não como algo que é, e sim como algo que pode ser, como potência, possibilidade, sem que uma inexorabilidade qualquer, convencionada ou tampouco universal, possa incidir sobre esta efetividade, que é uma amálgama de multiplicidade e potencialidades.

CONCLUSÃO

Como se pôde perceber, ao longo da argumentação precedente, a relação entre tragédia e drama comporta mais distinções e peculiaridades do que as

Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Mestre em Filosofia pela UNISINOS.
PpgLetras, UPF-RS. Brasileiro, residente em Passo Fundo – RS. Email: fcofianco@gmail.com

relações de semelhança que um primeiro olhar poderia perceber. Não apenas a questão da imanência de um tempo linear desta última em oposição ao tempo circular e mítico da primeira, mas igualmente questões a respeito da maneira distinta pela qual os personagens lidam com o destino imutável no contexto grego em oposição a uma providência divina possivelmente presente no drama podem servir de critério para a consideração distintiva entre estas duas grandes formas de arte na produção literária. Certamente que algumas proximidades podem ser percebidas, especificamente na tradição através da qual os próprios escritores modernos se pensam conectados ou vinculados aos escritores clássicos, mesmo que seja apenas através da citação e uso de elementos do estoicismo helenista que foi bastante recuperado na literatura dos séculos XVI e XVII, mas como ficou pontualmente marcado, em especial seguindo cuidadosamente o trabalho de Benjamin, as distinções são mais marcadas do que as similitudes.

Naquilo que uma pesquisa desta natureza possa contribuir para a nossa percepção e entendimento de nossa própria era, se seguirmos os argumentos de Omar Calabrese (1988), perceberemos que assim como a nossa pós-modernidade, o Barroco pode ser entendido como um período de transição e incertezas, ambos fortemente permeados de uma imanência que beira o desespero melancólico naquele contexto e depressivo no nosso, de modo que uma reflexão sobre este período possa ser entendida igualmente, se é que é possível que seja diferente, uma reflexão sobre o nosso próprio tempo e nossas próprias mazelas. Quer nos percebamos como soberanos melancólicos ou como intriguistas maquiavélicos, poucos dentre nós tem condições de afirmar tranquilamente que no labirinto do mundo e no teatro da vida não percebem a existência esmagada pelo peso inefável da fragilidade da criatura.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 2ª ed. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In__.: **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 1-20.

Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Mestre em Filosofia pela UNISINOS. PpgLetras, UPF-RS. Brasileiro, residente em Passo Fundo – RS. Email: fcofianco@gmail.com

BENJAMIN, Walter. Drama (Trauerspiel) y Tragedia. In__.: **La metafísica de la juventud**. Tradução espanhola de Luiz Martinez de Velasco. Barcelona, Espanha: Paidós, 1993, p. 179-184.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. [Ursprung des deutschen Trauerspiels] Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. 4. Ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas, Vol. II.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In__.: **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BLOOM, Harold. Otelo. In__.: **Shakespeare**: a Invenção do Humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 536-587.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La Vida es Sueño**. Madrid: Olympia, 1995.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. Tradução espanhola de María Luisa Balseiro. **Saturno y la melancolía**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. Tradução espanhola de María Luisa Balseiro. **Saturno y la melancolía**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro**: Depressão e Melancolia. 2. Ed. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro**: Depressão e Melancolia. 2. Ed. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da Melancolia**. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

MATOS, Olgária Chaim Ferez. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: A Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no Teatro. In__.: ROSENFELD, Anatol et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 81-101.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução interlinear e notas de Elvio Funck. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SÜSSEKIND, Pedro. O maquiavelismo. In___. **Hamlet e a Filosofia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021, p. 69-85.